

Joachim Paech

Welttheater und Cinéma total

Die Theatergeschichte einschließlich des Musiktheaters und der Oper und die Kinogeschichte haben eine Vielzahl von Berührungspunkten gemeinsam, wenn nicht sogar das Kino als Veranstaltungsform für den kinematographischen Film seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts als eine Sonderform innerhalb der Theatergeschichte gelten kann. Seitdem kann man beobachten, wie der Film im Kino sich allmählich aus seiner frühen Umwelt des Theaters herauslöst. Anfangs übernimmt er noch Darstellungsformen und Rituale des Theaters, sogenannte *attractions*¹ und der Kamerablick entspricht noch für einige Zeit dem des Theaterzuschauers. Der befindet sich im Lichtspieltheater² gegenüber einer Bühne, auf der anfangs dasselbe auf einer Leinwand zu sehen war, was am gleichen Ort bisher ‚live‘ aufgeführt wurde (wie die Bühnenshows im Berliner Wintergarten, die von den Brüdern Skladanowsky am selben Ort als Filmprojektionen wiederholt wurden). Filme haben das (melo-)dramatische Theater mit ihren Mitteln wiederholt und den fehlenden gesprochenen Dialog durch Schriftbilder zu ersetzen versucht. Das Musiktheater lebte im Kino noch als ‚Live-Musikbegleitung‘ für Filme fort, bis der Tonfilm die Musik auf der Tonspur direkt an den Film gekoppelt hat.

Wenn auf den Zusammenhang zwischen verschiedenen Formen des Theaters und des Films im Rahmen einer *l'orgeschichte* der Kinematographie aufmerksam gemacht wurde, dann handelte es sich in der Regel um eine vorkinematographische Technik- und Apparategeschichte im Rahmen der Wissenschaft und Unterhaltung des 19. Jahrhunderts. Die sogenannte *Pré Cinéma-Forschung*³ hat für das Theater einerseits und das Drama andererseits Elemente einer filmischen Sprache *avant la lettre* behauptet, in denen sich das neue technische Medium bereits als Form (ulierung) im alten Medium ankündigt. Insbesondere der Bühnenrealismus des populären Theaters in Frankreich und in den USA hat Darstellungsformen hervorgebracht, mit denen die Begrenztheit des Bühnenraumes ausgeweitet und Handlungen bruchlos beschleunigt werden konnten. Ältere (Drehbühne) und neuere Bühnentechniken (Hebebühnen etc., der Einsatz von Licht) wurden für

¹ Vgl. Tom Gunning: „The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avantgarde“, in: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema, Space, Frame, Narrative*, London (bfi) 1990, S. 56-62.

² Vgl. u. a. Hassan El Nouty: *Théâtre et Pré-Cinéma*, Paris 1978.

Effekte eingesetzt, die später kinematographisch durch Kamerabewegungen und filmische Montagen erreicht wurden und um die es auch heute noch bei den viel raffinierteren *special effects* geht. (Bereits 1896 wurde in den USA das Bühnenstück von Scott Marble *The Great Train Robbery* mit ähnlicher Beschleunigung der Ereignisse auf dem Theater aufgeführt, wie das später in E. S. Porters Film von 1903 mit kinematographischen Mitteln möglich war³). Über die Behauptung filmischer Strukturen in vorkinematographischen Künsten kann man streiten, wenn Kameraeinstellungen und -bewegungen oder Montagefiguren des Films bereits im Theater und der Literatur nicht nur des 19. Jahrhunderts, sondern schon in Homers *Ilias* und *Odysee* oder in der *Bibel* vorgefunden werden.⁴ Mit mehr Berechtigung kann man sagen, dass bestimmte ästhetische und ideologische Programme, die in der Kultur der Neuzeit eine bedeutende Rolle gespielt haben, später im 20. Jahrhundert aus durchaus unterschiedlichen Gründen wieder aufgenommen wurden. Ganz deutlich wird das im Zusammenhang mit einem mimetischen Realismus, dessen Modell die Fotografie im 19. Jahrhundert vorgegeben hat und der von allen Künsten, der Malerei und dem Theater ebenso, übernommen wurde. Erst die Verbindung von Fotografie und der Mechanik des kinematographischen Bewegungsbildes hat in den „lebenden Bildern“ des Films dieses Realismus-Programm auf neuem technischen Niveau verwirklicht. Das ist alles bekannt und soll hier auch nicht das Thema sein.

Stattdessen soll es im Folgenden darum gehen, zwei historisch relativ weit auseinander liegende kulturelle Konstellationen, in denen einerseits das Theater und andererseits das Kino jeweils eine zentrale Rolle spielen, in Beziehung zu setzen. Weder (mediale) Formen noch (künstlerische) Verfahren des Theaters und des Kinos können dabei direkt miteinander verglichen werden; der Hintergrund, den sie bei aller Unterschiedlichkeit gemeinsam haben, ist das Bestreben, das Theater bzw. das Kino als Modell für ein Weltbild (eine bestimmte Ideologie) in Anspruch zu nehmen, mit dem die jeweilige Epoche auf bestimmte soziale, kulturelle und politische Herausforderungen reagiert. Das „große Welttheater“ des Barock im europäischen 17. bis 18. Jahrhundert hat in den höfischen Festen dem Machtanspruch absoluter Herrscher mythisch-kosmologischen Ausdruck geben sollen. Kinematographische Kosmologien, wie sie die Kinogeschichte zwischen den Weltkriegen hervorgebracht und auch filmtheoretisch (*le cinéma total*) reflektiert hat, scheinen unter ganz anderen gesellschaftlichen Bedingungen ähnliche Erfahrungen vermitteln zu sollen. Die Perspektive ist, wie sollte es anders sein, der Rückblick von der industriellen Moderne auf die soziokulturelle Vormoderne der höfisch-absolutistischen Gesellschaft des Barock mit ihrer spezifischen performativen Kultur. Anders als in der *Précinéma*-Forschung handelt es sich hier jedoch nicht darum, Erscheinungen der technischen Moderne auf längst vergangene kulturelle Praktiken anzuwenden. Vielmehr soll gefragt werden, wofür damals (Barock) und heute (Moderne) bestimmte handwerkliche,

³ Vgl. A. Nicolas Vardac: *Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith*, Cambridge 1949.

⁴ Vgl. u.a. Paul Légèise: *L'Enéide. Une oeuvre de pré-cinéma*, Paris 1958.

technisch-apparative und ideelle Mittel eingesetzt wurden, mit denen vergleichbare (ideologische) Absichten verfolgt wurden.

Das Muster für ein derartiges Verfahren in Theorie und Geschichte des Kinos findet man bei André Bazin, der zugleich Teil oder Agent dieser Geschichte ist. Bazin hat 1946 in der Zeitschrift *Critique* einen kurzen Essay mit dem Titel *Le Mythe du Cinéma Total* veröffentlicht. Der Zweite Weltkrieg war gerade vorbei, Frankreich befreit und das französische Kino vor der Nazi-Okkupation gerettet. Der Blick richtete sich auf das Kino der Welt, von dem Frankreich während der Okkupation abgeschnitten war und das nun auch in den französischen Kinos wieder sichtbar wurde. Stark beeinflusst war der Katholik Bazin von der kosmologischen Anthropologie des Jesuiten Pierre Teilhard de Chardin und dessen geistiger Evolutionstheorie *Der Mensch im Kosmos*.⁶ Die Frage für Bazin war, wie das nunmehr befreite Kino an der geistigen Entwicklung des Menschen teilhaben oder sogar nach den Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit eine bessere, ideale geistige Umwelt bieten kann. Bazin geht von der Fähigkeit des Kinos aus, die wirkliche Welt repräsentieren und ihre Stellung im Universum darstellen zu können, was ihm die Rolle zuweist, eine zweite Wirklichkeit des Denkens und der geistigen Erfahrung zu konstituieren.⁷ Und zurückblickend erkennt er, dass dieses Kino als zweite, vollkommene Wirklichkeit die Menschheitsgeschichte von Anfang an, also seit den Höhlen von Lascaux als Traum vom *Cinéma Total* begleitet hat, der nun endlich auf höchstem technischen Niveau mit Tonfilm, Farbfilm, dreidimensionalem Film etc. Wirklichkeit zu werden verspricht. Der Menschheitstraum vom „totalen Kino“ wird von Bazin jedoch nicht im Sinne einer bloßen Technikgeschichte der apparativen Vervollkommnung des Kinematographen erzählt. Leitend ist die Geschichte einer „fixen Idee“ als einer anthropologischen Konstante, die sich über die Jahrhunderte erhalten hat und auch dann an sich erinnert, wenn die technische Realisierung auf sich warten lässt.

„Das Kino ist ein idealistisches Phänomen. Die Vorstellung, die sich die Menschen davon gemacht haben, hat vollkommen ausgebildet in ihrem Hirn existiert wie die Idee am platonischen Himmel, und wirklich überraschend ist, dass der Widerstand, den die Materie der Idee entgegengesetzt hat, bedeutender war als die Anregungen der Technik an die Vorstellungskraft der Forscher. Das Kino verdankt dem wissenschaftlichen Geist fast nichts.“⁸

Es habe sich immer nur darum handeln können, dass technisch nachvollzogen wurde, was als Idee immer schon vorhanden war und dafür gesorgt hat, dass schließlich die Mechanik (der Uhr) des 18. Jahrhunderts in Verbindung mit der

⁵ André Bazin: *Le Mythe du Cinéma Total*, in: Ders.: *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Edition définitive, Paris 1981, S. 19-24.

⁶ Pierre Teilhard de Chardin: *Der Mensch im Kosmos*, München 1981.

⁷ Diese Idee hat der Schüler André Bazins, Jean-Luc Godard, in seinem Projekt *Histoire(s) du Cinéma* am Ende des vergangenen Jahrhunderts wieder aufgenommen.

⁸ Bazin, *Le Mythe*, S. 23.

Momentfotografie des 19. Jahrhunderts das lebensrechte Bewegungsbild des Kinematographen hat entstehen lassen. Begleitet sei die Realisierung der Kinematographie immer von dem Wunsch nach einer totalen und vollständigen Darstellung der Wirklichkeit gewesen, der perfekten Illusion der äußeren Welt mit Ton, Farbe, Dreidimensionalität. Am Ende des 19. Jahrhunderts verbinden sich alle bis dahin unabhängig entwickelten Techniken unter dem leitenden Gedanken eines vollständigen Realismus zur *Wiederholung der Welt nach ihrem Bilde*.

Die anthropologische Konstante, der Menschheitsraum einer Idee der Verdoppelung der Welt in ihrem Abbild, nähert sich mit dem Kinematographen endlich ihrer Realisierung; aber deren Voraussetzung ist nicht Technik (oder *techné* allgemein), sondern die kosmopolitische Verankerung des Menschen im Universum. Das jedenfalls ist die Erweiterung, mit der Edgar Morin noch einmal über die evolutionären Vorstellungen Bazins hinausgeht.⁹ Man kann es auch so ausdrücken: Im Kino wird die unendliche Wandelbarkeit der Welt in ihren Formen anschaulich, denen sich auf diese Weise der Stempel des Anthropomorphen aufdrückt, d. h. die Dinge bekommen hier ihr menschliches Gesicht. Auf diese Weise wird die Leinwand des Kinos zur magischen Schnittstelle zwischen Mensch und Welt, Anthropos und Kosmos. „Die fließende Welt des Films setzt unaufhörliche gegenseitige Übertragungen zwischen dem Menschen als Mikrokosmos und dem Makrokosmos voraus. Eine der geläufigsten Methoden des Kinos besteht darin, Ding und Mensch im Wechsel miteinander zu vertauschen“.¹⁰ Wenn Morin vom ‚totalen Kino‘ spricht, dann meint er zwar die Bemühungen um eine ständige technische Vervollkommnung der ursprünglichen Kinematographie. Die meisten technischen Ideen wie der dreidimensionale Film hätten sich vor allem aus wirtschaftlichen Gründen (bis dahin) nicht realisieren lassen, was den magischen Metamorphosen des Kinos jedoch nicht geschadet, sondern eher genutzt hat. „Um sich in seinem ganzen Reichtum zu verwirklichen, war das Kino sogar genötigt, den totalen Kinematographen im Keim zu ersticken“¹¹, ein Argument, mit dem auch Rudolf Arnheim¹² den Tonfilm abgelehnt hat.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für Bazin das totale Kino das technisch vollkommene Kino der Wiederholung der Welt in ihrem – geistigen, humanen – Abbild ist, mit dem es den Menschen im Kosmos repräsentiert. Morin dagegen sieht das Kino nicht in Konkurrenz zur Welt, deren ideale oder idealistische Wiederholung es ist, sondern im Kino selbst finden die magischen Verdoppelungen statt, in denen sich der Mensch (der *homme imaginaire*) mit dem Kosmos austauscht, im Doppelgänger Erfahrungen des Selbst als eines Anderen macht und am kosmischen Programm des ewigen Formwandels beteiligt ist. Auf der Leinwand gelingt schließlich, was die ‚harte‘ Realität verweigert: Zeit- und

⁹ Edgar Morin: *Der Mensch und das Kino*, Stuttgart 1958 (*L'homme imaginaire du cinéma*, Paris 1956).

¹⁰ Ebda., S. 82.

¹¹ Ebda., S. 167.

¹² „Nicht Tonfilm sondern Film!“ (Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, München 1974, S. 308).

Raumsprünge, Verwandlungen der Körper und die Beseelung der Dinge. „Der Film stellt eines der Schlüsselprobleme des Maschinenzeitalters dar. Er gehört zu jenen modernen Techniken – Elektrizität, Radio, Telefon, Phonograph, Flugzeug – die in der praktischen Welt eine magische Welt wiederherstellen, eine Welt also, in der die Wirkung in die Ferne, die Ubiquität, die abwesende Gegenwärtigkeit, die Metamorphose herrschen.“¹³

Während Bazin bis zu seinem Tod 1958 zu wenig Zeit blieb, sich mit dem neuen Medium Fernsehen auseinanderzusetzen, um seine These vom ‚totalen Kino‘ womöglich fortzuschreiben oder zu relativieren, hatte Morin keine Schwierigkeiten, sich der Rolle des Fernsehens als Element der Kulturindustrie jenseits der Kosmographie des Kinos anzunähern. Und von Morin ausgehend sind es nur wenige Schritte zu den neuen Medien sekundärer Wirklichkeiten mit neuen Schnittstellen zwischen Mensch und Bilderkosmos, die im selben Netz miteinander verbunden sind. Das ‚totale Kino‘ wird vom globalen Fernsehen und dessen Effekt der ‚Impllosionen des Realen in virtuelle Welten‘ (Jean Baudrillard¹⁴) abgelöst, bis das Internet das Leben in einer ‚second world‘ Wirklichkeit werden lässt. Kino, Fernsehen und Neue Medien formen das Imaginäre gesellschaftlicher Beziehungen um zu einer neuen, illusionären Wirklichkeit, in der wieder Liebe, Glaube, Hoffnung und die Unmittelbarkeit menschlicher Beziehungen, jedenfalls deren Illusion, erlebt werden können. Edgar Morins *L'homme imaginaire* wäre der Prototyp eines modernen Menschen, der sich über Geld in jede Form wandeln lässt, aber ohne diesen Stoff unsichtbar bleibt. Die aktuelle Wirtschaftskrise mit ihrer immensen Geldvernichtung wird vielfach wie der Zusammenbruch eines riesigen globalen Kinos imaginärer Wirklichkeiten erfahren mit dem Nebeneffekt, dass gegenwärtig in den USA wieder Menschenschlangen vor dem Kinos stehen wie in den 1930er Jahren, als zu Zeiten der ‚Great Depression‘ wenigstens das Kino noch für die Wirklichkeit der Wünsche zuständig blieb.

Ich mache jetzt einen großen Sprung zurück ins 17. bis 18. Jahrhundert des Barock, des Absolutismus, der Epoche der höfischen Feste und des ‚großen Welttheaters‘, eine Epoche, die nicht zuletzt auch die Oper als einen Effekt dieser verschiedenen theatralen Repräsentationsformen hervorgebracht hat.

Worum es (in aller Kürze) geht: Im Absolutismus kommen die feudalen Gesellschaften in Europa an den Höhepunkt ihrer kulturellen und politischen Machtentwicklung, sie erleben ihre Krise und mit der Französischen Revolution (kulturell mit der Aufklärung) den Anfang ihres Endes. Zunächst hatte die Durchsetzung der absoluten Zentralgewalt den partikularen Einfluss der verstreuten Feudalherren oder adeligen Grundbesitzer beendet; sie entfremdet den Feudalismus aber auch seiner eigentlichen Grundlage, die bis dahin die Machtverteilung gelenkt hat, nämlich durch ständige Kriege den Besitz an Grund und Boden vermehren zu müssen. Die Zentralmacht, die ihre Kriege bereits mit dem aufkommenden bürgerlichen Handelskapital finanziert hat, ist nicht mehr über den

¹³ Morin, *Der Mensch und das Kino*, S. 238.

¹⁴ Jean Baudrillard: *Ecran total*, Paris 2001.

Grundbesitz, sondern über Geld definiert, das durch die neuartige Warenproduktion in Manufakturen und die Ausweitung des Handels vermehrt wird. Kriege werden fortan als Handelskriege zwischen Nationen um Absatzmärkte geführt. Kurz, der feudale Absolutismus ist bereits ein Monetarismus an der Schwelle zur Ermächtigung eines Bürgertums, dessen wesentliche Aufgabe es ist, den Geldkreislauf in Gang zu halten oder zu beschleunigen. Weil „Geld keine reale, sondern eine symbolische Ordnung“¹⁵ ist, kann künftig der politische Machtanspruch auch symbolisch (repräsentativ) behauptet werden (auch wenn er bereits vom Bürgertum geborgt ist).

Frankreich gibt mit seinem absoluten Königtum das Modell für Struktur und Erscheinung feudaler Macht an den europäischen Höfen vor: Die zentralistische Macht tritt vor allem durch verschwenderische Prachtentfaltung hervor, die etwa durch das Versailler Schloss und das Leben am Hofe demonstriert wird. Macht ist die Demonstration von Reichtum in ständiger Überbietung – wer sie sich nicht leisten kann, wird wirtschaftlich ruiniert und verarmt, so dass letztlich nur die großen Machtzentren u. a. in Paris, Wien, London, Berlin/Potsdam übrig bleiben. Wenn Macht nicht mehr darauf beruht, was der Feudalherr unter seinen Füßen oder den Hufen seiner Pferde hat, sondern sich in Ziffern und Zahlen der Geldkonten manifestiert, dann muss Macht in Erscheinung treten, um behauptet werden zu können und wenn sie Universalität beansprucht, muss auch das Universum für deren Auftritte bemüht werden. Zweck der Übung ist, das Abstraktwerden von Macht im Bild ihres universellen Erscheinens zu kompensieren. Der Bilder-Code für dieses Verfahren heißt Allegorie. Angriffe gegen die Mächtigen erfolgen nicht mehr mit Lanze und Musketen, vielmehr wird versucht, die bis dahin Mächtigen in ihrem Erscheinen als bloßen Schein zu diffamieren und dem Verdacht des wesentlich Unwirklichen auszusetzen und ihn mit dem eigenen Vorschein der ästhetischen Ermächtigung zu übertreffen. Der feudalen Verwendungs- und ethischen Ethik entgegen. Von der Allegorie bleibt am Ende ein melancholisches Trauerspiel der Ohnmacht.

Das Leben am absolutistischen Hof entfaltet sich von vornherein als ‚Theater im Theater‘. Die immanente Selbstreferenz dieses Verfahrens wird vermieden, indem die Grenze zwischen beiden Ebenen bis zur Unkenntlichkeit verwischt und unsichtbar gemacht wird. Zuschauer dieses Theaters sind Rollen, die von Mitspielern übernommen werden, wenn zum Beispiel der Sonnenkönig im *Ballet royal de la nuit* (1635) den *Roi Soleil* vor dem Adel tanzt. Zuschauer am Rande der *fêtes* waren die Bürger, die dem Treiben, in dem Himmel und Erde tags bewegt und nachts im Feuerwerk angezündet wurden, sicherlich fasziniert zuschauten; insgeheim jedoch kalkulierten sie die Kosten, die nicht selten von ihnen vorgestreckte wurden. Oberster Zuschauer, Spielleiter und Mitspieler schließlich ist Gott. „In einem der großartigen dramatischen Sinnbilder Calderons bereitet Gott sich und seinem himmlischen Hofstaat ein Schauspiel: Die Bühne ist die Welt,

¹⁵ Enrik Lauer: *Literarischer Monetarismus. Studien zur Homologie von Sinn und Geld bei Goethe, Goux, Sohn-Rethel, Simmel und Luhmann*, St. Ingbert 1994, S. 8.

die Schauspieler sind die Menschen. Das Stück, das gespielt wird, ist das Leben. Wenn es zu Ende ist, ruft der Tod die Spieler von der Bühne ab. Gott, der Spielmeister aber hält Gericht. Diejenigen, die ihre Sache gut gemacht haben, läßt er zu einer himmlischen Festtafel – das große Welttheater.“¹⁶

Das höfische Welttheater folgt seiner inneren Struktur, die es zwischen größter Ausdehnung und einem harten theatralen Kern positioniert. Zunächst ist „das höfische Leben [...] totales Fest“¹⁷, das wiederum nach Höhepunkten genealogischer Feste gegliedert ist, also Hochzeiten, Geburten etc. Die Szene der Feste ist der höfische Lebensraum, der sich topologisch ans Universum und semantisch an die Mythen vor allem der griechischen Antike anlehnt. Darin sind wiederum Bühnen angeordnet, auf denen das Darstellen selbst dargestellt und wo das Welttheater als Illusionsmaschine eines Theaters, das die Welt bedeutet, wiederholt wird. Wenn also von Welttheater die Rede ist, dann ist immer die Doppelseite des (höfischen) (Er-)Lebens der Welt als Theater und eines Theaters, das diese Welt bedeutet, gemeint. In Letzterem hatte nicht mehr die Mythologie, sondern die Wissenschaft das Sagen, wenn der Darstellungsraum nach Gesetzen der mathematischen Perspektivkonstruktion gebaut und die Kulissen nach den Gesetzen der Mechanik bewegt wurden. Nachdem auf den höfischen Festen die letzte Kerze gelöscht war, blieb dieses Theater als deren harter Kern zurück, um schließlich als bürgerliche Veranstaltungsform zur Oper oder zum Stadttheater reformiert und vermarktet zu werden.

Bis dahin, d. h. politisch bis zur Französischen Revolution, ist das barocke Welttheater in seiner äußersten Ausprägung ein genealogisches Fest, in dem die absolute Macht kosmisch begründet und universell eingesetzt wird. Sie tritt in Erscheinung durch ihre Protagonisten selbst, die auf diesem Fest das Universum in Besitz nehmen, das sich ihnen mit allen mythischen Göttern, Heroen, Legenden etc. bereitwillig unterwirft. Der notwendig begrenzte Ort der Schlossanlage als Schauplatz wird zur Szene des Universums, in der kosmische Mächte miteinander ringen, bis sie von der Liebe, Güte, d. h. der Macht des feudalen Herrschers besänftigt sich dieser unterwerfen. Diese Szene ist vertikal aufgebaut, sie trennt Himmel und Hölle und inszeniert den Aufstieg der kosmisch (d. h. im mythologischen Sinne durchaus ‚planetarisch‘) lokalisierten Macht. Nur das Bedürfnis nach sinnlichem Erleben und der Darstellungszwang halten über dem Boden fest, was eigentlich mit dem Sonnenwagen Apolls ins Universum aufbrechen möchte. Bedeutendstes Beispiel für dieses feudale Welttheater sind vielleicht die über ein Jahr lang dauernden Feierlichkeiten anlässlich der Vermählung Kaiser Leopolds I. mit Margareta von Spanien in der Wiener Hofburg 1667. Choreographierte Reiterspiele mit allegorischen Figuren füllen topologisch und semantisch den Raum zwischen Himmel und Erde (der Streit zwischen Luft und Wasser setzt die Elemente in Bewegung) und wechseln sich ab mit Opern- (*pomo d'oro*) und Theaterraufführungen.

¹⁶ Richard Alewyn/Karl Sätzle: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Reinbek 1959, S. 48.

¹⁷ Alewyn/Sätzle, *Das große Welttheater*, S. 13.

Das ganze kosmische Schauspiel mündet in eine recht irdische Pointe absolutistischer Machtstärkung. Die Höfe, allen voran das Versailles des französischen Königs, waren nicht nur Orte des Zur-Schau-Stellens von Macht, sondern auch Geburtsorte der Geheimdienste¹⁸, die ans Tageslicht fördern mussten, was nicht von selbst in Erscheinung treten wollte: Der Spiegelsaal von Versailles diente nicht nur der ‚scheinbaren‘ Vervielfachung der höfischen Prachtentfaltung, sondern auch als feudales Panoptikum vollkommener Überwachung (dem der Aufklärer Bentham im Anschluss an die Französische Revolution die bürgerliche Variante seines Panoptikum folgen ließ). Das Welttheater versuchte also dem Machtanspruch seiner Protagonisten auf doppelte Weise gerecht zu werden, indem es diese (abstrakt gewordene) Macht zur Erscheinung brachte und indem es auf die Bühne zog, was sich ihrem Einfluss entzog oder widersetzte, um dort identifiziert und reglementiert zu werden. Entsprechend ist der Blick ein doppelte, er richtet sich im Schauspiel auf die Zeichen der Macht und er achtet von außen darauf, dass die geltenden Regeln machtpolitischer Dramaturgie eingehalten werden, um nicht nur dem letzten und obersten Zuschauer im Himmel das Urteil darüber zu überlassen.

Das Barock hat den Himmel über der Szene des Festes mit allen möglichen mythischen Figuren der antiken Götterwelt, mit Engeln und Figuren der christlichen Mythologie bevölkert. Im Theater wurden sie an Seilen mit ausgeklügelten Mechanismen über die Bühne gezogen und zum Schweben gebracht. Dieses Theatermodell entspricht schließlich einer neuen scientistischen Weltanschauung vom Universum als Uhrwerk, deren Mechanik einmal aufgezo-gen von alleine, also unter der Abwesenheit Gottes, abläuft. In diesem mechanischen Universum ist La Mettries *Homme machine*¹⁹ zu Hause – als polemischer Vorgriff auf das industrielle 19. Jahrhundert.

Als sich am Ende des 19. Jahrhunderts die Kinematographie ankündigt und schließlich realisiert wird, ist die Beziehung zwischen Kosmos und Kino, die kosmopolitische Begründung des Kinos, zunächst über das Modell des Uhrwerks vermittelt. Der Kosmos wird selbst zum ‚cinéma total‘ oder zumindest zur Projektionsfläche des Kinematographen, weil seine Planetenbahnen sich wie von einem Uhrwerk gesteuert bewegen, genauso wie Kamera und Projektor von Zahn-rädern wie in einem Uhrwerk mechanisch angetrieben und reguliert werden, wodurch mit Hilfe des fotografischen Films die Illusion eines lebendigen Bewegungsbildes entsteht. Was wir im Kosmos am Himmel sehen oder aus dem Kosmos auf der Erde sehen könnten, wenn wir diesen Standort einnehmen könnten, sind Lichtprojektionen, deren irdische Hervorbringung analog, d. h. kosmopolitisch zu den am Himmel sichtbaren Bewegungen vorzustellen ist. Erst wenn das Kino

¹⁸ Erik Grawert-May: *Zur Geschichte von Polizei- und Liebestanz. Versuch einer anderen Geschichte des Auges*, Tübingen 1980.

¹⁹ Julien Offray de la Mettrie: *Die Maschine Mensch. L'homme machine* [1751], Hamburg 2009.

etabliert und die Technik der Projektion im Rücken der Zuschauer unsichtbar geworden ist, rücken die Projektion und das Bewegungsbild auf der Leinwand ins Zentrum der Kinoutopie, dann wird das Kino ‚total‘, wenn die Projektion ‚total‘ ist, und der Himmel wie die Kinoleinwand als gigantische Projektionsfläche in der räumlichen Tiefe des Kosmos ‚bespielt‘ werden.

Das erste, noch ‚vorfilmische‘ Modell vom kosmischen Kinematographen, das die Mechanik des Uhrwerks als kosmopolitische Modell zugrunde legt, hat die Zeit in den Mittelpunkt gestellt.²⁰ Der Astronom und Populärwissenschaftler Camille Flammarion beschreibt in seiner Wissenschafts-Phantastie *Lumen*²¹ in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts, wie das von der Erdoberfläche reflektierte Licht die Bilder dieser Welt mit in den Kosmos nimmt, wo sie wie Fotografien jederzeit wieder angesehen werden könnten, wenn man sie mit noch größerer Lichtgeschwindigkeit überholt und – zum Beispiel auf einem entfernten Planeten – wiederum betrachtet. Die Lichtstrahlen, die sich von der Erde entfernen, hat sich Flammarion wie Filmbänder *avant la lettre* vorgestellt, die die gesamte Gegend des irdischen Planeten enthalten. Das Universum ist eine *camera obscura*, innerhalb derer sich Flammarion einen Planeten mit lichtempfindlicher Oberfläche vorstellt, auf dem sich die Lichtstrahlen mit ihren Fotografien der Weltgeschichte spiralförmig aufwickeln oder aufzeichnen. Die Zeitreise der Bilder der Weltgeschichte lädt ein, ebenfalls eine Zeitreise mit Über-Lichtgeschwindigkeit anzutreten, um zum Beispiel seiner eigenen Geburt beizuhohnen zu können, wenn man die Bilder dieses Ereignisses in der kosmischen Zeitreise überholt hat.

Es ist frappierend, wie sehr Utopien vom totalen Kino das philosophische und künstlerische Denken der Zeit um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert bis zur Kinooavangarde der 1920er Jahre beeinflusst haben. Die Entwürfe reichen von Paul Scheerbarts kosmischen Glasbauten, die Licht- und Schattenspiele kaleidoskopartig projizieren und reflektieren, bis zu kosmischen Bildergalerien oder einfach nur zu riesigen Teleskopen, die von entfernten Planeten auf die Erde gerichtet sind und Bilder längst vergangener Ereignisse empfangen lassen.

Das andere Modell eines kosmischen Kinos favorisiert den Raum. Es setzt die Erfahrung des Kinos als Innenraum der Filmprojektion voraus und erweitert ihn in kosmische Dimensionen. Der (nächtliche) Himmel wird zur gigantischen Leinwand über den Köpfen der irdischen Zuschauer, die an jeder Stelle auf der Erde der Lichtprojektion von Kolossalfilmen beizuhohnen können. In der Absicht

²⁰ Zu diesen ‚vorfilmischen‘ kosmischen Utopien des totalen Kinos vgl. Michail B. Jampolski: ‚Die Utopie vom kosmischen Schauspiel und der Kinematograph‘, in: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Nr. 34, 1988, S. 177-191; Afterimage, No 10, 1981 (Myths of total cinema); René Barjavel: *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Paris 1944; Karl Clausberg: *Zwischen den Sternen: Lichtbildarchiv. Was Einstein und Uexküll, Benjamin und das Kino der Astronomie des 19. Jahrhunderts verdanken*, Berlin 2006; Joachim Paech: *Der Bewegung einer Linie folgen*, Schriften zum Film, Berlin 2002, S. 135-139 (‚Ein kosmisches Dispositiv‘).

²¹ Camille Flammarion: *Lumen*, Übers. Anna Rau, Berlin o. J. [1900].

der Propaganda von Diktaturen, die ähnliche Projekte durchspielte, sollten sich die Zuschauer diesen Projektionen auch gar nicht entziehen können. Albert Speers *Lichtdom* gibt einen Eindruck davon, was von Nazis in dieser Hinsicht zu erwarten war. Die Beschriftung des Himmels mit Flugzeugen als ‚Himmelsschreiber‘ (angeblich erstmals in Fitz Langs *Die Frau im Mond* von 1929 praktiziert), hat eher bei der Warenwerbung Anklang gefunden. Und wenn Woody Allens jüdische *Momme* ihren Sohn auch noch vom Himmel herab drangsaliert, dann ist auch das noch ein Effekt kosmischer Projektion, in diesem Fall mit psychoanalytischem Hintergrund. Der Prototyp für diese Utopie des ‚totalen Cinema‘ ist der Roman *Adams* des Filmregisseurs René Clair, der 1927 zum ersten Mal in deutscher Sprache erschienen ist. Cecil Adams, die Tielfigur des Romans, ist Regisseur, Schauspieler und Star seiner Filme, die in der ganzen Welt bewundert werden. Adams, größtenteils sinnig geworden, sieht nur noch ein Ziel seiner Karriere, wie Gott zu werden. Ein Mittel dazu ist die Projektion seines neuesten, gigantischen Films an den Himmel, wo er wie Gott erscheinen und auf die Erde herabsehen wird. Die Uraufführung beschreibt René Clair folgendermaßen:

„Drei Blitze haben die Nacht zerrissen. Das ist das Signal. Der Himmel ist von einem gnadenlosen Licht überzogen. Brandmal der Wüste, Glanz der Wahrheit. Kein Zeichen wird am Weltende dem Herzen der Menge beiderlei Geschlechts mehr Furcht einflößen als diese großen Schatten von Engeln, die wie Gewitterwolken über der zu Boden geschmeterten Stadt schweben. Plötzlich steigt aus allen Himmelsrichtungen eine nie gehörte Musik auf und Ströme strahlenden Lichts quellen aus der Tiefe des Himmels und fluten hernieder, den Blicken der Menschen entgegen. Ihr Schaum flammt auf, prallt an einem unsichtbaren Felsen an, dann stürzt er in bläuliches Strudeln, in denen Tausende rasch vergänglicher Gestalten das Glück erhaschen und, verbrannt, im Gestirbe der Lichtwellen wieder verschwinden, in sich selber zusammen. Scharenweise ziehen Engel vorüber. Unter der sanften Berührung ihrer Schatten ordnet sich das Chaos. Linien treten hervor und ziehen dahin nach dem Rhythmus der Verse und der Heerscharen [...]. Das Chaos beruhigt sich grollend und der Feuerhund kriecht um die unteren Grenzen des Weltalls herum. Die Schöpfung ist erstanden.“ Dieser Anfang der Filmprojektion endet mit dem Bild Gottes: „Ein Bild mit ausgeprägten Zügen, das kein Auge ganz zu erfassen vermag. Ein Bild größer als die Unendlichkeit: Gottes Bild.“²²

Und selbstverständlich trägt dieses Bild des Gottes die Züge des Schauspielers Cecil Adams.

Apokalypse und Schöpfungsgeschichte scheinen im Stil des Johannesevangeliums zusammenzufallen. Das himmlische Personal könnte durchaus der Kosmologie des barocken Theaters entnommen sein, nur dass die barocken Feste in ihren Darstellungen nichts so sehr fürchteten wie den Schrecken, der um so grausamer hinter den Kulissen und Masken mit Fegefeuer, *vantitas* und Verdammnis drohte. Die Bilder, die René Clair evoziert, erinnern an die abstrakten Filme der

²² René Clair: *Adams*, aus d. Franz. Lina Freder, Berlin 1927, S. 113-116.

Avantgarde und des *cinéma pur* mit ihren schwellenden Formen. Die Wirkung dieser kosmischen Projektion des Schöpfungsaktes ist eine von der Produktionsfirma unterstützte Welle der Religiosität, die über eine Aktiengesellschaft, den ‚Trust für die moderne Religion‘ gelenkt wird, bis eine atheistische Gegenbewegung den Aktienkurs der Filmproduktion zusammenbrechen lässt. Sämtliche Filme der Firma werden ein Opfer der Flammen.

Eine Nachbemerkung. Am Ende des 20. Jahrhunderts haben sich die Voraussetzungen für ein kosmisches totales Kino grundlegend verändert. Die kosmopolthe Beziehung zwischen der Kinematographie nach dem Modell der guten alten mechanischen Uhr und dem mechanischem Weltbild hat ihre Geltung im elektronischen Zeitalter mit neuen digitalen Medien für Bewegungsbilder verloren und wurde von der alles spannenden Netz-Metapher ersetzt. Das totale Kino war entweder als zweite, ideale Wirklichkeit oder als alles umhüllende Himmelsprojektion gedacht worden. Geblieben vom totalen Kino ist eine Art *globales Kino* oder grenzenloses Schauspiel, veranstaltet von den elektronischen Medien Fernsehen und Video sowie schließlich dem Internet. *Second Life* oder *Sims 3* und viele andere digitale Welten oder Computer-Spiele können als gegenwärtige Utopien anderer Welten erlebt werden, die umso erstaunlicher sind, je mehr sie der Alltagswelt ähneln, ohne deren negative Seiten zu übernehmen. Vielleicht setzt sich hier fort, was Bazin sich mit der zweiten Realität vorstellte, die digital im Internet mit ganz anderen als kinematographischen Mitteln viel besser, d. h. interaktiv und immersiv herzustellen und zu erleben ist. Die Netze, das ‚broadcasting network‘ des Fernsehens und mehr noch das Internet (vor allem das interaktive Web 2.0) ermöglichen die Gleichzeitigkeit des globalen Erlebens, sie sind Ausdruck des Imaginären einer räumlich verteilten Gleichzeitigkeit, wie sie das totale Kino topologisch noch nicht denken konnte. Theater und Netze (TV, www) amalgamieren in dieser performativen Gleichzeitigkeit, zu der auch die Ereignisse der ‚ersten Realität‘ beitragen müssen.

Die wahren Laboratorien für ein *future cinema*²³, das nicht weniger den Anspruch auf globale, wenn nicht totale Verwirklichung stellt, befinden sich in den neuen Museen für digitale Medien wie dem ZKM, wo überlieferte Modelle, z. B. das Panorama, immersiv und interaktiv weiterentwickelt werden wie in Stan VanderBeek's *Movie-Drome*.²⁴

Und wie steht es mit dem Bilderkosmos Flammarions? Der Blick vom Mond oder Mars auf die Erde ist technisch Wirklichkeit geworden, die Erde wird als Figur in einem kosmischen Schauspiel erlebt, in dem sie ihren Part im Planetensystem spielt. Tatsächlich auf den Spuren der kosmischen Bilderreise Flammarions, als authentische Nachfahren dieses Populär-Astronomen und Science Fiction Autors sind die Reisen der Raumschiffe *Orion* oder *Enterprise*, von *Star Wars*

²³ Jeffrey Shaw und Peter Weibel (Hg.): *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, Karlsruhe/Cambridge (ZKM) 2003.

²⁴ Vgl. Gloria Sutton: „Stan VanderBeek's Movie-Drome, Networking the Subject“, in: Shaw/Weibel (Hgg.): *Future Cinema*, S. 136-143.

oder *Star Trek* und Co. Hier spielt das Kino auf riesigen Leinwänden Lichtgeschwindigkeit; die erzählte Zeit ist alles, der Raum nur eine Metapher oder ein Behälter für unendliche Möglichkeiten der Fantasie, auch wenn sie wieder nur unendlich banal genutzt werden. In einem weitgehend unbekanntem Film von Robert Parrish aus dem Jahr 1969 *Unfall im Weltraum (Journey to the Far Side of the Sun)* stürzt ein bemanntes Raumschiff scheinbar auf die Erde, den Ausgangspunkt des Fluges, zurück. Aber es stellt sich heraus, dass das Raumschiff in einer parallelen Welt gestrandet ist und dass der Kosmos sich selbst noch einmal enthält, gespiegelt. Dieses Modell würde alle Bemühungen um eine zweite Wirklichkeit, ob als Kino oder Computerspiel, übertrumpfen, indem unsere Welt von vornherein doppelt ist. Ob diese Idee beängstigend oder beglückend ist, bleibt jedem selbst überlassen.