



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

**Nymphe und bewegtes Beiwerk. Bildbewegungen des Kinos um 1910
zwischen Geste und Vibration**

Köhler, Kristina

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-128754>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Köhler, Kristina (2016). Nympe und bewegtes Beiwerk. Bildbewegungen des Kinos um 1910 zwischen Geste und Vibration. In: Schweinitz, Jörg; Wiegand, Daniel. Film Bild Kunst : visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms. Marburg: Schüren, 21-52.

FILM BILD KUNST

**Visuelle Ästhetik des vorklassischen
Stummfilms**

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND DANIEL WIEGAND

SCHÜREN

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.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISSN 1876-3708
ISBN 978-3-89472-835-9



Au bord de la mer, Photochrom, um 1897: Die Begeisterung für Wellen und bewegte Wasseroberflächen erfasst um 1900 nicht nur Photographie und Malerei, sondern auch das Kino

Nymphe und bewegtes Beiwerk

Bildbewegungen des Kinos um 1910 zwischen Geste und Vibration

Die Muse im Museum: Bilder in und als Bewegung sehen

Um 1900 reist die Tänzerin Isadora Duncan nach Florenz, um die «Werke der Italiener» (Duncan 1988, 82) zu studieren. In den Uffizien versenkt sie sich in die Betrachtung von Botticellis *Primavera* (Frühling), bis sich das Gemälde vor ihren Augen gleichsam in Bewegung auflöst. An dieses Erweckungserlebnis erinnert sie sich in ihren Memoiren:

Tagelang saß ich vor seiner «Primavera» und schenkte diesem unsterblichen Bild unbeschränkte Bewunderung. Ein freundlicher alter Aufseher brachte mir einen Stuhl und verfolgte meine Anbetung mit liebenswürdigem Interesse. Ich blieb so lange dort sitzen, bis ich die Blumen tatsächlich wachsen sah, die zierlichen Körper wiegten sich im Tanze, die nackten Füße berührten den Boden, bis sich in mir die freudige Gewißheit durchgerungen hatte: Dieses Bild will ich im Tanze zum Leben erwecken. (Duncan 1988, 82)

Duncan sollte dieses Vorhaben 1902 bei einer Soirée im Münchener Künstlerhaus umsetzen. Umhüllt von leicht transparenten Schleiern, mit flatterndem Gewand und fliegendem Haar, barfuß, «tanzt» sie das Gemälde in ihrem Stück *Primavera. Tanz nach einem Motiv von Sandro Botticelli*.¹ Auch für das damalige Publikum war kaum zu übersehen, dass sich Duncan bis hin zu ihrem Kostüm an Botticellis Gemälde orientierte und einzelne cha-

1 Die Erzählung vom Erweckungsmoment im Museum sollte offenbar den Einfluss von Botticellis Kunst möglichst wirkungsvoll in Szene setzen. Tatsächlich dürfte sich das Verhältnis von Bild und Choreographie über mehrere Jahre hinweg geformt haben. So verweist Ann Daly darauf, dass Duncan das Botticelli-Bild schon in den 1890er Jahren durch die vielen, damals zirkulierenden Kunstreproduktionen kannte und noch vor ihrer Zeit in Europa Tänze um die Allegorie des Frühlings choreographiert hatte (vgl. 1995, S. 92–94).

rakteristische Handgesten sowie die wogende Dynamik des Bildes in ihre Choreographie einfließen ließ. Begeistert schrieb Allen Monroe Foster, ein amerikanischer Korrespondent über die Aufführung:

And now wreathing arms and undulating body and bare, twinkling feet, she endeavors to present to us the vibrant atmosphere, the pulsing ecstatic quickening of all life, the langubrous [sic], delicious dolce far niente of this marvelous season as she reads it in Botticelli's masterpiece. (zit.n. Daly 1995, 93)

Jüngst hat Laura Horak (2014) vorgeschlagen, Duncans choreographischen Umgang mit Bildern der Kultur- und Kunstgeschichte als Teil einer erweiterten Geschichte bewegter Bilder zu betrachten. Diese wäre nicht allein mit Blick auf das Aufkommen technischer Apparaturen – wie das Kino – zu erzählen, sondern müsste auch jene vielfältigen Praktiken und Diskurse der Jahrhundertwende mitdenken, die Bilder auf andere Weisen *in Bewegung versetzen*. Nicht mit mechanischen Apparaturen, nicht mit Kamera, Drehkurbel und Projektor, sondern mit dem eigenen Körper bringt die Tänzerin Botticellis Gemälde in Bewegung. In gewisser Weise passt es zu Horaks Argument, dass Duncan die Dynamik von Botticellis Gemälde in einer Schauanordnung erlebt, die zwar als museale ausgewiesen ist, aber mindestens ebenso sehr an das Kino-Setting erinnert: Über längere Zeit sitzt sie vor einer Leinwand und <sieht> das Bild *als* bewegtes. Duncans choreographische Bildpraxis ist dem Kinematographen also nicht nur eng verbunden, weil sie die Bilder tatsächlich in Bewegung setzt; schon ihre Imaginationsarbeit im Museum verweist auf die Möglichkeit, Malerei *in* und *als* Bewegung zu erleben – eine Erfahrung, die derjenigen des Kinos strukturell verwandt ist.

Duncan selbst denkt dabei freilich kaum an das Kino. Die Vorstellung, durch die sie das unbewegte Bild imaginativ in Dynamik auflöst, orientiert sich eher an der Figur der Wellenbewegung. Die Welle verweist für Duncan auf die spezifische Bewegungs*qualität* des Fließens, Wogens und Strömens, die auch ihre Tänze charakterisiert (vgl. Huschka 2000; Suquet 2012). Duncan denkt die Welle zugleich als universales Bewegungs*prinzip*, das sämtliche Erscheinungen der Welt durchzieht und von innen her in Bewegung versetzt. Alle Bewegungen der Erde, so formuliert sie 1909, «folgen den Linien der Wellenbewegungen» und «schreiten in Wellen voran» (1977b, 78). Entsprechend korreliere die Welle mit einem Wahrnehmungsmodus, der Formen und Konturen als Schwingungen, Wirbel und Ströme erfahrbar macht:

I see waves rising through all things. Looking through the trees they seem also to be a pattern conforming to lines of waves. [...] For does not sound

travel in waves, and light also? And when we come to the movements of organic nature, it would seem that all free natural movements conform to the law of wave movement: the flight of the birds, for instance, or the bounding of animals. [...] I see dance motifs in all things about me.

(Duncan 1977a, 68–69)

Es lassen sich unzählige Anknüpfungspunkte für ein solch energetisches Bild- und Wahrnehmungsverständnis in der (visuellen) Kultur der Jahrhundertwende finden. So ist Duncans Vorstellung von der ›undulierenden Linie‹ lebensphilosophisch grundiert; ihre ›Wellentheorie‹ steht Henri Bergsons Vorstellung eines *élan vital* nahe, der alles Lebendige durchströme.² Zugleich assoziiert Duncan die Wellenbewegung auch mit jenen modernen Strömen und Strahlungen, die die Naturwissenschaften im Verlaufe des 19. Jahrhundert mit Hilfe optischer Geräte und Aufzeichnungsmaschinen sicht- und erfahrbar gemacht hatten: Röntgen-Strahlen, Elektrizität, Licht- und Schallwellen oder auch die geschwungenen Bewegungslinien, die Étienne-Jules Marey in seinen Chronophotographien freilegt.

Um 1900 vermehren sich auch die kunsttheoretischen Überlegungen, die das an sich unbewegte Bild der Malerei über Konzepte der Welle, Spannung, Vibration und Resonanz als bewegtes denken. So schlägt der Kunsthistoriker August Schmarsow vor, die Ausdrucksbewegung (Mimik und Pantomime) als «Ursprung alles künstlerischen Schaffens» (1903, 23–49) zu betrachten. In seinen «Künstlerischen Grundbegriffen» von 1915 entwirft der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin den Bild- und Wahrnehmungsmodus des «Malerischen», der «alles als ein Vibrierendes» auffasst und «nichts in bestimmten Linien und Flächen sich verfestigen» (1917, 27) lässt. Bezeichnenderweise evoziert Wölfflin dieses Malerische mit einer ähnlichen Wellenrhetorik wie Duncan als das «reiche, rieselnde Leben der Form, das dem Wellengekräusel vergleichbar ist, wenn ein Windhauch über die Wasserfläche streift» (ebd., 29). Mit Anklängen an diese Denkfiguren beschreibt der Kunsthistoriker Heinrich Landes noch in den 1920er Jahren den Wahrnehmungseffekt einer Statue als «Wogen und Wallen, [...] das in einem gewaltigen Wellenschlag zu einer künstlerisch dominierenden Geste hochflutet» (1929, 19) und den Betrachter in Schwingungen versetze. Ganz ähnlich fasst Wassily Kandinsky 1911 das Bild als Übertragungsmedium von Spannungen, die auf den Betrachter übergehen und «seelische Vibrationen» (2004, 63) auslösen; zugleich experimentiert er mit einer dynamisierten Bildsprache, die diese Spannungen und Vibrationen auch auf der Oberfläche der Bilder sichtbar macht.

2 Bezeichnenderweise bildet die Rede vom Fluiden auch eine wiederkehrende Denkfigur für Bergson, vgl. 1999 und 2013.

Über Konzepte wie Vibration, Schwingung und Resonanz zeichnet sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts für viele Zeitgenossen ein umfassender Wahrnehmungs- und Erfahrungswandel ab: Materie und Stofflichkeit treten zugunsten eines ›Bewegungssehens‹ in den Hintergrund; Formen und Konturen der Gegenstände lösen sich in der Wahrnehmung in bewegte Flächen auf (vgl. Asendorf 1989).

Auch den Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg beschäftigen Bilder *in* und *als* Bewegung. Wenn er vorschlägt, Gemälde und Statuen als «Dynamogramme» und «Energie-Konserven» zu betrachten, interessieren ihn die in Gestaltung und Komposition enthaltenen Spannungen und Dynamiken.³ Botticellis Nymphen, also jene Figur, die Isadora Duncan zur selben Zeit mit wehenden Schleiern auf den europäischen Bühnen verkörpert, bildet auch den Ausgangspunkt seiner umfassenden und materialreichen Studien – «Gespenstergeschichten für Erwachsene», wie Warburg sie selbst nennt (zit.n. Didi-Huberman 2010, 7).⁴ Ihn muss fasziniert haben, wie die Nymphen in der griechischen Mythologie an Flüssen und in Grotten, im Wald und in der urwüchsigen Natur leben, nicht jedoch an diese Orte gebunden sind, sondern frei umherschweifen. Dieses ›fluide‹, ortlose Zirkulieren macht für Warburg auch die besondere Funktion der Nymphen für die Kunst und die Kunstgeschichte aus. Er untersucht es erstmals 1893 in seiner Dissertation zu *Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Ausgehend vom Motiv der Nymphen beobachtet er eine Neigung der Renaissance, «auf die Kunstwerke des Alterthums zurückzugreifen, sobald es sich um die Verkörperung äußerlich bewegten Lebens handelte» (1893, 17). Der Rückgriff auf die Antike, so Warburgs Analyse, zeichne sich symptomatisch im «bewegten Beiwerk» der Nymphen ab, in der Darstellung ihrer wehenden Schleier und flatternden Haare. Die Gestaltung des «bewegten Beiwerks» lenke «die Aufmerksamkeit auch auf das schwierigste Problem für die bildende Kunst, auf das Festhalten der Bilder des bewegten Lebens» (ebd., 49). Haare und Gewand statten die Nymphen mit einem vibrierenden Umraum aus und inszenieren sie als Figuration einer Bewegung, die das Bild aus seinem Inneren heraus ›belebt‹.

3 Zu diesen Begriffen und zu Warburgs energetischer Metaphorik, vgl. auch Asendorf 1989, 162–163 und Hensel 2011, 80–85.

4 1903 besucht Warburg einen Tanzabend mit Isadora Duncan. Dass er ihre Bewegungsästhetik nicht in Bezug zu seiner eigenen kunsthistorischen Arbeit setzt und sich spöttelnd über ihren «schmerzlichen Gesichtsausdruck oben, ihre nackten Beine da unten» (Warburg in einem Brief an Mary Hertz, 17.11.1903, zit.n. Selmin 2004) äußert, stellt jedoch nicht in Abrede, dass sich strukturelle Parallelen zwischen Duncans choreographischer Praxis und Warburgs kunsttheoretischen Überlegungen ausmachen lassen (vgl. Gombrich 1970, 110; Brandstetter 1995).

Wenn Warburg einige Jahre später in seinem *Mnemosyne*-Projekt auf großformatigen Bildtafeln Reproduktionen von Kunstwerken zu assoziativen Bildreihen ordnet (vgl. 2000), so verleiht er dem sich um 1900 forrierenden kunsthistorischen Diskurs zum bewegten Bild auch eine historiographische Wendung. Ihn beschäftigt, wie Bildmotive und -formen von einer Epoche zur anderen migrieren – und insbesondere wie sich der Vorgang der Übernahme selbst gestaltet. Bilder, so seine Annahme, enthalten ein inhärentes Energiepotenzial, Kräfte eines gespeicherten kultischen Erlebens, das sich zu Ausdrucksformen und «Pathosformeln» verdichtet und über diese wiederum abrufbar ist (vgl. Warburg 1906; Didi-Huberman 2010). An- und Entlehnungen innerhalb der Kunstgeschichte vollziehen sich für Warburg nicht nur visuell, sondern transportieren, beabsichtigt oder unbeabsichtigt, auch einen Teil des ursprünglichen Bedeutungsgehaltes. Entscheidender als die Frage nach dem Vorbild ist für ihn, wie sich diese Ausdrucks- und Energiegehalte *in* und *zwischen* Bildern verändern. Dabei bleibe die gestische Intensität zwar erhalten, erfahre jedoch einen Umwandlungsprozess, eine «*transformatio energetica*» (zit.n. Hensel 2011, 81), die mit semantischen und formalen Verschiebungen einhergehe. Warburgs Nymphe, so fasst es Hartmut Böhme,

ist «Dynamogramm» nicht in dem Sinn einer festgelegten semantischen Formel, die <zitierbar> wäre, sondern eines energetischen Aktionsschemas, das ein großes Spektrum ikonischer Varianten und semantischer Potenzen enthält, die von den Mänaden, Judith, Salome über die *Nympha* zu Flora, Fortuna, Rachel am Brunnen oder der Golfspielerin der Moderne reichen.

(Böhme 1997, 33)

Warburgs Überlegungen zu Nymphe und bewegtem Beiwerk modellieren also im Grunde zwei Formen von Bildbewegungen. Befragt er die Nymphe einerseits als Bildfigur, über die *innerhalb des Bildes* das Problem der Bewegungsdarstellung ausgehandelt wird, so steht sie andererseits für das energetische Zirkulieren von Motiven über *verschiedene Bilder* und Epochen hinweg.

Vor dem Hintergrund dieses doppelten Verständnisses von Bildbewegungen *in* und *zwischen* Bildern möchte ich vorschlagen, Warburgs Überlegungen zur Nymphe und dem bewegten Beiwerk für das Kino produktiv zu machen. Zwar beziehen sich Duncan und Warburg noch auf die Malerei, sie eröffnen jedoch eine Reflexion zum Verhältnis von Bild, Wahrnehmung und Bewegung, die das Kino zur gleichen Zeit unter ähnlichen Prämissen verhandelt. Vor diesem Hintergrund leihe ich mir Warburgs historiographischen Ansatz der «Bildmigrationen» für den Film aus und möchte hier nachzeichnen, wie Filme der Jahrhundertwende mit Nymphe,

Wellen- und Wasserbewegungen an eine ästhetische Sensibilität der Zeit anknüpfen, diese in verschiedenen Variationen sich anverwandeln, verschieben oder neu aufladen.

Welche Darstellungsformen, Bild- und Bewegungskonzepte ›handelt‹ sich das Filmbild mit der Nymphe und den sie begleitenden Wellen-, Wasser- und Schleierbewegungen ein? Welche Residuen eines Bild- und Bewegungswissens werden dabei mittransportiert?

Mehr noch als für die Figur der Nymphe, so mein Argument, interessiert sich das Kino für das bewegte Beiwerk, das sich mit seinen vibrierenden und flatternden Bewegungen verselbständigt, auf sich aufmerksam macht und das Filmbild in Spannungen versetzt. Dies sei exemplarisch an drei ›Bildreihen‹ verdeutlicht, die Nymphe und bewegtes Beiwerk auf je spezifische Weise zueinander in Beziehung setzen. Schon die ›Schleiertänzerinnen‹ des frühen Kinos, so der Ausgangspunkt meiner Überlegungen, lassen sich als Nymphen in Warburgs Sinne betrachten. Das in diesen Szenen hervortretende Wechselspiel von Körper- und Stoffbewegungen verdichtet sich in Spielfilmen der 1910er Jahre zu dramatischen Bild- und Bewegungsspannungen, wie sich am Beispiel von NEPTUNE'S DAUGHTER (USA 1914) zeigen wird. An den Überlegungen des Filmtheoretikers Hermann Häfker sei schließlich dargelegt, wie sich das Konzept des bewegten Beiwerks im Film radikalisiert – für Häfker sind die vibrierenden Bewegungen des Umraums nicht mehr Beiwerk, sondern das eigentliche Zentrum des Filmbildes.

Von der Bildfigur zur Bildbewegung: Schleiertänze im frühen Kino als Potenzierung des bewegten Beiwerks

Trotz ihres ausgesprochenen Interesses für Bildbewegungen interessierten sich Warburg und Duncan als ›Nymphenforscher‹ des frühen 20. Jahrhunderts nicht dafür, welches Nachleben der Nymphe im Medium des Films beschieden war.⁵ Gleichwohl sollte die Nymphe mit ihren Schleier- und Wellentänzen zu einer symptomatischen Bild- und Bewegungsfigur für das Kino werden – und das interessanterweise in Europa ebenso wie auch in den USA. So lässt sich das Nachleben der Nymphe im Kino der Jahrhundertwende über zahlreiche Bild- und Assoziationsketten hinweg

5 Zwar gingen beide ins Kino, brachten es jedoch nicht mit den eigenen Vorstellungen von Bildbewegungen in Verbindung (vgl. Michaud 2012 und Hensel 2011). Mit seinem Buch *Ninfa moderna* hat Georges Didi-Huberman (2006) zuletzt das Nachleben von Warburgs Nymphe in der modernen Kunst verfolgt. Für ihn kehrt die *ninfa moderna* insbesondere in den in Fetzen gehüllten Elendsgestalten der Großstädte wieder, wie sie in den 1920er Jahren die Photographie und auch der Film bearbeiten.



1a DANS L'HELLADE (Charles Decroix, F 1909)

durchaus an Warburgs Ansatz einer energetischen Spurensuche anschließend skizzieren. Eine dieser möglichen Reihen würde bei Muybridges Chronophotographie einer barfuß und in wehenden Schleiern tanzenden Frau ansetzen («Fancy Dancing», Tafel 187 der Serie *Animal Locomotion* von 1887) und zu den *films d'art* führen, die das gestisch-dynamische Potenzial der Nymphe ab etwa 1909 ins Bewegtbild setzen.

Der Film *DANS L'HELLADE* (Charles Decroix, F 1909) zeigt eine Tanzszene in einem Garten – ein «idyllisches Schäferspiel», so heißt es im *Pathé-Katalog* (Bousquet 1993, 204). Mit flatterndem Gewand und wehendem Schleier tanzt eine Nymphe (verkörpert von der damals bekannten Tänzerin Stacia Napierskowska in einem ihrer ersten Filmauftritte) mit ihrem Gespielen.⁶ Der antikisierende Rückgriff ist kaum zu übersehen: So ist die Einstellung um die im Zentrum stehende Statue eines Fauns aufgebaut, im Bildhintergrund sind Überreste von Säulen zu sehen, die den Bildraum zugleich als Erinnerungsraum des «alten Griechenland» ausweisen. Innerhalb des Bildes dient die Statue auch als Gegenpol zu den

6 Es ist nicht ganz eindeutig, ob es sich bei der zweiten Person um einen Mann oder eine Frau handelt. Kleidung, Aufmachung und auch das Szenario eines Liebesreigns suggerieren eine männliche Figur, auch wenn diese von der Schauspielerin Andrée Mary verkörpert wurde (vgl. Bousquet 1993, 204).



1b DANS L'HELLEADE (Charles Decroix, F 1909)

Bewegungen der beiden Tanzenden, die sich gegenseitig aufziehen, necken und einander haschen (Abb. 1a). Der wehende Schleier, den Napierkowska über die Schultern geworfen hat, gerät dabei zunehmend in den Mittelpunkt des Liebesreigens. Von einem Windhauch erfasst, bauscht er sich auf und legt sich für einen Moment mit leichter Transparenz über die Bildfläche (Abb. 1b). Dass *Films d'art* wie *DANS L'HELLEADE* auf Nymphen und Schleiertanz als Attribute einer «antikisierenden Formengebung» (Warburg 1893, 26) zurückgreifen, mag wenig überraschen, stellen sie sich doch bewusst in die Traditionslinie der Künste. Bemerkenswert ist dabei, wie der Film den Fokus von der tanzenden Nymphe hin zum Beiwerk verschiebt – und den Schleier für einen Moment zum zentralen Bewegungselement des Films werden lässt: So erfasst das Wehen den ganzen Bildraum, gerät in Zirkulation mit den Bewegungen von Gras, Blättern und Bäumen im Hintergrund und lenkt den Blick auf das Flattern des Stoffes im Wind. (Zusätzlich verstärkt wurde dieser Effekt offensichtlich durch den Farbauftrag. So war der Schleier zumindest in einer der erhaltenen Fassungen in einem intensiven Rosaton eingefärbt.⁷)

7 Die Cineteca di Bologna hat den Film jüngst in einer kolorierten Fassung restauriert. Als Grundlage der digitalen Restaurierung – und auch als Farbpferenz – diente eine



2a-b ANNABELLE BUTTERFLY DANCE (Edison, USA 1895) und CRISSIE SHERIDAN (Edison, USA 1897)

Wogende Stoffe, die das Filmbild aus seinem Inneren heraus bewegen, verdichteten sich auch zu einer Hauptattraktion des frühen Kinos: den Serpentinentänzerinnen, die um 1900 in unzähligen Filmen auf Leinwänden und in Guckkästen zu sehen sind.⁸ Schleier- und Serpentinentänze gehörten bereits in den 1880er Jahren zu den populärsten Varieté-Nummern (vgl. Hindson 2013); die amerikanische Tänzerin Loïe Fuller baute diese Tanznummern zu spektakulären Inszenierungen mit meterlangen, durch den Raum flutenden Stoffbahnen und farbigen Lichtprojektionen aus. Während Fuller auf den Live-Effekt ihrer suggestiven Aufführungen setzte, mit denen sie in europäischen Metropolen auch Intellektuelle und Künstler begeisterte, führten ihre Nachahmerinnen die Serpentin- und Schleiertänze auch für die Kameras von Thomas Alva Edison, der Biograph Company, der Lumières und Sklanadowskys auf (vgl. Lista 2006 und 2013). Je nach Tänzerin, Kostüm und filmischer Inszenierung variieren die Filme stark in der Art und Weise, wie sie die Übergänge zwischen Tanz- und Stoffbewegungen, zwischen Körper und Umraum modulieren. In ANNABELLE BUTTERFLY DANCE (Edison, USA 1895) steht die Tänzerin selbst im Zentrum des Films, schelmisch blickt sie in die Kamera und schwingt die langen Rockbahnen ihres Kostüms (Abb. 2a). In Filmen wie CRISSIE SHERIDAN (Edison, USA 1897) oder DANSE SERPENTINE (Lumière, F 1896) tritt die Tänzerin dagegen fast vollständig hinter den Stoffbahnen zurück; die wogenden und schwingenden Bewegungen der Stoffe, teils zusätzlich hervorgehoben durch Farbeffekte, treten in den Vordergrund und werden zum zentralen visuellen Reiz des Films (Abb. 2b). Über die raumgreifenden Bewegungen der Stoffbahnen löst sich das Filmbild fast

kolorierte Positivkopie (35mm, Niträt) aus den Beständen der Cineteca. Ich danke Mariann Lewinsky für diese Informationen.

8 Zur Affinität von Warburgs bewegtem Beiwerk zu den Serpentinentänzerinnen vgl. auch Michaud 2007 und Didi-Huberman 2010, 286.



3 Illustration von Claude A. Shepperson zum Gedicht «Spell for a fairy» von Alfred Noyes, in *Princess Mary's Giftbook* (Anon. 1914b)

vollständig im Wogen abstrakter Wellenbewegungen auf, sodass es nicht mehr in erster Linie als Bild «von etwas», sondern als vibrierende Fläche zu erkennen war. Die Kolorierung der Filme, die an Fullers Bühnenpraxis der Projektion von farbigem Licht angelehnt war, spielte eine wichtige Rolle für die Herstellung dieses Effekts. Noch 1916 schreibt ein Autor in der Zeitschrift *Elegante Welt* beeindruckt:

Es sitzt wie ein brennender unvergeßlicher Farbfleck im Gehirn: etwas rhythmisch unerhört Eindrucksvolles ist in den Film geflossen. Und ein leiser Rausch von dem wogenden, anfeuernden süßen Schwindel des Tanzes gleitet auch auf den Zuschauer über, wenn – ach! fast vergessene – Tänze im Film wieder aufleben. (R.K. 1916, 5)

Mit ihrer kinästhetischen Wirkung *potenzieren* die Serpentinanz-Filme des frühen Kinos den energetischen Gehalt, den Warburg der Nymphe und dem bewegten Beiwerk zugesprochen hatte. Sie vergrößern das Bewegungsspektakel mit überdimensionierten Schleierkostümen zu raumgreifenden Schwingungen, die sich über die ganze Bildfläche ausbreiten. Mit dieser Übersteigerung des bewegten Beiwerks stehen die Serpentinanztänze des frühen Kinos auch in enger Korrespondenz zur Bildsprache des Jugendstils (vgl. Brandstetter/Ochaim 1989). In zahlreichen Illustrationen wie in den Zeichnungen, die Claude A. Shepperson für den Band *Princess*

Mary's Giftbook (Anon. 1914b, 104) anfertigte, treten die flatternden Haare und wogenden Gewänder der Feen- und Nymphenfiguren übergroß hervor, reichen weit über den Körper hinaus in den Bildraum und ‹verwachsen› fast mit ihm (Abb.3).

Das Kino intensiviert den energetisch-dynamischen Gehalt des bewegten Beiwerks nicht nur über dieses räumliche ‹Ausufern›, sondern auch, indem es die Bewegung in ihrem *zeitlichen* Verlauf erfahrbar macht. Mit den Serpentinentänzerinnen war die von Duncan und Bergson evozierte Wahrnehmungskonstellation eines ‹In-Bewegung-Sehens› in eine konkrete ästhetische Erfahrung übersetzt, die durch den Sehschlitz des Kinetoskops betrachtet oder im Halbdunkel der Kinozelte ihre volle Faszinationskraft entwickelte. Statt ein Sehen ‹in einzelnen Bildern› wurde hier ein ‹In-Bewegung-Sehen› adressiert, das die fließenden Übergänge und Verwandlungen in den Vordergrund treten ließ. Damit, so hat Tom Gunning (2002, 85) hervorgehoben, verdichtet sich in den Serpentinentänzen ein Erfahrungsmodus von Bewegung, der das frühe Kino über die Tanzszenen hinaus prägt – und der beispielsweise auch in frühen Reisebildern und Ansichten stimuliert wird, die das Wehen von Blättern im Wind oder das Wogen der Meeresbrandung zeigen.

Dass gerade das Medium des Films besonders geeignet ist, die fließende *Bewegungsqualität* des Beiwerks erfahrbar zu machen, unterstreichen auch eine Reihe von Zeitlupestudien, die ab Mitte der 1910er Jahre zu sehen sind. In *DANSE DU VOILE* (Pathé, F ca. 1910)⁹ sind verschiedene Tänze, darunter ein Schleiertanz, zunächst in ‹normaler› Geschwindigkeit, dann in Zeitlupe zu sehen. Der in den Zwischentiteln angekündigte Wechsel zur Zeitlupe regt schon dazu an, die Bewegung eingehend zu studieren – dabei tritt insbesondere das Wogen des Schleiers hervor: Das Flattern und Vibrieren, jede Mikrobewegung des leichten Stoffs wird nun im Detail sichtbar (Abb. 4a–b). In der Sequenz ‹Jeu du voile› (‹Spiel des Schleiers›) zeigt sich dieser Effekt noch deutlicher ausgespielt: Durch leichtes Schütteln und Fächern versetzt die Tänzerin den Schal in Bewegung, sodass das Aufbauschen, Wehen, das Formen- und Faltenspiel des Stoffes ins Zentrum der Darbietung rückt. ‹Schleiertanz› bezieht sich hier ganz offenkundig nicht mehr auf den Tanz *mit* dem Schleier, sondern auf die Bewegungen des Schleiers selbst, die unter dem Eindruck der Zeitlupe ‹tänzerisch› erfahrbar werden (vgl. Köhler 2014). Nicht durch eine räumliche, sondern

9 Auf der Webseite der Gaumont Pathé Archives (www.gaumontpathearchives.com) ist der Film unter diesem Titel angegeben. Wahrscheinlich handelt es sich um das Sujet ‹Les Danses: Étude du Mouvement au moyen du Ralentisseur Pathé›, das im März 1917 im Rahmen der Wochenschau *PATHÉ-JOURNAL* No. 33 gezeigt wurde (vgl. Bousquet 1999, 103).



4a-b Zeitlupenaufnahmen in DANSE DU VOILE (Pathé, F ca. 1910)



5a-b Lyda Borelli ›Schleiertanz‹ in RAPSODIA SATANICA (Nino Oxilia, I 1915/17)

durch eine zeitliche Vergrößerung, nämlich den Einsatz der ›Zeit-Lupe‹, wird der Blick hier auf die ästhetischen Effekte des bewegten Beiwerks gelenkt und von den Körperbewegungen der Tänzerin abgezogen.

Die ostentative Inszenierung von Schleiern als bewegtes Beiwerk kehrt in Spielfilmen der 1910er Jahre wieder – so auch in RAPSODIA SATANICA (Nino Oxilia, I 1915/17), in dem die italienische Diva Lyda Borelli die Hauptrolle spielt. Fließende Schals, schwebender Tüll und schwingende Röcke ›umspielen‹ Borellis Körper über die gesamte Dauer des Films; sie verlängern ihr gestisches Spiel in den Raum hinein und laden die Körperbewegungen mit einer fließend-schwerelosen Bewegungsqualität auf. Insbesondere in der Schlusszene, wenn sich Borelli vor einem Spiegel den Tüllschal wie einen Brautschleier über das Gesicht legt, wird dieses Prinzip dramatisch ausgespielt. Mit getragenen Schritten kommt sie aus der Tiefe des Raumes auf die Kamera zu. Über den Tüllschleier, den sie sich um den Körper gewickelt hat, lösen sich die Konturen ihres Körpers nahezu auf, sodass Borelli ›Nymphe‹ fast als Geist erscheint (Abb. 5a–b).

Dieser Durchgang durch einige exemplarische Filmszenen deutet bereits an, dass Filme nicht nur spielerisch, selbstbewusst und mit ›antikisierendem‹ Gestus an das Motiv der Nymphe anknüpfen, sondern zugleich auch das von Warburg beschworene *künstlerische* Problem, die Darstellung des ›bewegten Lebens‹ (1893, 49) bearbeiten. Gerade der Schleier gerät dabei zu einem wichtigen ›Accessoire‹, über das sich das Wechselspiel zwischen Faltenwurf und Oberfläche, Körper und Stoff, Bewegung und Innehalten besonders sinnfällig inszenieren lässt. Das bewegte Beiwerk, so möchte man Didi-Hubermans Auslegung beipflichten, wird damit auch für den Film zu mehr als ›bloßem‹ Beiwerk: Es tritt hier als dasjenige Element in Erscheinung, das ›die Textur selbst der Bewegung‹ (2005, 337) erfahrbar macht.

Im nächsten Abschnitt möchte ich das bewegte Beiwerk als filmisches bild- und bewegungskompositorische Prinzip noch etwas genauer unter-

suchen und dabei insbesondere danach fragen, wie das Verhältnis von Bewegtheit und Ruhe, von Körper und Umraum, Zentrum und Detail im Filmbild bearbeitet wird. Dabei gerät mit dem Motiv von Nymphe und bewegtem Beiwerk ein anderer ‹Beweggrund› des frühen Kinos in den Blick: Wasseroberflächen, Wellengekräusel und Meeresbrandung – also jene Bewegungsmuster, die Isadora Duncan als gestische ‹Quellen› für ihre Tänze und als Wahrnehmungsprinzip eines ‹In-Bewegung-Sehens› beschrieben hatte. Sie sind den wehenden Schleiern und animierten Stoffbahnen strukturell eng verwandt, spitzen indes die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Bewegung für das Kino noch weiter zu.

Von den Rändern her das Bild bewegen: Bildspannungen in NEPTUNE'S DAUGHTERS (1914)

Wasseroberflächen und Wellenbewegungen, so schreibt der amerikanische Filmtheoretiker Victor Oscar Freeburg 1918 in seinem Buch *The Art of Photoplay Making* könnten dem Filmemacher oder ‹cinema composer› (1918, 2), wie es bei ihm heißt, als Vorbild für die Gestaltung der filmischen Bewegung dienen: ‹He will draw inspiration from gazing at the fascinating movement of bird and beast and fish, of tree and cloud and wave, movement which none of the older arts can represent› (ebd., 61). Mit den neuen filmischen Möglichkeiten, Bewegung darzustellen, entstehe aber auch ein besonderes ästhetisches Problem. Anders als die unbewegte Malerei, so Freeburg, sei das Filmbild nicht nur als Bild, sondern auch in Hinblick auf seine Bewegungselemente zu ‹komponieren›. Verschiedene Bewegungsvorgänge und -qualitäten müssen zu einer harmonischen Gesamtkomposition zusammengefügt werden: ‹the organization of seemingly unrelated motions into a totality characterized by unity, emphasis, balance and rhythm› (ebd., 66). In dieser Koordinierung der Bewegungsebenen liegt für Freeburg der besondere Reiz, aber eben auch die Schwierigkeit der filmischen Komposition. Besonders deutlich wird dies, so schreibt Freeburg fast schon mit Anklängen an Duncans Wellentänze, wenn Filme Tänze am Meer zeigen. Dabei gelte es, das Zusammenspiel von Tanz- und Wellenbewegungen so aufeinander abzustimmen, dass sie rhythmisch und visuell miteinander harmonieren (vgl. ebd., 63). Nicht gelungen sei dies in *THE DUMB GIRL OF PORTICI* (Phillips Smalley, Lois Weber, USA 1916) in den Szenen, in denen die Balletttänzerin Anna Pawlowa am Strand tanzt:

[...] there is no rhythm in the combined movements of that picture. The dancer without the sea, or the sea without the dancer, might have been perfectly rhythmical. But when we try to view them together in this photoplay we

get only the strong clash between their movements, and we feel no pleasure when shifting our gaze from one to the other. (Freeburg 1923, 61)

Freeburgs Überlegungen bringen ein ästhetisches Problem auf den Punkt, das eng an die strukturellen Fragen anknüpft, die Warburg mit Blick auf das Verhältnis von Nymphe und bewegtem Beiwerk verhandelte. Als Filmtheoretiker zielt er nun jedoch auf die Spezifik des filmischen Bewegtbildes. So verweist er darauf, dass sich das Verhältnis von Figur und Grund, von Körper und Umraum im Film nicht nur als Frage nach Vorder- und Hintergrund, Sujet und Dekor zeige, sondern auch als *Bewegungsrelation*. Nicht allein die Tänze am Wasser, so ließe sich Freeburgs Beispielkatalog erweitern, sondern auch Figuren wie Nymphe, Wassergeist und Meerjungfrau dienen als Motive, über die das Verhältnis von Bild und Bewegung, Figur und Textur filmisch bearbeitet wird. Dies spiegelt sich in einer Reihe von Spielfilmen der 1910er Jahre, die ihre phantastischen Plots um mythologische Figuren wie Neptun und Undine, Wasser- und Waldnymphen knüpfen und unter schillernden Titeln wie *THE WATER NYMPH* (Mack Sennett, USA 1912), *UNDINE* (Henry Otto, USA 1916) und *SIRENS OF THE SEA* (Allen Holubar, USA 1917) in die Kinos kommen. Am Beispiel von Herbert Brenons *NEPTUNE'S DAUGHTER* (USA 1914) möchte ich eingehender betrachten, wie die Nymphen-Welle das US-amerikanische Kino erfasste und wie mit der Inszenierung von Körper und bewegtem Beiwerk eine Reflexion über das Verhältnis von Bild und Bewegung, Figur und Fläche für den Film in Gang gesetzt wird.

Im Mai 1914 feierte der aufwändig produzierte Film *NEPTUNE'S DAUGHTER* in den US-amerikanischen Kinos Premiere. Mit einem Rekordbudget von über 30 000 US-Dollar sollte er das «greatest aquatic spectacle of all time» (Grau 1914, 277) werden, so versprachen es die Ankündigungen. Der Großteil des Budgets floss in die aufwändigen Außenaufnahmen vor Meereskulisse, am Strand oder in Küstengrotten und in die Unterwasserszenen, die während vier Monaten auf der Insel Bermuda gedreht wurden (vgl. Blaisdell 1914, 1691). Die australische Schwimmerin Annette Kellermann übernahm die Titelrolle der Seejungfrau. Kellermann erschien als perfekte Verkörperung des Wassermädchens, war sie doch schon vor ihren ersten Film-Auftritten ab 1909 ein weltweit gefeierter Schwimm- und Vaudeville-Star. Mit ihren Schwimm- und Varieté-Shows, einer Mischung aus akrobatischen Wasser-Balletten, Pantomimen und Unterwasser-Nummern, die sie in gläsernen Wassertanks oder Aquarien darbot, tourte sie ab 1905 durch Australien, Europa und die USA (vgl. Woollacott 2011). Als künstlerisch sensibilisierte Sportlerin vermittelte Kellermann ein neues, dynamisches und befreites Körperbewusstsein und wurde schon bald als

Inbegriff der ‹Neuen Frau› gehandelt – eine Rolle, die sie von der unterdessen gealterten Isadora Duncan übernahm (vgl. Anon. 1935; Daly 1995, 209). Kellermann hielt Vorträge zu Sport und Körperkultur und veröffentlichte Ratgeber-Bücher wie *How to Swim* (1918a) und *Physical Beauty – How to Keep it* (1918b). Als Dr. Dudley Allen Sargent, Direktor der Hemenway Sportabteilung an der Harvard University, Kellermann 1910 offiziell bescheinigte, dass sie über die gleichen Körperproportionen wie die Venus von Milo und die Diana verfügte, galt sie als moderne Verkörperung des antiken Schönheitsideals – und war damit zugleich als Schauobjekt für das Kino legitimiert (vgl. Woollacott 2011).

Ein Großteil der Annoncen und Werbeanmeldungen für NEPTUNE'S DAUGHTER hob Kellermanns Beteiligung hervor und warb, nicht gerade subtil, mit ihren körperlichen Vorzügen. Mit einer Mischung aus Schau- lust und Exotismus erzählten die Produktionsberichte davon, wie sie während der Dreharbeiten auf Bermuda in abenteuerlichen, mitunter gar lebensgefährlichen Stunts ganzen Körpereinsatz geleistet habe.¹⁰ Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass die Inszenierung von Kellermanns Körper im Zentrum des Films steht – sowohl dramaturgisch als auch bild- und bewegungskompositorisch. Als Neptuns Tochter spielt sie eine Meerjungfrau, die sich in eine Menschenfrau verwandelt, um sich an den Fischern zu rächen, weil diese ihre Schwester in Netzen gefangen haben. Bei einem ‹Landgang› verliebt sich Annette (so auch der Name der Titelfigur) in den König der Insel und rettet ihn aus einer Reihe von Intrigen und Revolten. Die von Kellermann verkörperte Figur setzt sich recht eklektisch aus verschiedenen Versatzstücken der Mythen- und Sagenwelt (Meerjungfrau, Wasser- und Waldnymphen und mittelalterliche Prinzessinnen) zusammen. Auch in Warburgs Sinne ist sie schon aufgrund ihres fluiden Erscheinens als ‹Nymphe› zu bezeichnen; sie wechselt zwischen verschiedenen Räumen, der Unterwasserwelt, dem Wald und der menschlichen Zivilisation hin- und her, ist mal Meerjungfrau und ein andermal Waldnymphe, und verwandelt sich zur Rettung des Königs gegen Ende des Films sogar in einen Mann.

Jenseits der Zurschaustellung von Kellermanns Körper bemüht sich der Film ganz offensichtlich darum, ‹gute›, künstlerisch wertvolle Bilder zu etablieren – ein Bestreben, das auch dem damaligen Publikum keines-

10 Die spektakulären Stunts, Sprung- und Unterwasserszenen, die Kellermann selbst ausführte, brachten ihr und Regisseur Herbert Brenon schwere Verletzungen ein. Als bei Dreharbeiten zu einer Unterwasser-Szene die Glasscheibe des Wassertanks zerbarst, in dem sich Brenon und Kellermann befanden, erlitten beide schwere Verletzungen. Dieser Vorfall wurde ausgiebig kommentiert, was zeigt, wie sehr der Bezug auf Kellermanns Körper, ihre Risikobereitschaft und (Un-)Versehrtheit die öffentliche Wahrnehmung des Films prägte (vgl. Anon. 1914a; Bernhard 1914).



6a–b NEPTUNE'S DAUGHTER (Herbert Brenon, USA 1914): Die Meerjungfrau wird von den Rändern des Körpers her in Bewegung versetzt

wegs entging. Rezensenten lobten die Gestaltung der Filmbilder für den «charm of their pictorial beauty» (Blaisdell 1914, 1691), die malerische Bildkomposition und die raffinierte Lichtführung. Mit diesen und weiteren Qualitäten vermochte NEPTUNE'S DAUGHTER offensichtlich auch den Psychologen, Philosophen und (späteren) Filmtheoretiker Hugo Münsterberg für sich einzunehmen. Er berichtete 1915, Annette Kellermann habe ihn mit ihrem Auftritt in diesem Film zum Kino «bekehrt» (vgl. 1996, 107).

Leider sind nur wenige Fragmente des Films erhalten. Auch wenn sich damit recht wenig über die genaue Ausgestaltung von Handlung und Erzählrhythmus sagen lässt, sind an dem überlieferten Material doch einige charakteristische Bild- und Bewegungsfiguren auszumachen, die weiblichen Körper und Meereskulisse, Nymphe und bewegtes Beiwerk in ein Spannungsverhältnis setzen.¹¹

Das Zusammenspiel von Körper- und Bildinszenierung lässt sich besonders prägnant an einer Szene veranschaulichen, die Annette in der Gestalt der Meerjungfrau zeigt (Abb. 6a–b). Sie sehnt sich nach dem Geliebten, den sie bei ihrem «Landgang» kennengelernt hat. Die Einstellung zeigt Kellermann im Fischschwanzkostüm auf einem Felsen im Wasser liegend; um sie wogt die Meeresbrandung, die sich an den zerklüfteten Gesteinsformationen bricht. Inmitten der tosenden Brandung ruht Kellermann fast regungslos auf ihrem Stein; ihr mimisches und körperliches Spiel ist auf wenige Gesten und Blicke reduziert und frontal auf die Kamera gerichtet. «Einsamkeit», so erläutert der Zwischentitel. Die lange Einstellungsdauer unterstützt die tableauartige Gesamtkomposition, die das Bild – so könnte

11 Die vorliegenden Analysen stützen sich auf ein etwa 20-minütiges Fragment von NEPTUNE'S DAUGHTERS, das als DVD von Grapevine Video 2004 vorliegt. Ergänzt werden diese Materialien durch zusätzliche Szenen, die 2012 vom Powerhouse Museum Sydney im Rahmen der Annette-Kellermann-Kostümsammlung recherchiert und über Youtube veröffentlicht wurden: <https://www.youtube.com/watch?v=ds7v4jdFZ3s>.



7 Arnold Böcklin, *Das Spiel der Najaden*, 1886

man mit Rückgriff auf André Bazin sagen – «zentripetal» (2004, 225) um die Meerjungfrau organisiert. Und diese Stillstellung und Zentrierung der Meerjungfrau ist durchaus ambivalent besetzt: Ermöglicht diese Gestaltungsweise einerseits, das Filmbild wie ein Gemälde zu betrachten, seine kompositorischen Muster eingehend zu studieren und ästhetisch zu goutieren, erlaubt sie andererseits, Kellermanns leichtbekleideten Körper mit erotischem Interesse zu betrachten. «Wie ein Gemälde» betrachtet mögen diese Einstellungen an die Bildwelten des Malers Arnold Böcklin erinnern, in denen sich Meerjungfrauen, Wassergeister und Meerungeheuer in den Wellen tummeln. In *Das Spiel der Najaden* (1886) scheint der gesamte Bildraum von der brachialen Dynamik der Wind- und Wellenbewegungen durchflutet, die sämtliche Figuren mitreißt (Abb.7). Dagegen setzt NEPTUNE'S DAUGHTER eher auf ein Verfahren der Kontrastierung, das Dynamik und Ruhe, Körper und Umraum, Zentrierung und Dezentrierung als Spannungsverhältnis in einzelne Einstellungen des Films einträgt.

Bemerkenswert ist, wie NEPTUNE'S DAUGHTER das Verhältnis von Bewegung und Stillstand innerhalb der Einstellungen organisiert – und

dabei mit filmischen Mitteln ein ähnliches Spannungsverhältnis kreiert, wie es Warburg für die Figur der Nymphe im Quattrocento dargestellt hatte. Wie vor Sehnsucht gelähmt, bildet die Meerjungfrau das ruhende, stillgestellte Zentrum des Bildes; als bewegtes Beiwerk wehen ihre langen Haare im Wind, die Meereswellen wogen um ihren Körper, umspielen ihn oder fluten gelegentlich sogar über ihn hinweg (Abb. 6b). Wind und Wasser machen die Bewegung zunächst an den Rändern von Kellermanns Körper sichtbar, umspielen seine Konturen und verflüssigen ihn gleichsam. Für kurze Momente verschmilzt sie mit der Brandung. Fast scheint es, als zeige sich die innere Zerrissenheit der Meerjungfrau mehr noch in den aufgewühlten Wellen und der tosenden Brandung als in ihren reduzierten, nahezu formelhaften Gesten. So wie Warburg es an Botticellis Gemälde beschrieben hatte, könnte man auch hier argumentieren, dass sich der Ausdrucksgehalt der Szene von der Figur der Nymphe auf die Darstellungsweisen seines bewegten Umraums verschiebt.

Wenn das Verhältnis von Körper und bewegtem Beiwerk einerseits als energetische Übertragung zwischen Figur und Außenraum angelegt ist, so wird es andererseits, in bild- und bewegungskompositorischer Hinsicht, als Spannungsverhältnis wahrnehmbar, das sich direkt in die Filmbilder einschreibt. Gerade in ihrer Regungslosigkeit hebt sich Kellermanns Nymphen-Figur von der pulsierenden, wogenden und flatternden Bewegung des Beiwerks ab. Über diese Dialektik von relativer Stillstellung und Bewegtheit, so hat Didi-Huberman (2005, 334) pointiert, sind gleichsam zwei Bildtypen, ein freies und ein festes, ein bewegtes und ein statisches, in einem Bild untergebracht. Freilich verkompliziert sich diese Dialektik im Medium des Films. Denn was für Warburg als Kontrast von Stillstellung und Dynamisierung im an sich unbewegten Bild der Malerei angelegt war, artikuliert sich im filmischen Bild als eine *relative* Kontrastierung, da hier unterschiedliche Bewegungsqualitäten zueinander in Bezug gesetzt sind: auf der einen Seite Kellermanns kontrolliertes und zurückgenommenes gestisches Spiel, das sich zu pointiert gesetzten, theatralen Linien verdichtet, die ihren Ort innerhalb der Gesamtkomposition wahren; auf der anderen Seite das Vibrieren und Schäumen der Brandung, das sich eher dispers über die Bildfläche ausbreitet. Das Spannungsverhältnis von Körper und bewegtem Beiwerk setzt sich aus einer Reihe von Gegensätzen zusammen: die ruhigen Posen kontrastieren mit der aufgewühlten Bewegtheit der Gischt; die linear ausgespielten und gerichteten Gesten stehen in Spannung zur vibrierenden Flächigkeit der Wellen, die Übersichtlichkeit des Körperspiels setzt sich ab vom wimmelnden Detailreichtum der bewegten Wasseroberfläche.

Eine solche Gegenüberstellung unterschiedlicher Bewegungsformen kehrt fast leitmotivisch in unterschiedlichen Momenten des Film-



8a–b NEPTUNE'S DAUGHTER: Bildspannungen zwischen ruhigen Posen und vibrierendem Umland

fragments wieder – so auch in den Szenen, die Kellermans Verwandlung von der Meerjungfrau zur Menschenfrau zeigen. Wenn sie mithilfe einer Zaubermuschel die magischen Kräfte beschwört, ihren Fischeschwanz in Menschenbeine zu verwandeln, so ist ihr Schauspiel zwar raumgreifender und dynamischer als in der oben beschriebenen Szene, doch auch hier kontrastieren ihre theatral ausgespielten Körpergesten mit den pulsierenden Bewegungen des Tuchs, das sie sich um den Körper gewickelt hat. Die Fransen flackern nervös im Wind und umspielen flirrend ihre Körperkonturen (Abb. 8a–b). Der Einsatz des bewegten Beiwerks zielt hier nicht wie in der Filmästhetik Victor Freeburgs auf die Herstellung von rhythmischer Einheit oder Harmonie,¹² sondern vielmehr auf eine Kontrastierung von Körper- und Wasserbewegungen – eine Kontrastierung, die man mit Warburg wohl auch als Intensivierung beschreiben könnte. Denn gerade aus der Spannung zwischen Kellermans kontrolliertem, bedeutungsbehaftetem gestischen Spiel und dem wilden, unkontrollierbaren Tosen der Wellen, dem konvulsiven Aufpeitschen der Gischt, dem nervösen Flattern der Haare im Wind bildet sich der Ausdrucksgehalt der Szene.

Diese spannungsvolle Inszenierung von Nymphenfigur und bewegtem Beiwerk adressiert schließlich auch eine spezifische Weise der Betrachtung. Georges Didi-Huberman verweist darauf, dass schon Warburgs Botticelli-Analysen eine «radikale Verschiebung» des Blicks bedeuteten, vom «zentralen Sujet» zum (vermeintlich) «zweitrangigen Detail» (2005, 331). Fokussiert man bei der Betrachtung des Renaissance-Gemäldes das bewegte Beiwerk, so verlagert sich die Aufmerksamkeit von den schönen Gesichtszügen der Venus und der Anmut ihrer Körperhaltung «auf das

12 Womöglich attestierte Freeburg aus ähnlichen Gründen dem nächsten Film, den Herbert Brenon und Annette Kellermann zusammen drehten, *THE DAUGHTER OF THE GODS* (USA 1916), es fehle ihm sowohl an «unity of story» als auch «unity of visual appeals» (1918, 71).



9a-b NEPTUNE'S DAUGHTER: Bewegtes Beiwerk als Dezentrierung des Blicks

flüssige Auseinanderfallen der Haare im Wind, auf den Zwischenraum der Luft, auf die einladende Wölbung des blumenbestickten Tuchs, das der Göttin dargebracht wird» (ebd.). Die Bild- und Bewegungsgestaltung in NEPTUNE'S DAUGHTER stellt einen ähnlichen Effekt her: Während die Fokussierung auf Kellermanns Körper das Bild gleichsam «verankert» und zentriert, lenken die kräuselnden Wellenbewegungen den Blick zumindest potentiell ab. Versucht man der Dynamik von Wasser, Wind und Gewand mit den Augen zu folgen, entsteht ein «launischer Blick» (Baert 2013, 38), der unstedt über die Bildoberfläche tastet, zwischen Zentrum und Peripherie der Bilder hin- und herschwenkt oder gar -schwankt. Die zentralperspektivische Bildgestaltung und die lange Einstellungsdauer lenken den Blick zwar auf Kellermanns Körper; diese Zentrierung wird jedoch zugleich unterlaufen, denn die quirligen Mikrobewegungen der Wellen «verführen» dazu, den Blick über die Bildoberfläche schweifen zu lassen.

In NEPTUNE'S DAUGHTERS greifen Zentrierung, Dezentrierung und Rezentrierung des Blicks also eng ineinander. Dies zeigt sich in einer Sequenz vom Schluss des Filmfragments besonders deutlich. Anders als die bisher beschriebenen Szenen wird die Bewegtheit des Beiwerks hier nicht in langen statischen Tableaux ausgestellt, sondern ist in eine rasche Montagesequenz eingelassen. Mit schnellen Einstellungswechseln wird erzählt, wie Annette in Menschengestalt ihrem Geliebten, dem König der Insel zu Hilfe eilt, der sich gegen einen von seinen Widersachern initiierten Volksaufstand zur Wehr setzen muss. Während die aufständischen Fischer das Schloss stürmen, nähert sich Annette dem Schauplatz des Geschehens und versteckt sich hinter einem Strauch. Sie schmiegt sich in das Blattwerk. Ihre wehenden Haare und ihr flatterndes Kleid bilden eine wogende Oberfläche und scheinen fast mit den wogenden Blättern zu «verwachsen».¹³

13 Gerade weil diese Bilder auf eine «Verschmelzung» der Frau mit ihrem Umraum aufrufen, ist es umso bezeichnender, dass sich Kellermanns Figur nur einige Szenen später

Entscheidend ist dabei, wie Zentrierung, De- und Rezentrierung des Blicks über den zeitlichen Verlauf der Sequenz hinweg organisiert werden. Kellerman läuft aus der Tiefe des Bildes auf die Kamera zu; ihre Bewegungslinie unterstützt zunächst die zentralperspektivische Komposition des Bildes, das über eine Öffnung im dichten Laub auf einen fernen Fluchtpunkt hin ausgerichtet ist. Wenn sie sich seitlich an das Gebüsch lehnt, ist auch der Blick auf die linke Bildseite verlagert, wo die Bewegungen der wogenden Haare und Blätter ineinander übergehen (Abb. 9a). Über einen Einstellungswechsel zu Kellermans Gesicht in Nahaufnahme wird das Bild noch einmal re-zentriert; dennoch bleibt die Figur leicht versetzt im Bild (Abb. 9b). Dass diese Einstellungen in den treibenden Rhythmus einer Parallelmontage eingelassen sind, unterstreicht, dass die Inszenierung des bewegten Beiwerks in *NEPTUNE'S DAUGHTER* nicht durchgehend auf ein *Innehalten* im Erzählfluss ausgelegt ist, sondern eng an Erzähldynamik und Ausdrucksgehalt des Films gekoppelt ist. Während das bewegte Beiwerk in den oben beschriebenen langen Einstellungen zur eingehenden Betrachtung der Bild- und Bewegungskomposition einlädt, wird die Bewegtheit von Sträuchern und Haaren hier als visuelle Unterstreichung des Erzählten wirksam. Das Zittern der Blätter und das Flattern der Haare spiegeln die Spannung der Narration; in den vibrierenden Bewegungen des Beiwerks scheint sich die innere Nervosität und Anspannung der Hauptfigur gleichsam zu entladen.

Selbst wenn *NEPTUNE'S DAUGHTER* stark auf die Schauwerte von Kellermans Körper ausgelegt ist, installiert der Film über das bewegte Beiwerk von Wellen, Stoffen und Blättern einen dynamisierten, ›launischen‹ Blick. Dieser lässt vom Körper als Faszinosum (oder Fetisch?) ab und macht sich auf, die ästhetischen Oberflächenphänomene und spezifischen Bewegungsqualitäten des Filmbildes zu erkunden. In Hinblick auf die Geschlechter- und Körperinszenierung käme dem bewegten Beiwerk in *NEPTUNE'S DAUGHTER* somit eine höchst ambivalente Funktion zu: Während es einerseits auf eine Verschmelzung des weiblichen Körpers mit seinem Umraum hinarbeitet, vermag es andererseits die auf den weiblichen Körper gerichtete Schaulust für einen Moment zu unterlaufen und auf die Oberfläche der Einstellungen mit ihren bewegten Texturen abzu-

die langen Haare abschneidet, um als Mann verkleidet den Geliebten zu retten. Diese Geste unterstreicht, wie sehr die Inszenierung der langen, wehenden Haare als Fetisch und Verhüllung des nackten Frauenkörpers, aber auch Warburgs Konzept des bewegten Beiwerks an Vorstellungen einer fluiden Weiblichkeit gebunden sind, die Klaus Theweleit als «Männerphantasien» entlarvt hat, nämlich als «eine Unterdrückung durch Überhöhung, durch Entgrenzung und Entwirklichung zu einem Prinzip, dem Prinzip des Fließens, der Weite, der unbestimmten unendlichen Lockung» (1977, 358–359).



10a–b NEPTUNE'S DAUGHTER: Nympholeptische Bilder als Reflexion auf die Verflüssigung der Wahrnehmung

lenken. Damit ließen sich diese Blickbewegungen auch als «Zerstreuung» beschreiben – ein Konzept, das zu Zeiten von NEPTUNE'S DAUGHTER zwar noch weitestgehend kritisch gegen den Film gewandt wurde, ab den 1920er Jahren mit den Überlegungen von Walter Benjamin und Siegfried Kracauer jedoch als das besondere ästhetische Potenzial des Kinos gehandelt wurde (vgl. Benjamin 1963; Kracauer 1983). Vielleicht scheint in NEPTUNES DAUGHTER inmitten der auf das «gute Bild» gerichteten Bestrebungen bereits jenes irritierende Vermögen des Kinos auf, den Blick zu zerstreuen und auf die Oberflächen der Bilder und Texturen zu lenken? Fetisch und Zerstreuung, Zentrierung und Dezentrierung, Blicklenkung und -ablenkung bilden zwei gegenläufigen Prinzipien, die in den Filmbildern von NEPTUNES DAUGHTER wirksam werden.

Eine «Zerstreuung» des Blicks wird auch direkt in eine bild- und bewegungsinhärente Spannung übersetzt, so zum Beispiel in einer Sequenz, die einen ganz anderen Bildtypus ins Spiel bringt. Durch eine Wasseroberfläche hindurch gefilmt ist Kellermann mit weißen Stoffbahnen auszumachen, wie sie unter Wasser schwimmt. Unser Blick ist hier im physikalischen Sinne «zerstreut»: er bricht sich an der Wasseroberfläche, die sich mit Lichtreflexionen und kleinen Wellenbewegungen wie ein halbtransparenter Schleier über das Blickfeld legt und den Blick auf Kellermanns Körper – vielleicht zum ersten und einzigen Mal? – trübt und verwehrt. Nymphe und Umraum fließen hier regelrecht ineinander; nur unscharf sind die Körper- und Stoffbewegungen zu erkennen, sie scheinen unter Wasser schwerelos (Abb. 10a–b). Entscheidend ist, dass die fluiden Bewegungen nicht mehr nur die Figur, sondern das gesamte Bild erfassen, das sich hier regelrecht zu «verflüssigen» scheint.¹⁴ Womöglich haben wir es

14 Insofern das Wasser in dieser Sequenz auf die Wahrnehmung zurück reflektiert, könnte man hier von einer Wahrnehmungserfahrung des Fluiden sprechen, wie sie Franziska Heller (2010) modelliert hat.

hier mit Bildern zu tun, die die Kunsthistorikerin Barbara Baert als «nympholeptische» bezeichnet (von griechisch *nympholêpos*, «ein von den Nymphen Ergriffener»). Dieser Bild- und Wahrnehmungstypus kenne «keine Grenzen, sondern nur Auflösung und Verflüssigung: seine verschlingende Wirkung ist essentiell, es ist ein verschmelzendes Bild der Einswerdung und der Vernichtung wie die Nympe selbst» (2013, 38).

Nur noch bewegtes Beiwerk? Film als «in sich bewegtes Bild» bei Hermann Häfker

Wenn das Konzept des bewegten Beiwerks den Blick des Betrachters vom Sujet zum Detail, von der Figur zum Grund verschiebt, hatte Warburg für die Malerei eine Bild- und Blickkonstellation beschrieben, die sich im Kino auf besondere Weise zuspitzen – und für einige Filmtheoretiker zum zentralen Bestimmungsmerkmal des Filmbildes werden sollte. Schon bei den ersten Vorführungen des Kinematographen der Lumière-Brüder zeigten sich die Zuschauer sichtlich beeindruckt von dem Rauschen der Blätter im Wind, den wogenden Wellenbewegungen oder flirrenden Wasseroberflächen – mehr vielleicht als von den eigentlichen Sujets dieser frühen Filme. So berichtet der Journalist Henri de Parville im April 1896 über eine Vorführung des Lumièreschen Kinematographen:

Die belebten Photographien sind kleine Wunderwerke. Man erkennt in ihnen alle Details, aufsteigende Rauchwirbel, Meereswellen, die sich schäumend am Strande brechen, das Zittern der Blätter im Wind, usw. [...] Hier ist die Natur auf frischer Tat ertappt. Alles lebt, geht, läuft. Es sind wahrhaft lebendige Portraits.

(Parville 1896, 270, Übers.–KK)

Auch Georges Méliès, der als Zuschauer eine Vorführung der Lumières besuchte, war angetan vom bewegten Bildhintergrund. Der Film *REPAS DE BÉBÉ* (F 1895) muss ihn besonders beeindruckt haben, soll er sich doch nicht nur an das Sujet («das Baby, das seine Suppe isst»), sondern insbesondere auch an «die Bäume (im Hintergrund), deren Blätter im Wind wehen» erinnern haben (zit.n. Coissac 1925, 192–193, Herv. i. O., Übers. KK). An den eher zufällig ins Bild geratenen Bewegungen der wehenden Blätter offenbart sich den frühen Filmzuschauern eine grundlegend neue Bewegungserfahrung. Diese setzt sich nicht nur vom unbewegten Bild der Malerei ab, sondern unterscheidet sich auch deutlich von den statischen Dekors im Theater der Jahrhundertwende (vgl. Paci 2012, 203). Auch bei Aufführungen mit der *Laterna Magica* konnten dank ausgeklügelter Mechanismen zwar einzelne Elemente durch das Bild transportiert werden, die Bilder in sich und ihre Hintergründe blieben jedoch unbewegt.

Eine ähnliche Verschiebung vom Sujet zum Hintergrund, von der menschlichen Figur zur Bewegtheit der Außenwelt durchzieht auch die Position des Filmtheoretikers Hermann Häfker, hier cursorisch durch einige seiner Texte gelesen. Auch wenn Häfker sich nicht explizit auf Warburg bezieht, bearbeitet er verwandte Fragen, die das Verhältnis von Bild und Bewegung, Körper und Umraum, Zentrierung und Zerstreuung des Blicks betreffen. Wenn schon die Schleiertänze im frühen Kino die Aufmerksamkeit von der Nymphe auf das bewegte Beiwerk verlagern, wenn ein Film wie NEPTUNE'S DAUGHTER den Blick zwischen Sujet und Beiwerk, Körper und Beiwerk oszillieren lässt, so treibt Häfker diese Verschiebung für das Kino noch ein Stück weiter: Für ihn wird das, was anderswo als bewegtes Beiwerk galt, zum eigentlichen Sujet und zum Zentrum des Films.

«Die Bewegung der Dinge in ihrem vollen Reichtum und ihrer unverfälschten, unbefangenen Schönheit bildlich festzuhalten», das sei das eigentliche «Können» des Kinematographen, befindet Hermann Häfker (1913, 33). Mehr als die großen ausladenden Ausdrucksgesten des Menschen, eigne sich das Kino dazu, die kleinen, in der Natur vorfindbaren Mikrobewegungen sichtbar zu machen: «dies millionenfache Leben und Sichregen in Form und Farbe, Licht und Linie, dies Schwellen und Breiten, Haften und Flimmern, das erschütternd Große und das nervbebend Kleine!» (ebd.) «Die zartesten Bewegungsvorgänge», so Häfker, könnten «mit der Filmschicht» festgehalten werden. Entsprechend empfiehlt er *Naturaufnahmen*, Aufnahmen der Meeresbrandung, von Wasserfällen oder idyllischen Waldszenen, die die «Schönheit der natürlichen Bewegung», deren Gesetzmäßigkeiten und kinetischen Schauwerte zur Entfaltung bringen (vgl. 1992, 306–307). Mit dieser Affinität zu Mikrobewegungen evoziert Häfker eine Bewegungsqualität, die Warburgs bewegtem Beiwerk durchaus nahesteht. Interessanterweise wendet Häfker diese Beobachtung zu einem medienspezifischen Argument, mit dem er das filmische Bewegtbild von der Malerei absetzt: Die bewegte Darstellung der im Wind wogenden Blätter, des Kräuselns der Wellen auf der Wasseroberfläche bildete «die eigentliche Leistung [...], deren *nur* Kinematograph und Filmband fähig sind» (1992, 307, Herv. i. O.). Wenn Häfker argumentiert, der Film sei die «Aufnahme der Bewegung selbst» (ebd.), dreht er auch ein Argument um, das in frühen filmtheoretischen Diskursen der Zeit zumeist *gegen* das Kino und seinen Kunstanspruch gerichtet war. Kritiker wie Konrad Lange (1912) hatten moniert, dass der Kinematograph Bewegung mechanisch «reproduziere», nicht aber künstlerisch gestalte. Gerade *weil* die Kamera die Bewegungen der Welt aufzeichne, so entgegnet Häfker, könne die «Naturbewegung» in «ihrer Unbewußtheit», «Gesetzmäßigkeit» und eigentlichen Schönheit hervortreten (1992, 308–309). Mit der Gegenüberstellung

von «bewussten» und «unbewussten» Bewegungen nähert sich Häfker dem Verhältnis von Nymphe und bewegtem Beiwerk von einer anderen Seite als NEPTUNE'S DAUGHTER. Dort war die Spannung zwischen Pose und Naturbewegung, von linearer Geste und flächigem Vibrieren als Unterschied von Bewegungsqualität und -verlauf *innerhalb eines Bildes* ausgespielt. Häfker hingegen geht es nicht darum, das Nebeneinander dieser beiden Bewegungstypen zu gestalten; für ihn bilden nur die «unbewußten» Bewegungen der Natur «das Feld des Kinematographen» (ebd., 309), denn der Mensch, «der sich photographiert weiß» (2004, 100), gebärde sich unnatürlich und exaltiert.

Wenn Häfker den Film auf die Seite des «Natürlichen», des «Unbewußten» stellt, radikalisiert er die von Warburg initiierte Verschiebung von Aufmerksamkeit und Ausdrucksgehalt von der Nymphe hin zum bewegten Beiwerk. Für Häfker verschwindet die Nymphe aus dem Bild, während das bewegte Beiwerk zum eigentlichen Bewegungssujet und Schauwert des filmischen Bewegtbildes wird. Zusammen mit der menschlichen Figur verbannt Häfker aber auch das Spannungsverhältnis von Körper und Umraum, von Zentrierung und Dezentrierung, von Sujet und Detail aus dem Filmbild. Ganz in diesem Sinne entwickelt er auch eine Reihe von Empfehlungen, die die Bildauswahl, Komposition, Rhythmisierung und Rahmung der Filme selbst betreffen und diese wieder re-zentrieren sollen.¹⁵ Statt rascher Einstellungswechsel bevorzugt Häfker lange, ruhige Einstellungen, in denen sich die Natur in ihrem Entstehen und Vergehen vor dem Auge des Betrachters entfalten kann. Erst über diese Dauer könne man sich in die geschauten Rhythmen «einschwingen» und sie – so Häfker ganz im Duktus der Einfühlungstheorien – als «Erregungen in unserem Inneren» (ebd., 94–95) erleben. Auch bei der Motivwahl sei auf Zentrierung, Rahmung und Einheit des Bildes zu achten, sodass das «Bildmäßige» (1913, 34) hervorgehoben wird. Anders als in NEPTUNE'S DAUGHTER, wo die Inszenierungen des bewegten Beiwerks den Blick mobilisiert und ablenkt, sucht Häfker nach Formen des Filmbildes, die «Deutlichkeit und Übersicht» (ebd.) herstellen. Und auch die dargestellte Bewegung selbst solle «gebändigt» und reguliert werden «durch das Gesetz des Rhythmus» (ebd., 35). So sollten die Einstellungen «*Bewegungseinheiten* auf das Bild zu bekommen suchen – d. h. ein «geschlossenes» Bild, ein Motiv, das die Phantasie befriedigt und nicht Fragen übrig lässt» (ebd., 40). Auch Häfker evokiert dabei mit großer Vorliebe Wellenbewegungen; doch denkt er dabei nicht so sehr an das Übersäumende, Exzentrische und Überschreitende, wie es beispielsweise in den Bildern Böcklins in Erscheinung getreten war.

15 Vgl. zu diesem Aspekt bei Häfker auch den Beitrag von Daniel Wiegand in diesem Band.

Vielmehr evoziert er den Rhythmus der Wellenbewegungen, «der gleich packend zu uns spricht aus dem regelmäßigen Anschlagen der Meereswellen an das Ufer – gleichsam in immer wiederkehrenden Strophen – im unzerlegbaren Herniedersinken weiter Wassermassen und Nebelstaubsprühen großer und kleiner Wasserfälle» (2004, 93). Die Welle steht bei Häfker Modell für eine ideale Bewegungsdramaturgie – eine Bewegung, die stets «erwartet und doch erstaunend» ist (1913, 34).¹⁶

Über diese ästhetischen Prämissen modelliert Häfker den Bildtypus eines «in sich bewegten Bildes», in dem Bewegung und Ruhe stets dialektisch aufeinander bezogen sind. Das Filmbild zeige Bewegung in Ruhe – so zum Beispiel wenn es «im kleinsten Wassertropfen, auf dem einfachsten Blätterzweig selbst in scheinbarer «Ruhe» eine Welt von Bewegungsschönheit» (ebd., 35) entfaltet. «Ruhig» wird diese Bewegung, weil sie von einer gerahmten, «sicheren» Position aus betrachtet werden kann – eine Betrachterposition, die zwar von Häfker als kinematographische ausgewiesen wird, die aber vielleicht ebenso sehr auf die Schauanordnung im Museum verweist, wo sich der Betrachter über lange Zeit in ein Bild vertieft. So steht Häfkers Entwurf eines «in sich bewegten» Bildtypus’ den eingangs skizzierten kunsttheoretischen Positionen von Schmarsow bis Wölfflin durchaus nahe, die über ähnliche Bewegungskonzepte, wie Häfker sie bemüht (Vibration, Schwingung, Wogen), die innere Dynamik von Gemälden und deren Wirkweise umschreiben. Mehr noch als diese kunsthistorischen Perspektiven zielt Häfkers Filmästhetik des «in sich bewegten» Bildes auf den Betrachter, oder genauer gesagt auf die Herstellung einer Zuschauerhaltung, die gemäß traditioneller Vorstellungen von ästhetischer Erfahrung modelliert ist: Das Kino wird hier als Ort konzipiert, der Erfahrungen der Kontemplation, Dauer und Distanz ermöglicht; nur so könne es, formuliert Häfker im reformerischen Tonfall seiner Zeit, gegen die «ständige Aufpeitschung der Sinne» (ebd., 6), gegen das «Hagelwetter auf die Nerven des modernen Menschen» (ebd., 5) angehen. Kontemplation, Dauer und Distanz heben sich in Häfkers Argumentation dezidiert von Zerstreuung, Schock und Reizüberflutung ab – und sind von einer ähnlichen Gegenüberstellung getragen, wie sie Walter Benjamin gut zwanzig Jahre später ausformulieren sollte (vgl. 1963). Als Gegenmodell zum zerstreuten Blick entwirft Häfker eine Filmästhetik, die die

16 Auf ähnliche Weise lassen sich auch Häfkers Empfehlungen für die Aufführung von Filmen, wie er sie in seinen Texten und in seiner Kinoarbeit entwickelte, als Maßnahmen der Re-Zentrierung verstehen. Auch die von ihm organisierten «Modellvorführungen» zielen darauf ab, den Zuschauer auf das Geschehen zu fokussieren: Rhythmische Variationen in der Programmgestaltung sensibilisieren das Bewegungsempfinden der Zuschauer; ein genau abgestimmter Einsatz der Musik sollte das ästhetische Erleben der Bewegung im Kino zusätzlich intensivieren (vgl. Diederichs 1990).

flatternden, wogenden und fließenden Mikrobewegungen des bewegten Beiwerks zum zentralen Schauwert des Bewegtbildes erklärt und den Zuschauer als zentriertes, fokussiertes Subjekt adressiert. Mit dieser Vorstellung der Einheit und Kontemplation steht Häfkers Filmtheorie Freeburgs Vorstellung vom Filmbild sicherlich näher als den Bildspannungen, die NEPTUNE'S DAUGHTER aushandelt. Doch Häfkers Bestrebungen um das ›gute Bild‹ sind nicht nur um eine Aufwertung des Kinos als Bewegungskunst bemüht, sondern auch von einem gewissen didaktischen Eifer getrieben. Wenn er bemüht ist, das Kino als Schule der Wahrnehmung zu installieren, so setzt dies Verschiebungen des Blicks auf die kleinen, kaum sichtbaren Bewegungen des Lebendigen voraus, wie sie Warburg initiiert hatte. Dass diesem Blickwechsel ein gewisses Zerstreungspotenzial eignet, scheint Häfker zumindest zu ahnen, wenn er vehement gegen Zerstreungen und Abschweifungen anschreibt. So lässt sich Häfkers Kinotheorie als höchst ambivalente Aushandlung des bewegten Beiwerks für den Film verstehen. Während er einerseits das besondere Potenzial des Kinos für die Blickverschiebungen, Mikrobewegungen und Bewegungsqualitäten des Wogens und Fließens registriert, reagiert er andererseits mit fast schon seismographischem Gespür auf die Irritationen, die der Film für das klassische Kunstverständnis bedeutet.

Womöglich war es Warburgs Vorteil, dass er sich als Kunsthistoriker weniger Gedanken um Fragen der kulturellen Wertigkeit und des Kunststatus seines Untersuchungsgegenstandes machen musste als der Filmtheoretiker Häfker, der auch gegen die kinokritische Stimmung seiner Zeit anschreibt. Warburg und Häfker fragen zwar beide nach dem Verhältnis von Bild und Bewegung, betrachten dieses jedoch aus diametral entgegengesetzten Richtungen. Während Warburgs Überlegungen den Blick auf die an sich bewegungslosen Bilder der Kunstgeschichte dynamisieren, modelliert Häfker einen in sich stillgestellten Blick auf das filmische Bewegtbild. Fraglich bleibt, ob die Rede vom bewegten Beiwerk mit Häfkers Ansatz nicht auch *ad absurdum* geführt worden wäre, wenn nämlich das vermeintliche *Beiwerk* ins Zentrum des Bildes rückt und nicht mehr als Ökonomie der Verschiebung und Ablenkung wirksam werden kann? Und wären sich Häfker und Warburg begegnet, so hätte der Kunsthistoriker – wie er es an anderer Stelle formuliert – dem Filmtheoretiker vielleicht geraten, «die Frage ›klassisch ruhig‹ oder ›dämonisch erregt‹ nicht mit der Räuberpistole des Entweder-Oder» (zit.n. Gombrich 1970, 238) zu beantworten.

An drei Stationen habe ich nachgezeichnet, wie das von Warburgs beschriebene Zusammenspiel von Nymphe und bewegtem Beiwerk im Kino fortwirkt, sich verselbständigt und filmische Bild- und Bewegungsfiguren herausbildet. Warburg als Filmtheoretiker *avant la lettre* zu bezeichnen,

ginge wohl etwas zu weit. Seine Überlegungen bilden indes einen möglichen Ausgangspunkt für eine erweiterte Geschichte der Bildbewegung, skizzieren sie doch eine Reihe ästhetischer Prinzipien, die im Kino auf besonders verdichtete Weise hervortreten sollten. Das betrifft zum einen die spezifischen Bewegungsqualitäten der Mikrobewegungen, von Vibration und Wogen, die das Kino erfahrbar macht, vergrößert oder – wie in *NEPTUNE'S DAUGHTER* – dramatisiert. Zum anderen kündigt sich bei Warburg das Aufbrechen eines statischen und geschlossenen Bildbegriffes an, das den Blick dynamisiert und freisetzt. Beide Aspekte, das habe ich zu zeigen versucht, kennzeichnen die Aushandlungen von Bildbewegungen um die Jahrhundertwende. Über sie wird das Bild – sei es für die Malerei, sei es für das Kino – als ‚in sich bewegtes‘ modelliert. Und dieser Bildtypus dürfte nicht zuletzt eine wichtige gedankliche Voraussetzungen dafür gewesen sein, dass es überhaupt möglich wurde, Bilder als *bewegte* zu erfahren und zu denken.

Literatur

- Anon. (1914a) «Herbert Brenon Still in Hospital: Universal-Imp Director Dictates a Letter in Which He Explains His Recent Accident». In: *Moving Picture World* (28.2.1914), S. 1070.
- Anon. (1914b) *Princess Mary's Giftbook*. London/New York/Toronto: Hodder & Stoughton.
- Anon. (1935) «Annette Kellermann, First «New Woman» of the Modern Age». In: *Chicago Sunday Tribune* (25.4.1935), S. 7.
- Asendorf, Christoph (1989) *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*. Gießen: Anabas.
- Baert, Barbara (2013) «Nymphe (Wind). Der Raum zwischen Motiv und Affekt in der frühen Neuzeit (Zugleich ein Beitrag zur Aby Warburg-Forschung)». In: *Ars* 46.1, S. 16–42.
- Bazin, André (2004) «Malerei und Film» [frz. 1975]. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Düpee. Berlin: Alexander Verlag, S. 224–230.
- Benjamin, Walter (1963) «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» [1936]. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bergson, Henri (1999) «Introduction à la métaphysique» [1903]. In: Ders.: *La pensée et le mouvant. Articles et conférences datant de 1903 à 1923*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 177–228.
- (2013) *Schöpferische Evolution* [frz. 1907]. Aus dem Französischen von Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner.
- Bernhard, Walter H. (1914) «Annette Kellerman as Neptune's Daughter». In: *Motion Picture Magazine* 7.6, S. 57–62.
- Blaisdell, George (1914) «Herbert Brenon Home». In: *Moving Picture World* (28.3.1914), S. 1691.

- Böhme, Hartmut (1997) «Aby Warburg (1866–1929)». Online: <http://bit.ly/1Pdop1m>. (25.01.2015), S. 1–38.
- Bousquet, Henri (1993) *Catalogue Pathé. Des années 1896 à 1914. 1907–1908–1909*. Bures-sur-Yvette: Editions Henris Bousquet.
- (1999) *De Pathé Frères à Pathé Cinéma. 1915–1916–1917–1918*. Bures-sur-Yvette: Editions Henris Bousquet.
- Brandstetter, Gabriele (1995) *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- /Ochaim, Brygida Maria (1989) *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg: Rombach.
- Coissac, G. Michel (1925) *Histoire du Cinématographe*. Paris: Éditions du «Cinéopse»/Librairie Gauthier-Villars et Cie.
- Daly, Ann (1995) *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2005) «Bewegende Bewegungen. Die Schleier der *Ninfa* nach Aby Warburg». In: *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*. Hg. v. Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf. München: Fink, S. 331–360.
- (2006) *Ninfa moderne. Über den Fall des Faltenwurfs* [frz. 2002]. Aus dem Französischen von Michaela Ott. Zürich: Diaphanes.
- (2010) *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg* [frz. 2002]. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Diederichs, Helmut H. (1990) «Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Hermann Häfker und sein ›Kinetographie‹-Konzept». In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 6.8, S. 37–60.
- Duncan, Isadora (1977a) «The Dancer and Nature» [1905]. In: Dies.: *The Art of the Dance: Isadora Duncan*. New York: Theatre Arts Books, S. 66–70.
- (1977b) «Movement is Life» [ca. 1909]. In: Dies.: *The Art of the Dance: Isadora Duncan*. New York: Theatre Arts Books, S. 77–79.
- (1988) *Memoiren* [1927]. Nach dem englischen Manuskript bearbeitet von C. Zell. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein.
- Freeburg, Victor Oscar (1918) *The Art of Photoplay Making*. New York: Macmillan.
- (1923) *Pictorial Beauty on the Screen*. New York: Macmillan.
- Gombrich, Ernst H. (1970) *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute.
- Grau, Robert (1914) *The Theatre of Science: A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry*. London/New York: Benjamin Blom.
- Gunning, Tom (2002) «Loïe Fuller and the Art of Motion: Body, Light, Electricity and the Origins of Cinema». In: *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Hg. v. Richard Allen und Malcolm Turvey. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 75–90.
- Häfker, Hermann (1913) *Kino und Kunst*. Mönchengladbach: Lichtbilderei und Volksvereins-Verlag.
- (1992) «Kinematographie und echte Kunst» [1912/13]. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam, S. 306–311.
- (2004) «Die Schönheit der natürlichen Bewegung» [1913]. In: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 91–102.

- Heller, Franziska (2010) Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron. München: Fink.
- Hensel, Thomas (2011) *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*. Berlin: Akademie Verlag.
- Hindson, Catherine (2013) «Dancing On Top of the World: A Serpentine through Late Nineteenth-Century Entertainment, Fashion and Film». In: Uhlirova, Marketa (Hg.), S. 65–77.
- Horak, Laura (2014) «Animating Antiquity». Unveröffentlichtes Manuskript zum Vortrag an der 13. Internationalen Domitor-Tagung «The Image in Early Cinema: Form and Material», University of Chicago und Northwestern University, Evanston.
- Huschka, Sabine (2000) *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kandinsky, Wassily (2004) *Über das Geistige in der Kunst und insbesondere in der Malerei* [1911]. Bern: Benteli.
- Kellermann, Annette (1918a) *How to swim*. New York: George H. Doran.
- (1918b) *Physical Beauty – How to Keep it*. New York: George H. Doran.
- Köhler, Kristina (2014) «(La) Grâce au ralenti. Discours et pratiques du «mouvement gracieux» entre danse, cinéma et sciences du mouvement au début du 20^e siècle». Unveröffentlichtes Manuskript zum Vortrag auf der internationalen Tagung «Le Mouvement du cinéma. Théories et pratiques: histoire et historiographie», Université de Lausanne.
- Kracauer, Siegfried (1983) «Kult der Zerstreung. Über die Berliner Lichtspielhäuser» [1926]. In: *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933*. Hg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler, S. 248–252.
- Landes, Heinrich (1929) *Das Tänzerische als Formprinzip des Barock*. Dillingen a.D.: Nordschwäbischer Zeitungsverlag.
- Lange, Konrad (1912) «Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt». In: *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. 100. Flugschrift des Dürer-Bundes zur Ausdruckskultur*. Hg. v. Robert Gaupp und dems., S. 12–48.
- Lista, Giovanni (2006) «Loïe Fuller and the Cinema». In: *Cinegrafie* 19, S. 297–313.
- (2013) «The Serpentine Dance in the Cinematograph». In: Uhlirova (Hg.), S. 90–100.
- Michaud, Philippe-Alain (2007) «Serpent et forme serpentine au cinema». In: *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*. Hg. v. Cora Bender. Berlin: Akademie-Verlag, S. 361–373.
- (2012) *Aby Warburg et l'image en mouvement* [1998]. Paris: Editions Macula.
- Münsterberg, Hugo (1996) «Warum wir ins Kino gehen» [1915]. In: Ders.: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema, S. 107–114.
- Paci, Viva (2012) *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*. Villeneuve d'Ascq: Les Presses Universitaires du Septentrion.
- Parville, Henri de (1896) «Le Cinématographe». In: *Les Annales politiques et littéraires* (26.4.1896), S. 269–270.
- R. K. (1916) «Tanz im Film». In: *Elegante Welt* 23, S. 6–8.
- Schmarsow, August (1903) *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung gehalten*. Leipzig: Teubner.
- Selmin, Linda (2004) «L'americana salza. Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan». In: *Engamma* 34, online: <http://bit.ly/1PdnZY0>.

- Suquet, Annie (2012) *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse*. Pantin: CND.
- Theweleit, Klaus (1977) *Männerphantasien. Bd. I: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Frankfurt a. M.: Roter Stern.
- Uhlírova, Marketa (Hg.) (2013) *Birds of Paradise: Costume as Cinematic Spectacle*. London: Koenig Books.
- Warburg, Aby (1893) *Sandro Botticellis <Geburt der Venus> und <Frühling>. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg/Leipzig: Verlag von Leopold Voss.
- (1906) «Dürer und die italienische Antike». In: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*. Leipzig: B. G. Teubner, S. 55–60.
 - (2000) *Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Gesammelte Schriften – Studienausgabe, Band 2.1*. Berlin: Akademie Verlag.
- Wölfflin, Heinrich (1917) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [1915]. München: Bruckmann.
- Woollacott, Angela (2011) *Race and the Modern Exotic: Three <Australian> Women on Global Display*. Clayton: Monash University Publishing.

Gesichtete Filme

- REPAS DE BÉBÉ (Louis und Auguste Lumière, F 1895), DVD-Edition (2005) «Early Cinema: Primitives and Pioneers», British Film Institute.
- ANNABELLE BUTTERFLY DANCE (Edison, USA 1895), DVD-Edition (2005) «Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894–1941», Image Entertainment.
- CRISSIE SHERIDAN (Edison, USA 1897), DVD-Edition (2005) «Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894–1941», Image Entertainment.
- DANSE SERPENTINE [II] (Louis und Auguste Lumière, F 1898), DVD-Edition (2004) «Les premiers pas du cinéma: La naissance du son et de la couleur», Lobster Film.
- DANS L'HELLADE (Charles Decroix, Pathé, F 1909), EYE Filmmuseum (28mm, schwarz-weiß) und Cineteca di Bologna (35mm, koloriert, 2010 digital restauriert).
- DANSE DU VOILE (F ca. 1910), www.gaumontpathearchives.com.
- NEPTUNE'S DAUGHTER (Herbert Brenon, Universal Film Manufacturing Company, USA 1914), Fragmente im Gosfilmofond und im National Film & Sound Archive Australia, DVD-Edition (2004) «Venus of the South Seas», Grapevine Video.
- RAPSODIA SATANICA (Nino Oxilia, Società Italiana Cines, I 1915/17), Cineteca di Bologna.