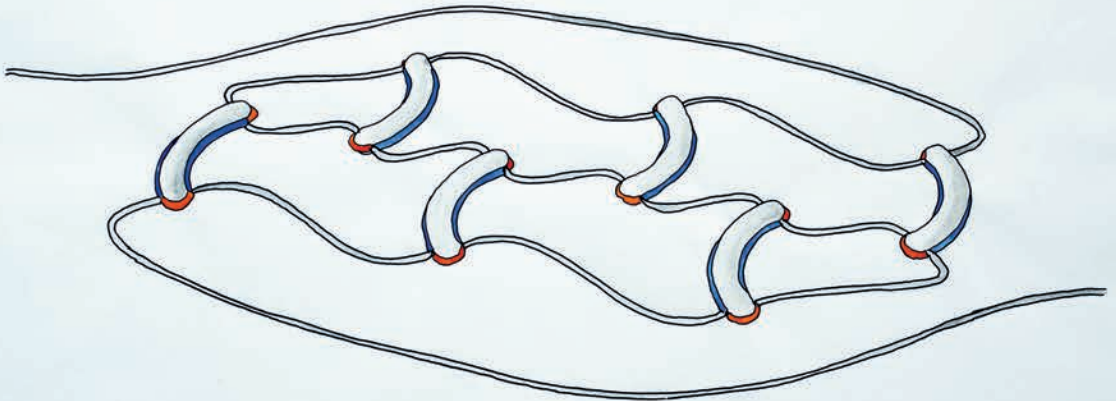


Hans Jürgen Scheuer

HOLY ROOD IN HOLLYWOOD

Apokryphe Erzählmuster der Vormoderne
im Kanon des „großen Kinos“



Königshausen & Neumann

Hans Jürgen Scheuer

Holy Rood in Hollywood

Hans Jürgen Scheuer

Holy Rood in Hollywood

Apokryphe Erzählmuster der Vormoderne
im Kanon des „großen Kinos“

Königshausen & Neumann

Die Publikation wurde finanziert aus Berufungsmitteln
der Humboldt-Universität zu Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2025
Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7
D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung unter Verwendung einer Originalzeichnung von Oswald Egger aus seiner Prosa ‚Beweger, unbewegt‘ (Hombroich: Das böhmische Dorf 2024, S. 21) mit großzügiger Erlaubnis des Künstlers.

Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9191-9
eISBN 978-3-8260-9192-6

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

τὸ πνεῦμα ὅπου θέλει πνεῖ –
Der Wind bläst, wo er will,
und du hörst sein Sausen wohl;
aber du weißt nicht,
woher er kommt und wohin er fährt.

(Joh 3,8)

Das Muster verselbständigt sich nicht ohne Grund des Musters, und ich habe weder eine Idee noch Eindruck von einer solchen Kraft. Der Grund tritt nicht zur Oberfläche, nicht als Impuls in Vorspiegelung, sondern erheblich, als Raum, vor dem das Muster kondensiert. Dann vergrößert sich das Ganze um und auf und breitet sich weiter weiter aus, es ist mehr wie Heben und Senken, Heben und Rollen, Heben und Wogen, aber doch auch fortweilende Bewegung, Flimmern, Züngeln oder Oszillieren. Bilder, die aufeinanderschlagen, sind nicht die Bilder selbst und treten wie durch ein Gewebe leichte Nebel sanft und angenehm zu mir zurück.

(Oswald Egger, *Beweger, unbewegt*)

Inhalt

I. Vor aller Augen: Präkinema (Robert Musil – Jörg Jochen Berns – Philippe Descola)	9
Ein Dossier wird angelegt	9
Bewegte Bilder im Medientransfer	13
Kinästhesie, modern und vormodern	15
Das Filmbild als Rätsel	17
Mystik des Films	19
II. Anderweltkino (Manoi Night Shyamalan, Alfred Hitchcock – Artus- und Gralsroman)	23
Kommunikationen zwischen Welt und Gegenwelt	23
Jenseitsrealistik	26
Sehergabe und Heilsbringerschaft	30
Drei Erzählschemata der <i>matière de Bretagne</i>	36
Pneuma-Phantasmalogie des Horrors	44
Die Medien der Geister	46
Bunter Knoten und Möbiusband	48
<i>Ordo naturalis</i>	52
<i>Ordo artificialis</i>	59
Moiré-Effekte	60
III. „You’ve never seen a miracle ...“ (Karl Vollmoeller, Fritz Lang, Ridley Scott, Denis Villeneuve – ‚Vita Adae et Evae‘, Caesarius von Heisterbach – Philip K. Dick)	69
Fundstück	69
<i>Quid est miraculum?</i>	71
Andacht und Exzess	76
Handelndes Bildwerk / Parallele Mütter	78
Schutzmantelmadonna	83
Androiden und Protoplasten	88
Schlange und Einhorn	93
Anthropodizee und Science-Fiction	96
Exegesis	99
Seth	100

IV. Aus totem Holz ein goldner Glanz	
(John Huston, Ethan & Joel Coen, Quentin Tarantino – Geoffrey Chaucer, Hans Sachs – B. Traven, Cormac McCarthy)	107
Zu Seinem Gleichnis geschaffen.....	107
Den wahren Schatz finden	109
Doña Maria	113
Heiligshölzle: Das (Un-)Heil im Baumstumpf.....	115
Was ist ein MacGuffin?	117
Komm', süßer Tod!	119
Formatierbare Wahrheit	124
Haderlumpen.....	125
V. Die apokryphe Relation	
(Denis Villeneuve – William Shakespeare, Vladimir Nabokov – Alfred Hitchcock, Jack Trevor Story)	135
Fahles Feuer.....	135
<i>Each thing's a thief</i>	137
Lob des Sekundären	139
Mitgehangen	145
<i>A place for the living and for the dead</i>	147
Das Dossier wird einstweilen geschlossen.....	152
Anmerkungen	155
VI. Medien- und Literaturverzeichnis.....	179
A. Filme.....	179
B. Literarische Quellen	179
C. Forschungsliteratur	182
D. Bildnachweise.....	192
VII. Register der Namen und Werktitel.....	193
VIII. Abspann, hochgemut.....	197

I. Vor aller Augen: Präkinema

(Robert Musil – Jörg Jochen Berns – Philippe Descola)

*Ein Dossier
wird angelegt*

In seiner Frankfurter Dankesrede zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels am 22. Oktober 2023 brach Salman Rushdie eine Lanze für die Produktivität traditioneller Denk- und Erzählmuster.

Sie bildeten keine punktuellen Quellen oder kartographierbaren Quellgebiete epischer Einbildungskraft, sondern seien Teil eines Ozeans der Geschichten:

„Where do stories come from?“ the boy Haroun asks his storyteller father in my novel ‚Haroun, and The Sea of Stories‘. And the most important part of the answer is that they come from other stories, from the ocean of stories upon which we are all sailing. That’s not the only point of origin, it should be said, there is also, of course, the storyteller’s own experience and opinion of life, and there are also the times he lives in. But most stories have some sort of roots in other stories, maybe, in many stories which combine, conjoin and change, and so become new stories. This is the process that we call imagination. [4:45–5:31]¹

Für Rushdie hat die nicht nachlassende Attraktivität jener Geschichten einen triftigen Grund: „because they encapsulate truth“ [05:43–46]. Ihr Wahrheitsanspruch ist freilich kein dogmatischer, von irgendeiner Instanz autoritativ deklarerbarer. Er liegt auch nicht überall und jederzeit offen am Tag, sondern taucht bald auf, bald unter nach Strömungsmustern, die sich nicht vorhersehen, im Sinne herkömmlicher Stoff- und Motivgeschichte kaum einem räumlichen oder chronologischen Kontinuum, geschweige denn einer linear ausgerichteten Evolution zuschreiben lassen.² Vielmehr bedarf es, um in Rushdies Gleichnis vom Ozean der Imagination zu bleiben, eines Fischers oder einer Fischerin, die auf hoher See ihre Netze auswerfen. Sie ziehen durch ihre Arbeit nicht nur ihren Fang aus den stilleren Tiefen des Meeres an die bewegtere Wasseroberfläche, um ihn dann als Ware an Land feilzubieten. Vielmehr ist es im Sinne der Erzähltraditionen so, als würden sie durch ihr aktuelles Tun Teil eines umfassenden Netzwerks, das aus den Netzen aller Fischer besteht, die anderen Orts und zu anderen Zeiten ein Gleiches taten oder noch tun werden.

Dadurch entstehen von Fall zu Fall über Zeiten und Orte hinausgreifende, wissentlich oder unwissentlich herbeigeführte Verknüpfungen des Erzählens. In unbestimmtem Rhythmus lassen deren Muster ihre eingekapselte Wahrheit sehen; im Moment ihres Emergierens oder Absinkens gewähren sie Einsichten, die es den Betrachtern erlauben, die lineare historische Folge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einer artifiziellen Bild- und Schleifenstruktur zu rearrangieren und nach den Bedürfnissen des Jetzt neu lesbar zu machen. Entsprechend hat fast 750 Jahre vor Salman Rushdie ein mittelalterlicher Erzähler seine Aufgabe verstanden: Konrad von Würzburg beschreibt das von ihm anvisierte *erniuwen* des überkommenen Geschichtenzyklos um Troja und um dessen zentrales erotisches Phantasma, die geraubte Helena, als Ergründen eines tiefen Buches.³ Sein Unterfangen ist paradox. Denn der Ozean des Erzählens lässt keinen Grund erkennen, weil in ihm alle Mären zusammenzufließen scheinen:

<p>mîn sin der spannet unde d[e]nt dar ûf mit hôhem flîze, daz ich vil tage verslîze ob einem tiefen buoche, 220 dar inne ich boden suoche, den ich doch finde kûme. z'eim endelôsen pflûme, dar inne ein berc versünke wol, gelîchen man diz mære sol, 225 des ich mit rede beginne. wil ich den grunt dar inne mit worten undergrîfen, sô muoz ich balde slîfen hie mîner zungen enker. 230 mîn lop daz wûrde krenker, ob ich des hie begûnde, daz ich mit rede niht kûnde z'eim ende wol gerîhten – ich wil ein mære tihten, 235 daz allen mæren ist ein her. als in daz wilde tobende mer vil manic wazzer diuzet, sus rinnet unde flîuzet vil mære in diz getihte grôz: 240 ez hât von rede sô wîten flôz, daz man ez kûme ergrûnden mit herzen und mit mûnden biz ûf des endes boden kan.</p>	<p>Meine Aufmerksamkeit richtet und spannt sich mit ganzer Intensität darauf aus, dass ich viele Tage über einem tiefen Buch verbringe, in dem ich nach dem Grund suche, den ich doch kaum finden kann. Mit einem endlosen Strom, in dem ein Gebirge versinken könnte, soll man die Dichtung vergleichen, die ich vorzutragen beginne. Damit meine Rede den Grund darin mit Worten fassen kann, muss ich hier sogleich den Anker meiner Zunge schleifen lassen. Mein Ansehen würde geschwächt, wenn ich hier etwas begänne, was ich mit meiner Rede nicht zu Ende führen könnte. Ich will eine Geschichte dichten, die Herr über alle Geschichten ist. Wie in das wild tobende Meer viele Wasser schießen, so rinnen und fließen viele Geschichten in diese große Dichtung. Sie bildet einen so gewaltigen Wortfluss, dass man sie kaum mit Herzen und Mündern bis zum Grund ausschöpfen kann.</p>
---	--

Mit schleifendem Anker sucht das erneuerte Erzählen deshalb Halt, damit vom eingenommenen Haltepunkt aus der Fund geborgen und bearbeitet, aktualisiert und durch Aneignung auf eine neue Höhe geführt werden kann. Es gilt, ihn davor zu schützen, beim Wiedererzählen weiter auszu-

fransen, und zu verhindern, dass er sich in die Partikel auflöst, aus denen er – bisweilen widerspruchsvoll oder lückenhaft – kombiniert ist:

von Wirzeburc ich Cuonrât von welsche in tiutsch getihte mit rîmen gerne rihte daz alte buoch von Troie.	Ich, Konrad von Würzburg, übertrage mit Fleiß in gereimter Sprache vom Welschen ins Deutsche das alte Buch von Troja.
270 schön als ein frischiu gloye sol ez hie wider blüejen. beginnet sich des müejen mîn herze in ganzen triuwen, daz ich ez welle erniuwen	Schön wie ein frischer Zweig soll es hier wieder aufblühen. Wenn mein Herz in ganzer Treue sich darum bemüht, dass ich es erneuern möchte
275 mit worten lüter unde glanz, ich büeze im siner brüche schranz, den kan ich wol gelîmen z'ein ander hie mit rîmen, daz er niht fürbaz spaltet.	mit reinen und glänzenden Worten, dann heile ich ihm den Riss seiner Bruchstellen: Den kann ich gut mit Reimen zusammenleimen, so dass er nicht weiter zerfrant.

Konrads Intention auf *erniuwen* beansprucht – mit anderen Worten – operative Zeit.⁴ Das zeigt der Wechsel der Metapher vom Fischfang hin zum Aufblühen des frischen Zweiges an, den die Stoffgeschichte mit jeder Neubearbeitung austreibt. Ein weiterer Bildwechsel erfasst zudem das Medium des Wiedererzählens. Die reinen, hochglänzend polierten Worte verfügen über eine ungetrübte, ungehemmte Strahlkraft. In der rhetorischen Tradition der freien Künste entspräche das der *energeia* und der *enargeia* des intensiven Vor-Augen-Stellens. In der für Konrad mindestens so wichtigen technischen Perspektive der *eygen künste* oder *artes mechanicae* aber ist das Bestreben nach einer glatten, bruchlosen Oberfläche auf die heraldische Einheit des visierbaren Schildes gerichtet. Dessen in Farbgeometrien gefasste Figuren prägen sich über das Sehfeld in die Wahrnehmung der aktuellen Betrachter ein. So manifestieren sich die gehobenen Funde vor deren *oculi interiores*, den inneren Augen. Da es sich nicht um genuine Erfindungen des Poeten handelt, sondern um die durch seine Kunst gesteigerte Erkennbarkeit des Vorgefundenen, ist die Aufgabe des Erzählers identisch mit der Aufgabe des gerade lesenden, sehenden und hörenden Publikums. Beiden geht es um das Ausfalten von Potentialen. Denn jeder Trieb sitzt einem Ast oder Stamm auf, jeder Fang führt zu einem Netzwerk, das sich vom einzelnen Knotenpunkt nach allen Seiten in immer weiter ausgreifenden Strebungen ausdehnt. Wo immer es in der Wahrnehmung der Einzelnen ergriffen wird, zeigt sich ausschnittshaft ein charakteristisches Knüpfaster, nie jedoch das ganze Netz. Ebenso wird die Abfolge der Knoten weder völlig beliebig sein noch mit Notwendigkeit vorhersehbar und definierbar. Im günstigsten Fall kann die Kontinenz der Serie sich zur Evidenz einer Ermöglichungsstruktur verdichten: zu einem poetischen Muster. Es müsste nicht zwingend so aussehen, wie es sich gerade den Hörerinnen und Lesern darstellt. Leicht ließe es sich

von anderen Leserinnen und Hörern in andere Richtungen verschieben, ergänzen, neu aufrollen. Dennoch bildet sich mit der Zeit in seinen je erfassten Formen etwas Unabweisbares und höchst Sinnenfälliges aus, indem sie seinen Wahrheitsanspruch so präsentieren, wie er durch mich, für mich und vor meinen Augen aus seiner Versunkenheit und Apokryphizität gezogen und geborgen wird, um im „[J]etzt einer bestimmten Erkennbarkeit“ (Walter Benjamin)⁵ akut zu werden.

Wie ist jenem doppelten, ozeanischen und vegetabilen Gleichnis Rushdies und Konrads von Würzburg methodisch beizukommen? Ich meine: nur mit Beherztheit und mit Bescheidenheit. Christopher S. Wood und seinen Forschungen zu den ‚Deutschen Sagen‘ der Brüder Grimm, die zumeist die Buntschriftstellerei des 16. und 17. Jahrhunderts sichten und auswerten, danke ich den passenden Ausdruck dafür: Es gilt, ein Dossier anzulegen. Die folgenden Anläufe, zu einem Verständnis darüber zu gelangen, wie apokryphe Erzählmuster diesseits und jenseits des Medienumbruchs vom inneren Bild der Phantasmenlehre zum Projektionsbild des Kinos weiter wirken und Wahrheitsansprüche durch fortwährende Umschriften transportieren, versuchen erst gar nicht als zwangsläufig zu behaupten, warum sie an einem bestimmten Werk ansetzen und zum nächsten übergehen, dabei gegen jede chronologische Ordnung zwischen Moderne und Vormoderne hinüber-herüberwechseln und ohne weiteres zwischen Literatur- und Filmanalyse umschalten. Sie setzen stattdessen auf das Bricolage-Prinzip der Sammelmappe, die Schrift- und Bildlektüren über einen längeren Zeitraum hinweg dokumentiert. Darin lagern sich an ein zufälliges Fundstück immer weitere Funde an. Sie treten ab einer gewissen kritischen Masse in Korrelation zueinander, klammern dabei Heterogenes nicht von vornherein aus, so dass sich im stetigen Anwachsen der Sammlung auch von zunächst unverbundenen Seitenwegen her beobachten lässt, wie Kontiguitäten, Stoff- und Motivkollokationen und ihre medialen (Um-)Formatierungen ineinandergreifen. Nicht anders sind Jacob und Wilhelm Grimm vorgegangen, als sie neben ihren grammatischen, lexikographischen und editorischen Arbeiten damit begannen, eine sogenannte Sagenkonkordanz zu führen, in der sie Erzählanaloga um bestimmte Stichwörter und Lemmata zur Motiv-Inventio gruppierten.⁶ Zwischen jenem offenen Anfang und den schwer zu handhabenden Motiv-Indizes der Folktale-Forschung oder ihrer sekundären Erschließung über den komplexen Apparat der ‚Enzyklopädie des Märchens‘⁷ manövrieren die zusammengestellten Einzelbeispiele mit dem Ziel, ein Paradigma herauszuheben für die sonst undenkbbare Kommunikation zwischen Lebenden und Toten, zwischen heilloser Verstrickung und miraculöser Erlösung in Welt und Anderwelt. In den Imaginationen vormoderner Exempel und moderner Romane wie in den Skripten und bewegten Pro-

jektionsbildern des Kinos liefert mein Dossier apokryphe Gleichnisse innerweltlicher Transzendenz.

*Bewegte Bilder
im Medientransfer*

Die vorliegenden Studien zur Affinität von Kino und Vormoderne, von exemplarischem Wunder und technologischer Imagination richten sich auf die Ästhetik und Psychodynamik bewegter Bilder im Medientransfer⁸ zwischen der Visualität projizierter *moving pictures* und der Evidenz introjizierter *imagines agentes*. Die Exempel einer solchen Archäologie der Filmbetrachtung bilden keine weiteren Glieder in der ansehnlichen Reihe mediävistischer Publikationen, die sich primär etwa mit dem „Mittelalter im Blockbuster-Kino“ beschäftigen.⁹ Weder interessieren im Folgenden Popularisierungen der Vormoderne noch mediävialisierende Camouflagen moderner Popästhetik.¹⁰ Auch das Feld der Mittelalter- und Frühneuzeit-Rezeption wird nicht weiter bestellt: Keine Stoff-, Motiv- oder Figuren-Analoga sollen die bestehenden Inventare ergänzen,¹¹ keine filmischen Reenactments das Nachleben einer Epoche oder deren nostalgische Beschwörung belegen. Statt auf stoffliche Rezeption und mediale Adaptation zielen die Analysen der zusammengestellten Filme, Exempel und Romane, ihrer Plots und Bildsequenzen auf eine Präkinematik, die jedem der hier besprochenen (literarischen und kinematographischen) Werke als Sehform (*species*) zugrundeliegt. Sie erlaubt es, in der Retrospektion die bis in die Gegenwart wirksamen Produktivkräfte apokrypher Muster des Erzählens und der Imaginationssteuerung am Werk zu erkennen. Meine Lektüren beabsichtigen dabei nicht, das Mittelalter im Film zu beschreiben oder die Verwandlung tradierter Topoi des Mittelalterlichen in eine Phantasy-Ikonographie zu beschreiben.¹² Vielmehr geht es mir darum, Film und Kino ins Mittelalter zurückzuverfolgen und ihre strukturbildende akute Vormodernität dort zu finden, wo niemand sie vermutet und gesucht hätte. Dazu richte ich meine Aufmerksamkeit

1. auf die physiologischen und psychologischen Voraussetzungen der bewegten inneren Bilder oder Phantasmen, die aus dem antiken und mittelalterlichen Bilddenken vom „neuen“ Medium Film aufgegriffen werden und auf deren angestrebte Wirkung die Projektionsbilder durch technische Simulation aufmerksam machen.
2. beschäftige ich mich mit Denkmustern, die das Spirituelle mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Imagination im Zuge des Medientransfers vom psychischen zum technischen Bewegtbild weiterführen und den sich wandelnden Rezeptionsbedingungen so anpassen, dass ihr Gehalt retrospektiv umso deutlicher konturiert erscheint.

3. sehe ich in jenen Verschiebungen den Grund für die Affinität von Filmerzählung und apokrypher Umschrift religiöser Muster. Im Sinne einer „apokryphen Relation“ kann der Film religiöse Wahrheitsansprüche in wechselnden Gestalten bzw. Konstellationen aktualisieren.¹³ Er lässt sie in immer neuer Erscheinung unter radikal veränderten epistemologischen, sozialen und medialen Bedingungen überdauern.
4. bedeutet der Blick auf die apokryphe Relation, dass die herkömmliche rezeptionsorientierte Perspektive, die alle späteren Adaptationen an der ältesten Vorlage misst und auf philologischer Grundlage bewertet, umgekehrt werden kann. So ermöglichen die Kinovariationen gerade durch ihre mediale Diskontinuität dasjenige zu erneuern, was in ihren vormodernen Quellen angelegt war, aber latent geblieben ist.

Die modernen Bearbeitungen wirken so auf die Verstehbarkeit ihrer Muster zurück. Sie transformieren und vertiefen deren Imaginationskraft, indem sie rückwirkend ungenutzte oder unbemerkt gebliebene Bild- und Schemaoptionen erschließen. Umgekehrt machen die so aufgedeckten vormodernen Muster sinnfällig, woran die Filmbilder sich unter ihrer realistischen Oberfläche figural und tropologisch abarbeiten.

In den untersuchten kanonisch gewordenen *moving pictures* wird daher jede unmittelbare Referenz auf „das Mittelalter“, „die Frühe Neuzeit“ oder auf entsprechende stoffliche, motivische oder illustrative Klischees entweder ganz unterbleiben oder allenfalls marginal aufscheinen. Nur ausnahmsweise betreten Männer in Rüstungen, fürstlich oder klösterlich gewandete Frauen die Szene, tauchen Pferde, Lanzen, Schwerter und Wappenschilder, Fest- und Turnierszenen, Prozessionen und Messliturgien, blutige Zweikämpfe, Schlachtszenen, Galgen und Scheiterhaufen *et cetera* auf. Und selbst dann tragen sie nichts Wesentliches zu dem bei, was als apokryphe Erzählmuster unser Interesse leitet. Denn die Bezüge, um die es geht, sind elementarer, versteckter und anspielungsreicher als jene mediävialisierenden Accessoires. Sie widersprechen dem Primat der Visualisierung des Mittelalters. Denn sie lassen sich nicht unbedingt sehen und, wo sie es dennoch tun, behandeln sie ihren Vormodernebezug nicht abbildlich oder ornamental, sondern regeln aus der Tiefe ihres Imaginariums und auf der Höhe ihres Wahrheitsanspruchs, was und wie etwas im Bewegtbild zur Erscheinung gebracht wird. Die leitende Frage meiner Filmlektüren ließe sich daher als eine Art Selbstversuch formulieren: Was erlauben mir die Filmbilder und -plots von Manoi Night Shyamalan und Alfred Hitchcock, von Karl Vollmoeller und Fritz Lang, von Ridley Scott und Denis Villeneuve, von John Huston, Quentin Tarantino und den Gebrüdern Coen, an den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Exempelmustern neu, anders und dringlicher zu verstehen, als wenn sie der Verwaltung der mediävistischen Philologien überlassen blieben? Und umgekehrt: Wie ändert sich

mein Sehen jener Filme, wenn ich sie von ihren vormodernen Substrukturen, Wahrnehmungs- und Denkschemata her betrachte? Die Reihenfolge der Filme und die sich während ihrer detaillierten Betrachtung herauskristallisierenden Bild-, Denk- und Erzählmuster habe ich frei gewählt. Sie bilden, wie oben erläutert, mein Dossier, das mit der Sensibilisierung für die apokryphen Dimensionen des „großen Kinos“ allmählich anwachsen und zu einer Evidenz führen wird, die – wie das ästhetische Urteil nach Kant – weder empirisch noch apodiktisch, sondern nur exemplarisch zu gewinnen ist: von seinen Beispielen ausgehend in Richtung einer „Notwendigkeit der Beistimmung aller zu einem Urteil, was wie Beispiel einer allgemeinen Regel, die man nicht angeben kann, angesehen wird.“¹⁴ Die hier vorgeführten Lektüren konfigurieren insofern ihren Gegenstand Zug um Zug vor aller Augen. Sie verfolgen dabei, wie bewegte Bilder durch Anlehnung an apokryphe Muster Wahrheitsansprüche formieren und über lange Zeiträume hinweg in fortlaufenden Metamorphosen aufrechterhalten.

*Kinästhesie, modern
und vormodern*

„[E]s haben die Kirchen und Gottesstätten aller Religionen in Jahrtausenden die Welt mit keinem so dichten Netz überzogen, wie das Kino es in drei Jahrzehnten tat.“¹⁵ Robert

Musil hat die Analogie zwischen Kino und *religio* nicht von ungefähr hergestellt. Denn Religion und Kino zeigen, was sonst nicht zu sehen oder zu erfahren wäre, als gehöre es ebenso grundstürzend wie selbstverständlich ins Feld unserer Weltwahrnehmung. Beide lösen damit so starke seelische Wirkungen aus, dass sie die Zuschauer involvieren und, sei es in der Messe, sei es beim Screening, zu gemeinsamer Zeugenschaft verpflichten. Was nämlich im Tempel oder im Kirchenraum Liturgie und Tischgemeinschaft (durch den Wechsel von kollektivem Opfern, Handeln, Singen, Beten und Meditieren) leisten, bewirkt im abgedunkelten Kinosaal die technische Simulation eines *sensus communis*: Zwar richtet jede und jeder für sich den Blick von ihrem und seinem Platz aus auf die Leinwand. Doch egal ob weiter vorne oder weiter hinten sitzend, ob zur Rechten, Linken oder in der Mitte Platz nehmend – alle sehen zur selben Zeit dasselbe Bild an sich vorbeiziehen. In der medial gestützten Wahrnehmung erzeugt das eine Isotopie und Isochronie, an der alle Versammelten sinnlich teilhaben und die sie miteinander konsensuell verbindet.¹⁶ In ihrem Buch ‚Weiter Sehen‘ hat Esther Kinsky mit Blick auf die verfallenden kommunalen Großkinos im Süden Ungarns jene kollektive mediale Erfahrung im Verschwinden zu begreifen versucht:

Im vergangenen Jahrhundert ist kein Ort für das Wie des Sehens, für die Besinnung auf den Platz, den man sich sehend zuweist oder

nimmt, so bedeutend gewesen wie das Kino als Ort, als Raum. Dieser Raum, der nicht einmal hundert Jahre lang Bedeutung und Gültigkeit hatte, schließt sich in den letzten Jahrzehnten immer weiter. Der Blick aus dem Dunkel in eine vom Film geschaffene Weite verengt sich mit dem Schwinden dieses Seh-Raums. Die mit dem Raum verbundene kollektive Erfahrung und die mehr oder weniger ausdrückliche Freude am Vorhandensein dieser Erfahrungsmöglichkeiten schwinden und das ist ein Verlust, der, ob betrauert oder nicht, beschrieben gehört und Gedanken verdient.¹⁷

Musils Blick auf ‚Ansätze zu neuer Ästhetik‘ (1925) und – knapp einhundert Jahre später – Kinskys Reflexionen über die *lost places* jener Dimension ästhetischer Erfahrung (2023) erfassen jeweils eine Aktualität, die sich, wollte man der Analogie einer durch das bewegte Bild „geschaffene[n] Weite“ auch eine historische Tiefe geben, aus der modernen Gegenwart in die Vormoderne zurückverfolgen lässt: hin zum Prinzip einer psychischen Wirklichkeit der wahrgenommenen Dinge.

Jörg Jochen Berns’ programmatischer Entwurf einer „Praecinematik“ setzt hier an.¹⁸ Er erkennt die Verknüpfung von religiöser und kinematographischer Praxis in der Faktur gewisser spätmittelalterlicher Andachtsbilder wieder, die ebenfalls auf eine konsensuelle Wahrnehmung zielen. Sie beruhen freilich nicht auf den Effekten bewegter Projektionsbilder, mit denen der technische Apparat der Kinematographie operiert, sondern auf der Psychomotorik innerer *imagines agentes*. Seit dem 14. Jahrhundert stellen Tafelbilder, Holzschnitte und später auch Drucke die *arma Christi* aus, indem sie die Passionsgeschichte in einzelne Objekte und Gesten, Reliquien und Symbole auflösen. Wie Heroldsbilder auf einem Wappenschild ordnen sie die partikularen Attribute der Folter, ihrer traumatisierenden Werkzeuge und pathosgeladenen Handlungen um eine zentrale Figur an: rund um das *Ecce homo*-Tableau, den Christus in der Rast, den Kruzifixus oder den heraldischen Zweitkörper Christi. Durch die Blickführung der Andächtigen können die Elemente sodann mit dem Zentralbild – Berns spricht von einer „Superimago“ – verknüpft und in einen „inneren Film“ umgewandelt werden: Die bald zentripetale, bald zentrifugale Meditationsbewegung setze das Storyboard der arrangierten Figuren und Requisiten meditativ in seelische Aktivität um. Zusätzlich zur Wahrnehmung des Einzelbildes werde so fasslich, wie sich Imaginationsprozesse durch Serialisierung und Dynamisierung zur Evidenz einer Korporalität in all ihren sinnlichen und affektischen Dimensionen bringen lassen. Wichtig ist zudem, dass solche Formen der Meditation nicht von vornherein auf individuelle Innerlichkeit abstellen, sondern auf ein konsensuelles Imaginieren hin angelegt sind, das sich jeder empfänglichen Seele gleichzeitig und in gleicher Weise mitteilt. Aus jenem Prozess leitet Berns das Dispositiv des Kinos ab:

Ohne inneren Film kein äußerer. [...] Denn die Realisierung des Illusionspotentials [des] mechanisch bewegten Bildstreifens [bedarf] ja noch einer mentalen Beweglichkeit und Bewegtheit. Sie setzt einen Imaginationsfluß – sozusagen hinter unseren Augen, in unserem Kopf – voraus.¹⁹

Die technische Aufnahme- und Projektionsapparatur des modernen Kinos sitzt – mit anderen Worten – einer vormodernen Seelenapparatur auf. Ihre innere Wahrnehmung generiert einen „Film vor dem Film“. Dessen durchschlagende *energeia* und strahlkräftige *enargeia* verankern die Wirkung bewegter Bilder psychisch und physiologisch, präparieren sie und üben sie ein, lange bevor der Kinoprojektor durch die Frequenz serialisierter Momentaufnahmen Bewegung als Augentäuschung technisch realisiert und den Kinosaal zum Nachbau der Platonischen Höhle macht.

Das Filmbild als Rätsel

Die Berns'sche These vom *kinema* als einem bewegten und bewegenden Seelentheater gibt mit der durch Andachtspraktiken vertieften Imagination des Leidens Christi nur ein prägnantes Beispiel. Ein Ursprungsszenario behauptet sie nicht. Denn ihre psychohistorischen Voraussetzungen reichen viel weiter zurück: bis in die antike Medizin, die philosophische Seelenlehre (Platon, Aristoteles), die Pneumatologie und Hirnanatomie (Galen), wie sie in Mittelalter und Früher Neuzeit fortleben, weiterentwickelt und radikalisiert werden.²⁰ Als Medium, das die Kommunikation zwischen äußeren Reizen und inneren Reaktionen (vom Instinkt über den Affekt bis zum rationalen Urteil) allererst ermöglicht, gilt dort das selbstbewegliche Phantasma: die *imago agens*. Sie setzt die Eindrücke der äußeren Sinne in inneren Sinn um. Angetrieben von der Dynamik des Begehrens, den seelischen Kräften der Anziehung oder der Abstoßung, richtet sie die Bewegungen der animierten Körper aus. Umgekehrt von innen nach außen gewendet, schreiben sich die seelischen Kräfte den äußeren Formen – mit Aby Warburg gesprochen – als Dynamogramme ein. Die auf gesteigerte Wahrnehmbarkeit und Wirksamkeit gestimmten Artefakte überbilden und übertragen die ihnen eingeschriebenen Bewegungsenergien durch die Geschichte hindurch, indem sie deren linearen Zeitfluss schneiden und unterbrechen, so dass sie im Moment ihres Durchbruchs Aktualität und nachdrückliche Präsenz, im Moment ihres Verschwindens aber Ambivalenz und Latenz erzeugen:

als hätten gerade die Bilder [...] die Fähigkeit und vielleicht sogar die Funktion, den gegensätzlichsten Dingen des Daseins und der Geschichte Plastizität, Intensität oder verringerte Intensität zu ver-

leihen. [...] Nach und nach begreift Warburg jegliches Kulturobjekt als aktive Spannung, als „Konfrontationsenergie“. Und die ganze Kulturgeschichte begreift er schließlich als gewaltige „Psychomachie“. ²¹

Mit Blick auf eine Anthropologie des Bildverhaltens erlauben uns die Grundzüge jenes pneumatisch-phantasmatischen Wahrnehmungsdispositivs, an Philippe Descola *Anthropologie de la figuration* anzuknüpfen. In seinen ‚Formen des Sichtbaren‘ betrachtet er Bilder

nicht wie Symbolpäckchen [...], die einen Sinn in sich tragen, der sich mit dem vergleichen ließe, den Sprache vermittelt. Sie werden auch nicht als Widerspiegelungen historischer Umstände oder kultureller Eigentümlichkeiten behandelt, sondern als figurative und zugleich zum Handeln bereite *ikonische Akteure* [*agents iconiques*], als Indikatoren der unsichtbaren Schicht [*révélateurs de la strate d'invisible*], die sie aktualisieren, und zugleich mit der kausalen Autonomie all jener Menschen und Nicht-Menschen ausgestattet [*investis*], die zu ihrer Erschaffung beigetragen haben. ²²

Als *strate d'invisible* bezeichnet Descola die von ihm nicht genetisch oder evolutionär, sondern formal und systematisch unterschiedenen „ontologischen Filter“, die das menschliche Unterfangen figurativer Welterzeugung (*l'entreprise de mondiation*) subkutan steuern – in seiner Nomenklatur: Animismus, Totemismus, Analogismus und Naturalismus. Sie sind weniger „Indikatoren“, wie die deutsche Übersetzung das französische „révélateurs“ irreführend wiedergibt, als Agenten des Enthüllens (*revelatio*). Sie entscheiden operativ, doch ohne sich selbst sehen zu lassen, was in bildliche Präsenz überführt wird und was nicht. Für das Filmbild, auf das Descola nicht eigens eingeht, stellt sich aufgrund der Simulation bewegter oder in einem bewegten Umfeld angesiedelter Körper, aber auch durch Art, Ort und Umstände seiner Darbietung und Rezeption sowie durch die kommerzielle Distribution in transportablen Kopien die Frage der Bildanthropologie mit verstärkter Brisanz, wie sich die Physis der photographierten und serialisierten Dinge zur inneren – Descola sagt: moralischen – Disposition der Betrachter verhalte. Besteht zwischen äußerem Reiz und psychischer Reaktion eine Kontinuität, so dass den imaginierten Formen Eigensinn zugeschrieben und Responsivität zugetraut wird, kurz: eine Belebtheit, der ein „Hang zur Abduktion von Handlungsmacht“ ²³ an die Bilder entspricht (Animismus)? Oder ist das Kinobild, ungeachtet jeder Interiorität, Träger einer physischen Signatur, die es den Betrachtern ermöglicht, in äußerlich disparaten Formen die Ableitung von einem Archetyp, ob menschlich oder nicht-menschlich, indiziert zu sehen (Totemismus)? Sind die psycho-physischen Relationen zwischen Welt und Mensch im Bild so gebrochen, dass sie durch ein künstlich geknüpftes

Netz von Korrespondenzen und Ähnlichkeitsbeziehungen figurativ aufgefangen werden müssen (Analogismus)? Oder geht es darum, im bewegten Bild eine als naturhaft angesehene raumzeitliche Ordnung zu repräsentieren, deren Konfiguration von innerlichen moralischen Dynamiken entkoppelt erscheint (Naturalismus)?²⁴ Anders und ins Technische gewendet: Lässt sich vor dem Hintergrund jener Vielfalt der Bildformen und -poetiken eine Überlagerung oder Verwindung der unterschiedlichen Bildtypen im Bewegtbild denken, die kombinatorisch, nicht kompetitiv und nicht hierarchisierend verfährt? Aufgrund ihrer Vielschichtigkeit wären die *moving pictures* des Films dann in der Lage, das in ihnen Abgebildete zu verrätseln.²⁵ Durch die für den Film charakteristische Manipulation von Raum- und Zeitwahrnehmung, durch seine Kontraktion oder Expansion von Nähe-, Distanz- und Größenverhältnissen, durch die schnitttechnische Steuerung von Bildrhythmus und Bewegungsrichtung etc. könnten sie das, was nach Maßgabe einer einzelnen vorherrschenden Bildontologie ungesehen und ungehört bliebe, als Änigma kommunizieren.

*Mystik
des Films*

Robert Musils „Bemerkungen zur Dramaturgie des Films“ zielen genau auf jene Koexistenz des Fremden im und durch das bewegte Projektionsbild. Er spricht von der „Vermutung eines andren, apokryphen Zusammenhangs“, in den die Dinge eintreten, wenn sie, „aus ihrer gewohnten Umrahmung“ herausgelöst, in den Stummfilm gelangen, wo sie „in der Stille des Bilds“ vor den Augen der Zuschauer ihr „symbolisches Gesicht“ neben den Physiognomien der Schauspielerinnen und Schauspieler ausstellen.²⁶ Dadurch ordnen sie sich wie im Modell des mittelalterlichen Andachtsbildes zu diskontinuierlichen Reihen oder Gruppen von Figuren, die animistisch, totemistisch, analog oder naturalistisch gelesen werden können, ohne einen der ontologischen Filter zu privilegieren und als Blickregime den Betrachtern vorzuschreiben. Die animierten Dinge im Bildfluss sind weder über einen vorgegebenen Maßstab (etwa der Größen- und Mengenverhältnisse) noch über einen Kanon (etwa kausaler oder finaler Linearität) fest miteinander verbunden, eröffnen aber durch ihre lose Kopplung an Sehgewohnheiten die Möglichkeit imaginärer Vernetzungen oder eines latenten Kristallisationskerns: einer impliziten rätsellösenden oder das Rätsel neu formulierenden Superimago vor aller semantischen Festlegung durch Sprache. Niklaus Largier nennt derart verkettete Imaginationen und ihr Drängen auf dingliche (statt auf tropisch-metaphorische, spirituell-abstrakte) Präsenz „figures of possibilities“. Mit Blick auf Robert Musils Filmtheorie führt er sie auf die Rezeption Eckhart'scher Musik zurück,