

Washington University in St. Louis

Washington University Open Scholarship

Arts & Sciences Electronic Theses and
Dissertations

Arts & Sciences

Spring 5-18-2018

Literarische Filmsimulation: Heinrich Eduard Jacobs medienphilosophische Filmästhetik in "Blut und Zelluloid"

Paula Vosse

Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds



Part of the Art Education Commons, Art Practice Commons, Continental Philosophy Commons, Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons, European History Commons, German Literature Commons, Intellectual History Commons, Modern Literature Commons, Other Rhetoric and Composition Commons, Painting Commons, Philosophy of Language Commons, Reading and Language Commons, Rhetoric Commons, Screenwriting Commons, Theory and Criticism Commons, and the Visual Studies Commons

Recommended Citation

Vosse, Paula, "Literarische Filmsimulation: Heinrich Eduard Jacobs medienphilosophische Filmästhetik in "Blut und Zelluloid"" (2018). *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. 1293.
https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/1293

This Thesis is brought to you for free and open access by the Arts & Sciences at Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS
Department of Germanic Languages and Literatures

Literarische Filmsimulation:
Heinrich Eduard Jacobs medienphilosophische Filmästhetik in *Blut und Zelluloid* (1929)
by
Paula Viviane Vosse

A thesis presented to
The Graduate School
of Washington University
in partial fulfillment of the
requirements for the
degree of Master of Arts

May 2018
St. Louis, Missouri

© 2018, Paula Viviane Vosse

Inhaltsverzeichnis

Abbildungen im Text	iii
Tabelle.....	iv
Danksagung	v
1. Einleitung	1
1.1. Vorstellung des Autors.....	11
1.2. <i>Blut und Zelluloid</i> : Inhaltliche Zusammenfassung und Besonderheiten.....	16
2. <i>Clothilde</i> als fragmentarisches Kunstwerk und Fragment des Kunstwerks.....	22
3. Zwischen Zerstreuung und Blasiertheit. Jacobs Filmästhetik als Antwort auf Phänomene der Weimarer Republik.....	34
4. <i>Blut und Zelluloid</i> als medienphilosophischer Simulationsroman	51
5. Heinrich Eduard Jacobs literarisch dargestellte Filmästhetik	69
Literaturverzeichnis	82
Abbildungen	88

Abbildungen im Text

Abbildung I: <i>Blut und Zelluloid</i> , S. 16	40
Abbildung II: <i>Blut und Zelluloid</i> , S. 17.....	40
Abbildung III: <i>Blut und Zelluloid</i> , S. 18.....	41
Abbildung IV: <i>Blut und Zelluloid</i> , S. 38.....	45

Tabelle

Tabelle 1: Erzählstränge des Romans *Blut und Zelluloid*..... 37

Danksagung

Zunächst gilt mein Dank Herrn Professor Kurt Beals, der tatkräftig meinen Prozess unterstützt hat. Ohne ihn wäre ich eventuell gedankenversunken an meiner Arbeit ertrunken. Als Teil der Washington University durfte ich zudem das Department of Germanic Languages and Literatures sowie die beiden Kommissionsmitglieder Professor Erin McGlothlin und Professor Paul Michael Lützeler kennenlernen und bin stetig und bleibend verblüfft über die reichen Forschungs-, Entwicklungs- und Unterstützungsmöglichkeiten, die den Studierenden hier geboten werden. Logischer Weise gilt mein *Dankeschön* deswegen auch der Universität zu Köln, ohne die ich ja niemals hier gelandet wäre und aus deren intellektueller Form ich gepresst wurde. Auf dem Weg zu den hier nun abgedruckten Seiten haben außerdem Kalle Nyman, Leon Wiese und Christin Zenker die dunklen Nächte im Graduate Room erhellt. Dort haben wir mehr Freud als Leid miteinander geteilt. Santiago Rozo hat währenddessen dafür gesorgt, dass mein Gehirn nicht einschläft. Das *Nicht-Einschlafen* war meist an eine ziemlich klare Flüssigkeit gebunden, deren Zuführung recht rituell mit Adeline Bauder und Caitlin Tyczka praktiziert wurde. Nach dem ganzen Denken und Schreiben freue ich mich nun auf die Praxis und hoffe, dass die Arbeit nicht im Regal verstaubt, obgleich die kleine, aber feine Bibliothek des German Departments der Washington University ein recht fabelhafter Raum zum Verstauben ist. Und an die Lieben auf der anderen Seite des großen Teichs: Ich war auch hier immer bei euch.

Paula Viviane Vosse

Washington University in St. Louis

May 2018

Für Dich, lieber Leser.

1. Einleitung

Was haben Blut und Zelluloid für Heinrich Eduard Jacob gemein? Nichts. Und gerade das ist der springende Punkt. Denn in seinem Roman, der seinerzeit als sensationeller Bestseller galt,¹ entwickelt der Literat eine komplexe Filmästhetik, die sich mit Realität, *Blut*, und Illusion, *Zelluloid*, auseinandersetzt: auf inhaltlicher sowie auf materieller Ebene. Dies wird auf zwei Erzählsträngen dargestellt, welche im letzten Kapitel, *An den Türmen Karthagos*, zusammengeführt werden. Zunächst wird der Leser durch eine unvollendet bleibende Produktion eines Propagandafilms vor dem Hintergrund des Pariser Filmkongresses von 1926 in den Roman eingeführt. Dieser Stoff stützt sich nicht nur auf die Auswirkungen dieses Zusammenkommens verschiedener Nationen, um über propagandistische Inhalte in Filmen zu diskutieren, sondern beruft sich im zweiten Erzählstrang auch auf einen real verfilmten französischen Film, *Romanetti. Roi des marquis* (1926). Die zwei fiktiven Berliner, der kränkliche Regisseur Benno Rubenson und seine alte Freundin Else Clothilde von Bergmann, werden in die historischen Begebenheiten verflochten. Durch die internationalen und politischen Kontakte Letzterer werden sie von der französischen Société Voltaire damit beauftragt, die Unfähigkeit und Korruption der italienischen Politik mithilfe eines „Kulturfilms“ über den vermeintlich letzten Räuberhauptmann Europas nachzuweisen. Das Drehbuch hierfür wird vorgeschrieben, die Öffentlichkeit darf jedoch nicht erfahren, von wem, womit ein zentraleuropäisches Gefecht der politischen Spannungen von 1920-30 durch die Institution Film ausgetragen werden soll. Um diesen Film umsetzen zu können, muss der anvisierte Hauptdarsteller, der im Exil lebende sardonische Räuberhauptmann Pedrotti, jedoch erst noch gefunden werden. Und mit der Suche

¹ Vgl. Schütz, Hans J.: „Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen“, S. 129.

nach Pedrotti und dem *Zweiten Buch* des Romans beginnt das eigentliche Abenteuer, in welchem zwei sich kontrastierende Jünglinge, der faschistische Andrea Trevisani und der idealistische Agostino Bevilacqua, ausziehen, um den Stoff für den Propagandafilm zu liefern. Auf gewisse Weise wird in diesem Erzählstrang also der Weg zum Ziel, oder eher, die Suche zum Ziel, die fiktive Wirklichkeit zum Abenteuer, ja fast zum Film;² denn der Film wird niemals vollendet, das aufgenommene Material sogar am Ende durch einen militärischen Einsatz zerstört, während die beiden zwanzigjährigen Italiener die Odyssee einer Freundschaft zwischen traditionellen und modernen Perspektiven überleben, welche sie schlussendlich auseinandertreibt.

Formal sei festgehalten, dass die erste Erzählebene des Romans die gescheiterte Propaganda-Produktion schildert, während die zweite mit dem Nicht-Gefilmten das Filmenswerte liefert: das Abenteuer der Jünglinge. Durch Jacobs Verflechtung der Stränge im letzten Kapitel kommt umso mehr zum Ausdruck, dass Produktion und Abenteuer nicht notwendig voneinander getrennt sein müssen. Dies zeigt, dass filmische Produktionen durchaus unterhaltenden, wenn nicht künstlerischen Wert haben können. Dennoch versucht Jacob keine einheitlich fiktive Wirklichkeit aufzubauen. Denn indem er mediale Charakteristika des Literarischen (z.B. innere Einsichten in die Figuren) und des Filmischen (z.B. szenische Perspektivführung oder Schnitte) nebeneinander positioniert, wird vielmehr deutlich, dass jedes Medium Information der „Wirklichkeit“ dem Rezipienten unterschiedlich zuträgt, wodurch eine einheitlich wahrhaftige Wirklichkeit nicht fixiert werden kann. Schon vor Theoretikern wie Marshall McLuhan bestimmt die Form des Ausdrucks für Jacob somit die Wirkung. Für Jacob ist dieser abwechslungsreiche Informationstransport und die damit einhergehende

² Zumal der Film als Weiterentwicklung des Photographischen auch in den Diskurs um Wirklichkeitsabbildung und Kunst sowie Authentizitätsanspruch verwickelt ist.

Wirklichkeitsdekonstruktion ein Mittel zum Zweck: Darstellungsformen sind vom jeweiligen (auch photographischen) Medium abhängig und zeigen nicht die Wirklichkeit.

Mit der Beobachtung des sich abwechselnden Spiels der Erzählstränge ist der erste Schritt in den konzeptuell-theoretischen Hintergrund des Romans getan, denn seine Position gegenüber den Medien bringt Jacob nicht nur inhaltlich zum Ausdruck, sondern auch durch die Konstruktion des Buchaufbaus und Textkörpers. In dieser materiellen Filmästhetik heben sich Drehbücher, Gedichte, Telegramme oder Notenblätter aus dem regulären Schriftbild durch typographische Markierungen hervor. Jacob fordert den Leser hierdurch visuell auf die fragmentarischen Bestandteile des Romans als autonom wahrzunehmen. Und da in Jacobs Methode jeder fragmentarische Bestandteil auf das Gesamtkonstrukt verweist, sollte diese materielle Aufforderung als notwendiger Hinweis auf den medienphilosophischen Anspruch *Blut und Zelluloids* gelesen werden. Denn mit diesem Versuch, die Perzeption des Rezipienten nicht nur mit dem Lesen, sondern auch durch typographische Wechsel zu beanspruchen, kommentiert Jacob zeitgenössische Diskurse zur expandierenden Großstadt als informationsreichen Raum und zum aufstrebenden Film als visuell forderndes Medium.

Deutlicher wird diese Intention an der Figur Clothildes erläutert, da sie als Personifikation des filmischen Mediums gelesen werden kann. Sowohl an dieser Figur als auch an den typographischen Markierungen zeigt sich Jacobs Filmästhetik als traditionell ableitbar: inhärente Eigenschaften etablierter literarischer Ausdrucksformen, wie Lyrik, Drama oder literarischer Bildbeschreibungen werden zusammengeführt und erweitert. Ihre Erweiterung stellt die Simulation des neuen technischen Mediums dar, während sie als identifizierbare Bestandteile erkennbar bleiben. Das filmische Medium geht aus ihnen hervor, wirkt aber mit der eigenen ästhetischen Entwicklung auf die anderen Medien ein. Auf der materiellen Darstellungsebene

kommt dies durch die typographischen Markierungen zum Ausdruck. Diese medialen Markierungen überträgt Jacob auch auf die Figur Clothilde, indem sie verschiedene Medien bedient und als ehemalige Wagnersängerin direkt einem prominenten *Gesamtkunstwerks*anspruch entspringt. Dieses Zusammenspiel verschiedener Medien wurde von Theoretikern oftmals im Film wiedererkannt, wie auch in Kittlers Ankündigung zu den Berliner Vorlesungen: „Der Beweis, daß Bayreuth, wie Nietzsches *Geburt der Tragödie* schon ahnte, wirklich und wahrhaftig Kino ist, soll also angetreten werden.“³

Die medienästhetische und -theoretische Auslegung des Romans *Blut und Zelluloid* ist in der bisherigen Forschung so noch nicht unternommen worden⁴ und eröffnet angesichts der reflektierten sowie medialen Weitsicht Jacobs eine relevante Perspektive: Denn obwohl Jacob weder den Expressionisten noch der konservativen Literatur zuzuordnen ist, stand er in regem Austausch mit weitreichenden literarischen Kreisen der Weimarer Republik. Er ist ein Vertreter des vielseitig engagierten Schriftstellers, der journalistisch, kulturell-kommunikativ als auch frei künstlerisch arbeitete und variantenreich verschiedene Genres und Themen ausprobierte. Durch die fehlenden offensichtlichen Extreme seines Werks ist er somit zwar an dem Gros der Forschung vorbeigeglitten, kann jedoch als Vorzeigebispiel für die Offenheit der avantgardistischen Strömungen verstanden werden: Er gehört explizit zu keiner von ihnen, ist jedoch implizit in all ihren Kreisen verankert. Diese ausbalancierte und demokratische⁵ Einstellung ist bei Heinrich Eduard Jacob auch literarisch nachweisbar, wie die vorliegende Arbeit beweisen will: *Blut und Zelluloid* zeigt eine gleichberechtigte, gar demokratische,

³ Kittler, Friedrich: Optische Medien, S. 12.

⁴ Unter anderem wird *Blut und Zelluloid* auch als „Zeitroman“ klassifiziert (Vgl. Schütz, Hans J.: „Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen“, S. 130.), was nicht ausgeschlossen werden soll, jedoch nach Anbetracht der hier vorliegenden Analyse nicht die fruchtbarste Auseinandersetzung mit dem Roman darstellt.

⁵ Jacob, Heinrich Eduard: Der Dichter in der Demokratie, S. 1.

Darstellung verschiedener Medien und literarischer Tendenzen, die gemeinsam das neue aus ihnen hervorgehende Medienkonstrukt Film simulieren.

Dass Jacobs schriftliches Werk bis auf seine Sachliteratur eher unbekannt geblieben ist, kann auf die markanten Brüche der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgeführt werden. Somit ist es notwendig, sowohl den Autor als auch sein Werk *Blut und Zelluloid* nach diesen einleitenden Worten zunächst vorzustellen (1.1.). Hieraus wird hervorgehen, dass Heinrich Eduard Jacob im August 1926 im Auftrag des Berliner Tageblatts selbst beim Pariser Filmkongress anzutreffen war. Abgesehen von realen Persönlichkeiten wie Herriot, die er in seinem Roman auftreten lässt, ist es weitaus spannender, welche fiktive Figur er an seiner statt die Geschehnisse in Paris observieren lässt. Dieser Punkt wird von der Forschung völlig außer Acht gelassen, wenn versucht wird, den oder die ProtagonistIn des Romans zu identifizieren.⁶ Jacobs fiktive Vertretung ist jedoch die ehemalige Wagnersängerin und Witwe Baronin Else Clothilde von Bergmann, was bereits eine Referenz der Relevanz dieser Figur ist. Um im Laufe dieser Arbeit die These zu bekräftigen, und auch letztendlich zu beweisen, dass Jacob in *Blut und Zelluloid* eine Filmästhetik entwickelt und abbildet, indem er literarisch das aufstrebende Medium simuliert, wird die vorliegende Arbeitsweise seiner Methodik folgen und auch mit einem Detail auf das Gesamtkonstrukt verweisen: selbst Fragmente, wie die Figur Clothilde, tragen Charakteristika in sich, die Jacobs Filmästhetik spiegeln.

⁶ Denn von Isolde Mozer, Jens-Erik Hohmann oder auch Andrea Capovilla werden eher der Regisseur *Benno Rubenson* oder der Räuberhauptmann *Pedrotti* als Protagonisten ausgewiesen. Mozers Kapitel zu Jacobs Textverfahren konzentriert sich mehr auf eine Positionierung innerhalb der heute bekannten Persönlichkeiten der Weimarer Republik. Dies wird mit ausschlaggebend dafür sein, dass vornehmlich nach bereits etablierten Schreibweisen gesucht wird. Mozer erkennt zwar, dass Jacob diese Verfahren verbindet, verweist aber weniger auf Jacobs innovative schreib-prozedurale Errungenschaften. Vgl. Mozer, Isolde: Zur Poetologie bei Heinrich Eduard Jacob, S. 299-310. Für die poetologischen Zusammenhänge und Hinweise ist Mozers Dissertation jedoch definitiv empfehlenswert, da sie vor allem die Bezüge zur Kabbala umfassend darstellt und ein umfangreiches Wissen von Jacobs literarischem Werk vorführt.

Die Untersuchung der Filmästhetik beginnt demnach, nach der Skizzierung des Romaninhalts (1.2.), mit dem inhaltlichen Detail Clothilde, da es nicht nur stofflich, sondern auch theoretisch relevante Aspekte in sich vereinheitlicht, die auf Jacobs Filmverständnis und -ästhetik schließen lassen (2.). Unter den zeitgenössischen Entwicklungen experimenteller Schreibweisen ist gerade *Blut und Zelluloids* Textkorpus auffällig, weswegen das (3.) Kapitel dieser Arbeit die Schlussfolgerungen aus der Analyse der Figur Clothilde auf der materiellen Ebene des Romans ergänzen wird. Hiermit wird das interaktive Verhältnis zwischen Stoff und Material belegt, womit eine Brücke zu den medienphilosophischen Hintergründen des Romans aufgebaut werden kann. Diese werden vor allem durch Walter Benjamins medienphilosophischen Überlegungen unterstützt (4.). In dem darauffolgenden Abschnitt, *Heinrich Eduard Jacobs dargestellte Filmästhetik* (5.), wird seine Umsetzung neben weiteren schriftlich-medialen Auseinandersetzungen seiner Zeit positioniert.

In den meisten wissenschaftlichen Untersuchungen wird darauf hingewiesen, dass sich Deutschland zu Anfang des 20. Jahrhunderts in einer transitorischen Umbruchsphase befand.⁷ Deutsche Intellektuelle bezogen, nach diesen Arbeiten, zunehmend Positionen, die sich entweder für oder gegen „moderne“ Entwicklungen in Großstädten (oder Politik) aussprachen. Heinrich Eduard Jacob, als ein lange unterschätzter Zeitzeuge der Berliner und Wiener Literaturszene, kann hier als eine der unabhängigen Stimmen gewertet werden, da seine implizit narrative Ästhetik nicht als eindeutiges pro oder contra lesbar ist. *Blut und Zelluloid* bezieht in diesem „turn from the nineteenth to the twentieth century [which] is best characterized as a radical clash

⁷ So beispielsweise auch Kaes: „Die Weimarer Republik kann als eine Übergangsepoche interpretiert werden, in der traditionelle Denkweisen aus dem ständischen Obrigkeitsstaat des 19. Jahrhunderts mit Erfahrungen des modernen industriellen Massenzeitalters zusammenprallten“, Kaes, Anton: Vorwort, S. V.

of old and new⁸ weniger eine progressive Position, als dass er den Versuch einer intermedial vermittelnden Kommunikation zum Ausdruck bringt. Der Roman versteht sich demnach als Akkumulation des Zeitgeschehens, indem er alte sowie neue Ideale, Medien und Perspektiven aufgreift. Dies verdeutlichen auch die visuellen Eingriffe in die Medienrezeption, da sie die Möglichkeit aufzeigen, die (neue) Ästhetik und Wirkung des Films literarisch zu simulieren. *Blut und Zelluloid* ist somit eindeutig, neben der inhaltlichen Propagandakritik, ein experimentelles literarisches Zeitzeugnis.

Jacob selbst betont explizit die notwendig demokratische Schreibweise eines Schriftstellers in der Weimarer Republik, was zum Ausdruck bringt, dass er dem Porösen der neu gegründeten Republik zum Trotz in ihr arbeiten wollte. Demnach wirkt seine Filmästhetik wie ein handfester Versuch, sein Zeitgeschehen mit Tradition zu vereinbaren, um den zukünftigen Verlauf der nationalen Entwicklungen zu beeinflussen. Das Neue, der Film, wird auf das Alte, Lyrik, Dramatik sowie Ekphrasen zurückgeführt. Im Grunde entspricht dies der Arbeit des historischen Materialisten im Benjamin'schen Sinne (4.), wie später noch detailreicher erläutert wird. Hier soll es zunächst jedoch reichen, die prinzipiellen Schritte innerhalb dieses Konzepts zu umreißen: In der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit wird nach traditionellen Bezügen zur Gegenwart gesucht, welche gerade auch die Zukunft prägen bzw. verändern können. Im Falle Jacobs bezieht sich dies auf seine Filmästhetik: Er bindet sie an traditionelle Charakteristika von Lyrik, Dramatik oder literarischen Bildbeschreibungen, skizziert deren Veränderung unter dem neu aufgetretenen filmischen Medium (z.B. werden Ekphrasen zu szenischen Beschreibungen) und setzt sie zu einer neuen Ästhetik zusammen, die sich in ihrem ausgleichenden Prinzip für intermediale Wechselbeziehungen zwischen den Künsten eignet.

⁸ Ligensa, A.: Urban legend, S. 118. (In: Biltereyst, Daniel, Maltby, Richard, Meers, Philippe: Cinema, Audiences and Modernity, S.117-129).

Denn der Autor betrachtet die Weimarer Republik nicht retrospektiv, sodass er über das bevorstehende Scheitern⁹ des demokratischen Versuchs informiert sein könnte.¹⁰

Pinthus' *Kinobuch* (1913/14), Pirandellos *Shoot!* (1924) sowie *Berlin Alexanderplatz* (1929) werden als prominente Vergleiche herangezogen, um Jacobs Parallelen und Differenzen mit ihnen abzugleichen und die Relevanz des medientheoretischen Romans für die Zeit der Weimarer Republik zu betonen. Während es kein Geheimnis ist, dass viele Literaten aufgrund der Inflation literarische als auch journalistische Schreibaufträge annehmen, beginnen sie zunehmend zusätzlich Drehbücher zu schreiben. In Wechselwirkung entstehen gerade in den 1920er Jahren viele Literaturverfilmungen¹¹ und auch schriftliche Werke, die sich mit dem Medium Film auseinandersetzen. So erschien bereits 1913/14 das *Kinobuch*, welches Drehbuch-Vorschläge der expressionistischen Avantgarde präsentiert. Zusätzlich liefern Pirandellos dramatische Werke, die hier durch *Shoot!* (1926)¹² vertreten sind, einen interessanten Einblick in die zeitgenössischen Beurteilungen des Mediums Film durch einen Dramatiker, der im Theater verwurzelt ist und auch Benjamins Filmtheorie prägte. Das *Kinobuch* wird hier zur stilistischen Orientierung und Einordnung von *Blut und Zelluloid* dienen, während Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Pirandellos *Shoot!* bei weiteren inhaltlichen und topischen Eingrenzungen helfen sollen. Doch aufgrund bestimmter Faktoren sticht *Blut und Zelluloid* besonders hervor, da (1) der Roman den Stoff eines französischen Films adaptiert, anstatt literarische Vorlage für

⁹ Vgl. Kaes, Anton: Vorwort, S. V.

¹⁰ Keineswegs soll hiermit angedeutet werden, dass historische Fakten, die nicht dramatischer vorliegen könnten als in diesem Epochen- und Werkbeispiel, außen vor gelassen werden sollten. Lediglich wird eine bedingte Umorientierung angestrebt, die mithilfe eindeutiger literarischer sowie medialer werkimmanenter Indizien das Interpretationsspektrum erweitert. Denn anstatt den technischen Veränderungen des öffentlichen Kommunikationsraums skeptisch gegenüberzutreten, verdeutlicht *Blut und Zelluloid* gerade die produktive Zusammenarbeit der verschiedenen Künste auf literarischer Ebene, was durch die Simulation des filmischen Mediums und dessen implizite Medienästhetik ausgedrückt wird.

¹¹ Z. B. Die Nibelungen (Fritz Lang, 1924), Faust (F.W. Murnau, 1926), Die Weber (Friedrich Zelnik, 1927), Die Büchse der Pandora (G. W. Pabst, 1928).

¹² In Deutschland wurde das Werk unter dem Titel *Aufzeichnungen des Kameramanns Serafina Gubbio* veröffentlicht.

einen Film zu sein, und (2) durch typographische und stilistische Abgrenzungen eine potentiell positiv bewertende sowie traditionell verankerte Filmästhetik herausgearbeitet wird.¹³

So wird im Folgenden nahegelegt, dass Heinrich Eduard Jacob in seinem Roman *Blut und Zelluloid* (1929) durch eine eklektische Filmästhetik die verschiedenen Medien seiner Zeit sowohl inhaltlich als auch in seiner typographischen und gesamtkompositionellen Struktur ausbalanciert verbindet. Im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Theorien besetzt das inhärent medienphilosophische und -theoretische Werk hier also eine kritische, jedoch positiv geprägte Position gegenüber dem neuen Medium, die dessen künstlerischen Ausdruckswert anerkennt. 1929 ist das filmische Medium zwar keine Neuheit mehr, entwickelt sich in den Goldenen 20ern jedoch zum Massenmedium, weswegen es mehr und mehr den öffentlichen sowie künstlerischen Raum einnimmt. Anstatt eine extreme Haltung anzunehmen, wie es die avantgardistischen Strömungen der Weimarer Republik allzu oft taten, werden die nächsten Seiten das Interesse und die fruchtbare Auseinandersetzung mit einem aufstrebenden Medium bekunden.

Mit seiner Positionierung wird bewiesen, dass Heinrich Eduard Jacob die Problemstellung des Paragone-Diskurses, des Wettstreits der Künste und ihrer ausdrückstechnischen Potentiale, in *Blut und Zelluloid* umgeht (3.), indem er eine intermediale Heterarchie aufbaut, die nur als ausgeglichene und nicht konkurrierende Instanz verstanden werden kann. Er nutzt hierbei medieninhärente Eigenschaften, um diese neu formatiert für seine

¹³ Sicherlich gibt es parallel dazu Aussagen innerhalb des Romans, die die Ästhetik der jeweiligen Medien vergleichen (hierzu auch Mozer, Isolde: Zur Poetologie bei Heinrich Eduard Jacob, S. 294-297), jedoch wird das Filmgenre nicht abgewertet. Und auch wenn, wie bei Hohmann, Jacobs veränderte Schreibtechnik in *Blut und Zelluloid* bemerkt wird, diktiert die poetologische Leserichtung des Promovierenden die Untersuchung des literarischen Werks, weswegen er sich nicht näher mit seinem Fund auseinandersetzt. Einziger Abschnitt hierzu: „Formal ist der Roman von einer bei Jacob bisher unbekanntem Modernität. Das Medium Film ist nicht nur Anlass und Mittelpunkt der Fabel, sondern Jacob versucht auch, Techniken des filmischen Erzählens auf die Literatur zu übertragen. Die zum Teil schroffen Wechsel der Szenerien und die Kontrastierungen einzelner Geschichten und Figuren auf relativ engem Raum, mit denen der Autor ein breites Panorama der gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten Europas im Jahre 1926 entwirft, erinnern an die Montagetechnik des Films.“ Hohmann, Jens-Erik: Unvergänglich Vergängliches, S. 161. Hierbei handelt es sich jedoch offensichtlich nur um eine literarisch-inhaltliche Bemerkung, während Typographie und Format der Brüche nicht miteinbezogen werden.

Filmästhetik zu verwenden: beispielsweise werden klassische Ekphrasen zur szenischen Beschreibung umformatiert oder die Dringlichkeit von Telegrammen durch unvollständige Syntax und textimmanent markierte Majuskelschrift ausgedrückt. Die eklektische Zusammensetzung von Jacobs Filmästhetik tritt in solchen Abschnitten besonders hervor und wird durch typographische sowie strukturell narrative Wechsel zusätzlich betont (3.-5.).

Ein Streben in Richtung „Gattungsüberwindung (...) zum Gesamtkunstwerk“ ist grundsätzlicher Bestandteil der avantgardistischen Strömungen Deutschlands,¹⁴ jedoch kommt dieser Aspekt durchaus unterschiedlich zum Ausdruck und ist nicht an ein bestimmtes Medium gebunden. Der Einbezug der zeitgenössischen Geschehnisse und Persönlichkeiten, wie des Pariser Filmkongresses, der zunehmenden kapitalistischen Orientierung oder gar Mussolinis, stellt hier keine künstlerische Ausnahme dar ist aber in Jacobs Roman allgegenwärtig und wird neben historischen Tatsachen noch von geographischen Ortsbeschreibungen und einem über Jahrhunderte reichenden intertextuellen Netzwerk erweitert. In seiner eigenen Einschätzung des Romans formuliert Heinrich Eduard Jacob sein komplexes Konstrukt folgendermaßen:

„Blut und Zelluloid“ behandelt die Geschichte des Pariser Filmkongresses von 1926 – an dem ich selbst Delegierter gewesen bin. Herriot und andere Politiker der damaligen Zeit treten auf; der wahre Held des Buches aber ist die italienisch-französische Eifersucht und der hetzerische Film, der über das `Zusammenspiel von Polizei, Räubern und Fremdenverkehr` gedreht werden soll. Die eine Macht hat den Film bei einer deutschen Gesellschaft bestellt, um die andere Macht vor dem Weltpublikum zu diskreditieren. Ein sonderbarer Idealist, ein Berliner Filmregisseur, handelt als Liebhaber des Südens und täuscht den französischen Auftraggeber, indem er dem bestellten Film eine andere Handlung unterschiebt: einen unpolitischen Text, den er selbst verfasst hat, in dem alles hetzerische vermieden wird ... Das ist, in großen Zügen erzählt, der Inhalt des Romanes, der ein Stück damaliger Gegenwart behandelt – einer Gegenwart, die zwar gestrig ist, doch seltsamerweise noch immer fortwirkt. Denn `Polizei, Räuber und Fremdenverkehr` und ihre innige Verquickung bestehen in Süditalien weiter;

¹⁴ Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne, S. 204ff.

wenngleich - wie die Zeitungsberichte melden - sie jetzt eher auf Sizilien bestehn als auf der Insel Sardinien.¹⁵

Dieses „Stück der Gegenwart“, das Jacob „in großen Zügen erzählt“, soll im Folgenden auf seine detaillierten Spannungsverhältnisse und medientheoretischen Verfahren untersucht werden, um das „fortwirk[ende]“ Potential seines Romans auszuformulieren. Im Vergleich wird sich *Blut und Zelluloids* Implikation als Stilmittel und experimentelle Schreibweise des Autors ausweisen: die materielle Beschaffenheit der medial fixierten Information (5.). So lebt der Literat ein ausbalanciertes Verhältnis zu medialen Differenzen vor, während er gleichzeitig auf ihre potentiellen Gefahren hinweist. In *Blut und Zelluloid* verdeutlicht Jacob den Unterschied zwischen einer künstlerischen Illusion, dem Film, und einer literarisch inszenierten Wirklichkeit, in welcher letztendlich auch Blut fließt.

1.1. Vorstellung des Autors

Die Aufmerksamkeit dieser Arbeit gilt einem heute unterschätzten Autor, was nicht nur mit der speziellen Poetik seiner Werke zusammenhängt, sondern auch mit seiner Person, die zu Anfang des vergangenen Jahrhunderts aber einen wichtigen Vertreter der Literaturszene Deutschlands sowie Österreichs darstellt.¹⁶ Keineswegs geht es hierbei um eine Zusammenführung von Biographie und Werk, denn *Blut und Zelluloid* wird hier nicht mit dem Lebenslauf Jacobs abgeglichen, wodurch gerade ohne Bezug auf diesen nennenswerten Autor das Werk als einschneidender ästhetischer Kommentar erkannt werden kann. Um den Stellenwert der vorliegenden Untersuchung zu stützen, sollen hier relevante Hintergründe dabei helfen, *Blut und Zelluloid* nicht als Einzelphänomen, sondern als Verfahrensweise des Autors zu begreifen.

¹⁵Zitiert nach Hohmann, Jens-Erik: *Unvergänglich Vergängliches*, S. 159.

¹⁶ Zu der Relevanz Autoren der Vergangenheit außerhalb des Kanons zu untersuchen, lohnt sich ein Blick in Schütz, Hans J.: „Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen.“

Die Renaissance Heinrich Eduard Jacobs begann langsam in den Sechzigern und führte im Jahr 1997 endlich zu Hans-Jürgen Gerlachs erster biographischen Bibliographie *Between two Worlds*, woraufhin sowohl Anja Clarenbach¹⁷ als auch Jens-Erik Hohmann¹⁸ Gerlachs Vorhaben in ihren Dissertationen fortführten. Erst genanntes Werk liefert einen Überblick mit Stichpunkten, während Hohmanns Dissertation sehr viel detaillierter auf die einzelnen Lebensabschnitte und Schaffensphasen Jacobs eingeht. Alle Arbeiten verifizieren, dass der 1889 in Berlin¹⁹ geborene Henry Edward Jacob, der aus der jüdischen Oberschicht stammte, verschiedene Geisteswissenschaften mit literaturwissenschaftlichem Fokus studierte,²⁰ aber gleichzeitig auch Vorlesungen von Simmel besuchte.²¹ Noch während seiner Studien, die er 1913 abschloss, fing der junge Literat an zu publizieren und arbeitete als Kritiker und Redakteur.²² In seiner Freizeit umgab er sich mit dem Berliner Kreis der Frühexpressionisten um Georg Heym und war Vorsitzender in verschiedenen Gesellschaften, so auch im Ehrenkomitee der Deutsch-Französischen Gesellschaft e.V., dessen Mitglieder sich aus zeitgenössischen Persönlichkeiten wie Arthur Schnitzler, Albert Einstein, Otto Dix, Thomas Mann und Konrad Adenauer zusammensetzten.²³ Die literarische Vielfalt, die sich in den Werken der deutschsprachigen Avantgarde und Moderne spiegelte,²⁴ stellte für Jacob weniger ein Hindernis der

¹⁷ Vgl. Clarenbach, Anja: *Finis libri*.

¹⁸ Vgl. Hohmann, Jens Erik: *Unvergänglich Vergängliches*.

¹⁹ Auf Berlins Bedeutung als Kunstmetropole und Schauplatz von *Blut und Zelluloid* wird später noch im Rahmen dieser Arbeit eingegangen.

²⁰ Im Einzelnen: „Germanistik, Geschichte, Literatur- und Musikwissenschaften“ u. a. bei Erich Schmidt, Max Friedlaender und Wilhelm Klatte; „Philosophie und Soziologie bei Georg Simmel“. Vgl. Gerlach, Hans Jürgen: *Between two Worlds*.

²¹ Vgl. Ebd., S. 23.

²² Vgl. Ebd., S. 23ff. Die meisten publizierten Artikel waren hierbei Theaterrezensionen. Vgl. Hohmann, Jens-Erik: *Unvergänglich Vergängliches*, S. 35.

²³ Vgl. Gerlach, Hans Jürgen: *Between two Worlds*, S. 26.

²⁴ Vgl.: Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne*, S. 9. „Trotz Heteronomie und Unübersichtlichkeit der Jahrhundertwendeliteratur ist ihre `relative Einheit` (Zmegac 1981, XI), sind Nebeneinander und Gleichzeitigkeit der Ismen zu betonen. Die kontroversen literarischen Bewegungen der Zeit reagieren letzten Endes auf ein und dasselbe gesellschaftliche und kulturelle System“, was Jacob in einer Vielzahl von Vereinigungen zusammenbringen wollte. Vgl. Gerlach, Hans Jürgen: *Between two Worlds*, S. 26.

Zusammenarbeit als eher einen fruchtbaren Austausch dar, was sich in den Mitgliedern seiner kulturellen Kreise ablesen lässt, die nicht nur verschiedenen Strömungen, sondern auch verschiedenen Disziplinen angehören. Hervorzuheben ist hierbei, dass Jacob sich definitiv mit Künstlern avantgardistischer literarischer Strömungen auseinandersetzte und auch für die *Aktion* publizierte,²⁵ sich jedoch für eine stilistisch kombinatorische Verfahrensweise entschied, in welcher traditionelle Schreibweisen ebenso auffällig vertreten sind wie zeitgenössische Methoden oder experimentellere Anwendungen. Ebenso war Jacob in eine Generation geboren worden, deren literarisches Schaffen mit der Unzufriedenheit gegenüber der wilhelminischen Vätergeneration zusammenfiel und gleichzeitig die „literarische Kriegssehnsucht vor 1914“²⁶ sowie die folgende bittere Enttäuschung durchlebte, was künstlerische Individualität zu produktiver Weiterentwicklung werden ließ, in dem es weniger eine vorgeschriebene Richtung als fruchtbaren Ausdruck geben sollte.²⁷

Jacobs Engagement für einen kulturellen Austausch im öffentlichen Leben lässt sich durch Mitgliedschaften in Organisationen wie PEN nicht leugnen und manifestiert sich auch schriftlich in seinen zahlreichen Herausgeberschaften und seiner Anstellung bei Zeitungen wie der *Deutschen Montags-Zeitung*, dem *Berliner Tageblatt* oder der *New York Times*.²⁸ Auch war Jacob selbst nach seiner Migration in die Vereinigten Staaten von Amerika 1939 weiterhin um literarische sowie intellektuelle Gruppierungen und kulturelle Kooperationen bemüht.²⁹

²⁵ Hierbei sei vor allem nochmal der Untertitel der Zeitschrift betont: „Zeitschrift für freiheitliche Politik und Kultur.“ Dies spricht bereits für politisches sowie kulturelles Engagement, das jedoch nicht an eine bestimmte Richtung gebunden ist, während es versucht auf ein gemeinsames Ziel hinzuarbeiten.

²⁶ Vgl. Fähnders, Walter, S. 125-133.

²⁷ Wie Walter Fähnders betont, war dies gerade im expressionistischen Kreis ein auffälliger Aspekt, wobei er vor allem die teilweise „diametral entgegengesetzte[n] Positionen“ bei dem „>Aktion<- und de[m] >Sturm<-Kreis“ betont, denen Jacob auch angehörte. Vgl. Ebd., S. 135 und Fähnders, Walter: *Die Aktion*, S. 27.

²⁸ Vgl. Gerlach, Hans Jürgen: *Between two Worlds*, S. 50.

²⁹ Vgl. Ebd., S. 167ff.

Aufgrund seiner jüdischen Herkunft und öffentlicher politischer Äußerungen gegen Prinzipien der NSDAP verlor Jacob bereits 1933 seine Anstellung und wurde mit dem "Prominentenzug" am 01.04.1938 von Wien ins Konzentrationslager Dachau transportiert.³⁰ *Blut und Zelluloid* „stand umgehend auf der ersten `Schwarzen Liste` der Nazis.“³¹ Jens-Erik Hohmann beschreibt die vorhergehenden Jahre, in denen Jacob in Wien als Außenkorrespondent des *Berliner Tageblatts* gearbeitet hatte, als Höhepunkt von dessen Karriere,³² da im Zeitraum von 1927-32 fünf Romane Jacobs publiziert wurden, welche letztlich zu seinem Durchbruch als Autor führten.³³ In diesen Zeitraum fiel auch *Blut und Zelluloid*. Und weiter

haben die fünf Romane zweierlei gemeinsam: die Aktualität ihrer stofflichen Basis und die gleichzeitige Abstrahierung von dieser Aktualität durch ihre überzeitliche Gestaltung. Zeitgenössische Problemfelder werden in Zusammenhänge gesetzt, in denen sie, entweder durch die Verschiebung der Perspektive oder durch ihre Eingliederung in historische Ereignisketten, ihre Zeitgebundenheit verlieren.³⁴

Als Vergleich seien hier kurz der vorangehende Roman, *Jaqueline und die Japaner* (1928), sowie der folgende, *Die Magd von Aachen* (1931), angeführt. Denn in *Jaqueline und die Japaner* verwendet Jacob ein retrospektives Narrativ, welches an einen männlichen Erzähler gebunden ist, während es Annäherungen einer deutschen Schauspielerin, der Frau des Erzählers, an die japanische Kultur zwischen Japonismus und Inflation schildert. Neben dem Rückgriff auf historische Ereignisse, wie dem Großen Kantō-Erdbeben von 1923, arbeitet der Autor auch hier bereits mit typographischen Hervorhebungen, um sich in Variationen der materiell-schriftlichen

³⁰ Vgl. Gerlach, Hans Jörgen: *Between two Worlds*, S. 30ff.

³¹ Vgl. Ebd., S. 30.

³² Mit Jacobs Start in Wien am 01.10.1927 beginnt jedoch nicht nur sein literarischer Durchbruch, während er gleichzeitig journalistisch unwahrscheinlich produktiv bleibt, sondern zusätzlich wirken sich die Wendungen der Zeit in Form von öffentlichen Anfeindungen auch auf den Literaten jüdischer Herkunft aus. Vgl. Hohmann, Jens-Erik: *Unvergänglich Vergängliches*, S. 143-155.

³³ Vgl. Ebd., S. 155.

³⁴ Ebd., S. 156.

Informationsvermittlung auszuprobieren.³⁵ *Die Magd von Aachen* beschreibt nicht nur eine internationale Liebesbeziehung, sondern hebt vor allem die Missverständnisse hervor, die in Besatzungsgebieten entstehen. Neben der Überwindung sprachlicher Barrieren,³⁶ die auch in *Blut und Zelluloid* präsent sind,³⁷ verwendet Jacob ebenso Umbrüche innerhalb des Textkorpus, um einen szenischen Wechsel im Narrativ eines Kapitels einzuleiten.³⁸ Wie auch in *Jaqueline und die Japaner* weist *Die Magd von Aachen* typographische Markierungen auf.³⁹ Demnach sind es nicht nur historische Aktualität und korrelierender überzeitlicher Geltungsanspruch, sondern auch interdisziplinäre Schwerpunktsetzung, Sprach-, Schrift- als auch Medienuntersuchung und -kombination,⁴⁰ die die Romane seiner reichen Schaffensphase vor der Machtergreifung Hitlers einen.

Eigene explizite Aussagen Jacobs zu einer bevorzugten literarischen Schreibweise sind rar und auch seine abwechslungsreichen Rezensionen zu verschiedenen künstlerischen Medien verweisen darauf, dass er variantenreichen Ansätzen offen gegenüberstand. Jens-Erik Hohmann geht dennoch davon aus, dass Jacobs Artikel zum *Impressionistischen Klassizismus* sich „sowohl auf die Texte seiner literarischen Vorbilder als auch auf die eigene künstlerische Produktion bezieht.“⁴¹ Und auch 1924 schreibt dieser im *Berliner Tageblatt*: „wenn, wie wir glauben, die Form des heutigen Staates der Volksstaat sein soll, so muß auch der Dichter in der Demokratie sein.“⁴² Genauer noch meint Jacob,

³⁵ Vgl. Abb. 1-6.

³⁶ Vgl. z. B. Jacob, Heinrich Eduard: *Die Magd von Aachen*, S. 14f, 119, 171, 233, 244 und vgl. Kapitel III zur Relevanz dieses materiellen Stilmittels.

³⁷ Vgl. z. B. Jacob, Heinrich Eduard: *Blut und Zelluloid*, S. 325f.

³⁸ Vgl. Jacob, Heinrich Eduard: *Die Magd von Aachen*, S. 67, 84, 90.

³⁹ Vgl. Abb. 7.

⁴⁰ Auch auf inhaltlicher Ebene bestätigt sich dies ebenso, da die Titelgeberin aus *Jaqueline und die Japaner* eine Schauspielerin ist und *Die Magd von Aachen* zu einer Verabredung ins Kino geht.

⁴¹ Hohmann, Jens-Erik: *Unvergänglich Vergängliches*, S. 284.

⁴² Jacob, Heinrich Eduard: *Der Dichter in der Demokratie*, S. 1.

[d]aß die Dinge, unter Ausschluß jeden Wertbegriffes nebeneinanderstehen. Nebeneinander! Gleichberechtigt! Daß sie gewissermaßen ein gleiches Wahlrecht auf unsere Zuneigung besitzen, daß jedes in eigener Verantwortung und keins im Lichte des anderen steht.⁴³

Jacobs Haltung gegenüber öffentlichen Positionierungen von Literaten ist dementsprechend heterarchisch aufgestellt, was in seiner deutlichen Abgrenzung zum hierarchisch gegliederten Staat in demselben Aufsatz zum Ausdruck kommt. Höchstinteressanter Weise wird er dieses Prinzip gerade in *Blut und Zelluloid* umsetzen, denn ihm, wie auch Adolf Behne erschien die Medienkombination im filmischen Medium als eine geeignete Form einer *demokratischen* Informationsweitergabe: „Gegenüber der aristokratischen Buchdichtung tritt die demokratische Film-Dichtung – eine Kunst von unten her. Ihr gehört die Zukunft.“⁴⁴ Nach einer kurzen Inhaltsangabe von *Blut und Zelluloid* wird diese Haltung in seiner Schreibweise der 1920er nachgewiesen und zur Herleitung seiner Filmästhetik weiterentwickelt.

1.2. *Blut und Zelluloid*: Inhaltliche Zusammenfassung und Besonderheiten

Rückblickend beschreibt Jacob seinen Roman mithilfe der historischen Bezüge und deren immer noch anhaltender Wirkung,⁴⁵ womit er bestätigt, was Hohmann als Gemeinsamkeit der Romane aus Jacobs produktiver Zeit in Wien herausgearbeitet hat. Und genau wie diese Bedeutungsauslegung von Geschichte können auch in *Blut und Zelluloid* mehrere Handlungsebenen, und innerhalb dieser wieder -stränge, erkannt werden. Doch das gesamte Werk wird dennoch gerahmt, indem es mit einem kreativen Moment eines Studenten beginnt und mit dem direkt an eine Figur adressierten Epilog des Autors endet. Obgleich es im Roman keinen eindeutigen Protagonisten gibt, sind beide Figuren eher im Hinblick auf ästhetisch-theoretische

⁴³ Jacob, Heinrich Eduard: *Der Dichter in der Demokratie*, S. 1.

⁴⁴ Behne, Adolf: *Die Stellung des Publikums zur modernen deutschen Literatur*, S. 221. Über die Verbindung beider Autoren kann nur gemutmaßt werden, wobei die prominente Position Adolf Behnes innerhalb des Expressionismus darauf schließen lässt, dass er Jacob ein Begriff gewesen sein muss.

⁴⁵ Vgl. Hohmann, Jens-Erik: *Unvergänglich Vergängliches*, S. 159.

Aspekte interessant als durch ihren inhaltlichen Beitrag für den Handlungsaufbau und deren Ausgestaltung. Denn der Student, Hans Winckelmann „oder wie er in Träumen sich nannte: Johann Joachim Winckelmann“,⁴⁶ liefert mit seinem Namen eine direkte Verbindung zu den Anfängen der Kunstgeschichte und ist auch der einzige, der auf den traditionellen Ursprung des Films verweist, indem er bestimmte Bilder auf dem alten Zelluloid erkennt: „Da wird nun solch ein Bilderstreifen, der ein paar Kilometer lang ist, hinter der Linse vorbeigeführt – und dann schießen die Bilder heraus?“⁴⁷ Wohingegen Andrea Trevisani, der italienische Faschist, an den der Erzähler sich im Epilog wendet,⁴⁸ nicht nur dadurch die einzige Figur wird, der sich der Erzähler selbst gegenüber stellt, sondern an der auch dargestellt wird, dass die literarischen Vorlieben der erwähnten Figuren auf deren politische Ansicht verweisen sollen: „Karl Marx? – Lassalle? – Mehring? – Friedrich Engels? – Kropotkin? – Proudhon? – Er war erstarrt; er lächelte qualvoll.“⁴⁹ Anhand dieser Beispiele können das intertextuelle Netz sowie die implizierten theoretischen Kommentare *Blut und Zelluloids* bereits erahnt werden, was im Folgenden noch näher herausgearbeitet wird; also wollen wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die zwei ersichtlichsten Handlungsebenen richten:

⁴⁶ Jacob, Heinrich Eduard: *Blut und Zelluloid*, S. 8 und S. 10.

⁴⁷ Ebd., S. 23. Die Parallele von filmischem Medium und technischer Waffe wird zu einem späteren Zeitpunkt detaillierter untersucht.

⁴⁸ Höchst interessanter Weise spricht Jacob Andrea Trevisani genauso an, wie sein Freund und Reisegefährte Agostino Belaque, wenn er sich von ihm abwendet und folglich auch nicht mehr im Roman auftritt: „Andrea Trevesani, höre! Du bist sicher vor meiner Verfolgung. Verdirb, was du verderben kannst! Ich werde deine Spiele nicht stören!“ Plötzlich kehrte er zurück. Mit stürmischem Hoplitenschritt stand er aufs neue vor Trevisani: „Doch wage auch du nicht, mich zu verfolgen! Wage es nicht, mir zu begegnen!“ (...) Wir sehen Agostino laufen. Aber nun lächeln wir nicht mehr.“ Jacob, Heinrich Eduard: *Blut und Zelluloid*, S. 211f. Und im Epilog spricht der Erzähler ebenso: „Andrea Trevisani, höre! [...] Die Beute entschwindet am Horizont. Umsonst ward Pedrottis Blut vergossen, dessen Leichnam die Cagliaresen in ihre Stadt überführen werden. Du gehst mit ihnen, Trevisani. [...] Nie wirst du Minister. Und dann wirst du noch eine Weile auf einen anderen Brief warten. Auf den mit der geliebteren Handschrift; hinter dem zwei Touristenschuhe hinschreiten und ein helles Gesicht, epheische Schultern und ein Mund voll italischen Wohllauts. Nie kommt dieser Brief! Die Kühnheit und die Gerechtigkeit haben keine Botschaften an sich.“ Ebd., S. 352f. Was hier schon anklingt, wäre definitiv einen genaueren Blick wert, welcher im Rahmen dieser medientheoretischen Arbeit jedoch keinen Platz findet: Denn Andrea Trevisani scheint mehr als freundschaftlich an Agostino gebunden zu sein. So finden sich weitere Stellen, die als homosexuelle Spannung gelesen werden können. Vgl. Ebd., S. 111, 113, 115, 122.

⁴⁹ Ebd., S. 106.

(1) Der deutsche Regisseur Benno Rubenson wird von der französischen Société Voltaire beauftragt, einen „Kulturfilm“⁵⁰ über den letzten Räuber Sardiniens, Pedrotti, umzusetzen, der dazu dienen soll, die Unfähigkeit der italienischen Exekutive bloßzustellen. Das Thema dieses Films entspringt einem Zeitungsartikel,⁵¹ der ihm über den Studenten Winckelmann mithilfe eines anderen Regisseurs zukommt. Aufgrund seiner schlechten finanziellen Lage entschließt sich Rubenson, über die gesellschaftlichen Netzwerke seiner ehemaligen romantischen Bekanntschaft, Baronin Clothilde von Bergmann,⁵² einen Sponsoren für das Filmprojekt zu finden. Daraufhin hebt Clothilde das Unternehmen auf eine politische Ebene, indem sie, die frühere Wagnersängerin,⁵³ versucht das französische Propagandafond für die nun gemeinsame Unternehmung zu sichern.⁵⁴ Über den französischen Botschafter Berlins wird das Duo an die Société Voltaire weitergeleitet, die sich finanziell großzügig zeigt, weswegen besonders Clothilde jeglichen Zweifel abwirft, obgleich der Film nach einem vorgegebenen Drehbuch produziert werden soll, welches keine der Figuren bis dato gelesen hat.

Später entscheidet sich Benno Rubenson dazu, nach seinem eigenen Drehbuch zu filmen, nachdem er das petit cahier einsehen konnte. Doch weder der Propagandafilm noch Rubensons Filmidee werden vollendet. Denn erstens gibt Rubenson sich auf Sardinien bewusst seinem Herzleiden hin, indem er seine Medikamente nicht einnimmt und hinterlässt Clothilde als

⁵⁰ Vgl. Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 11.

⁵¹ Hier wird ein direkter Bezug zu dem tatsächlichen Herstellungsprozess des Romans ersichtlich, da Jacobs fiktive Schilderungen sich auch auf tatsächliche Begebenheiten sowie seine eigene Rezension zu der filmischen Vorlage beziehen.

⁵² Bei der Figur Clothilde von Bergmann würde sich eine weitere Arbeit anbieten, die ihre Position als „neue Frau“ untersucht, da sie als komplexe ambivalente weibliche Protagonistin mit dynamischen als auch statischen Zügen aufgebaut ist (Zur *neuen Frau* vgl. Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne, S. 239-241). In Hinsicht auf die hier zu bearbeitende stilistische Methodik des simulierten Films im literarischen Medium scheint es zudem fruchtbar sie vor dem Hintergrund einer klassischen Schauspielerin zu untersuchen, die nach Jacobs Kritikpunkten einer Scheinwelt zuzuordnen wäre.

⁵³ Vgl. Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 62.

⁵⁴ „Weißt du, was Propagasmus ist? Propagasmus ist ein Wort und ein Überbleibsel aus dem Kriege. Propagasmus ist eine sehr wichtige Sache. Propagasmus ist die Arbeit, die aus den Propagandafonds der Großstaaten bezahlt wird; verstehst du?“. In diesem Zitat wird auch die Naivität und politische Flexibilität der Figur deutlich. Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 52.

Nachlass einzig sein Drehbuch. Weiter verhindert Andrea Trevisani, die energische Figur, die auch im Epilog vom Erzähler angesprochen wird, jegliches Film-Vorhaben, indem sie die intendierte Demütigung Italiens bis vor Mussolini bringt, woraufhin dieser einschreitet und das geplante Propaganda-Projekt militärisch unterbindet.

Neben diesem Handlungsstrang, der sich hauptsächlich mit der Filmproduktion auseinandersetzt, tritt noch ein weiterer auf den Plan, da (2) der Räuberhauptmann, dessen Existenz von der italienischen Exekutive auf Basis von Korruption toleriert wird, noch nicht gefunden ist, weswegen genannter Andrea Trevisani seinen Jugendfreund Agostino Bevilacqua aufsucht, um mit dessen Hilfe *Onkel Pedrotti*⁵⁵ zu finden. Das eigentliche Abenteuer wird also auf dieser Erzählebene angegangen, da *Die Epheben*⁵⁶ ein Ziel ansteuern, dessen Existenz nicht bewiesen ist. Gegen Mitte des Romans finden sie eine heiße Spur, welche sie letztendlich zu Pedrotti und seiner Bande führt. Interessanterweise entschließt sich Rubenson in dem darauffolgenden Kapitel das Drehbuch des Filmprojekts zu ändern. Absichten dieses Aufbaus finden sich in der Rezension, die Jacob über den realen Vorgänger seiner literarischen Adaption schrieb:

Das ist ja das Bestrickende und das Heutige seines Schicksals: dieser Zusammenhang von Falsch und Echt, von Sein und Schein. Das Blut, das in der Chausseepfütze stand, darin er lag mit gebrochenen Augen, war ja schließlich nicht rote Farbe. Es war ein hingeopfertes Leben! Er ist ein wirklicher Filmheld gewesen, einer, der es verteuftelt ernst nahm mit seiner Rolle, der selbst das Leben wandte an das Gelingen des Spiels.⁵⁷

Film bleibt Film und Wirklichkeit bleibt Wirklichkeit. Der Versuch der manipulierten Wirklichkeitspräsentation durch einen Propagandafilm wird an der Stelle des Romans verhindert, an der die bisher noch mysteriöse Figur Pedrottis im fiktiven Narrativ „real“-historisch verankert

⁵⁵ Titel des Kapitels 2.5 des Romans.

⁵⁶ Titel des Kapitels 2.1 des Romans.

⁵⁷ Jacob, Heinrich Eduard: Der Räuberhauptmann und sein Film, S. 1.

wird. Der Titel des Werks stellt somit, auf einer Ebene der vielen Verschachtelungen, eben diese beiden Hauptstränge von *Blut*, der fiktiv-literarischen Abenteuergeschichte, in der auch echtes Blut fließt, und die des *Zelluloids*, der manipulierten und illusionistischen Wirklichkeitsnachahmung, dar. Doch Jacob spricht weder der Literatur noch dem Film den dokumentarischen Authentizitätsanspruch zu⁵⁸ eine rekonstruierte Wirklichkeit präsentieren zu können. Dieses Verständnis des filmischen Mediums wird entschieden durch den Roman vermittelt, so auch, als Agostino einen verwundeten Gendarmen sieht:

Es schien, als wolle er diese Szene nur auf ihre Wirklichkeit prüfen . . . Er war ganz erstaunt und fast neugierig.
„Blut im Mondlicht! Wie sonderbar!“ mußte er fortwährend denken. „Es sieht beinahe wie Tinte aus, wie irgendeine Flüssigkeit, und wenn dieser Mensch nicht wimmerte, hielte man ihn gar nicht für verwundet.“
Er fiel in eine schwere Zerstreuung, aus der ihn plötzlich eine Faust riß. [...] Wie wirklich doch jetzt die Unwirklichkeit wurde!⁵⁹

Denn selbstverständlich teilen die Studierenden nicht ihr eigentliches Vorhaben mit den Beamten, sondern geben als Grund ihres Aufenthalts einen Urlaub vor: Sie schauspielern. Und tatsächlich finanziert sich auch Pedrotti mit einer Art Schauspiel: Er und seine Gruppe verdienen an ausländischen Urlaubern, die sich nach einem richtigen Abenteuer sehnen und mit einer Räuberbande ihren Urlaub verbringen wollen. Und auch hier hängt die literarische Realität mit dem Lebenselixier Blut zusammen, denn „die Holländer hatten ihr Geld wahrlich nicht umsonst verausgabt! Sie hatten sich Wirklichkeit gekauft; denn im Blut ist die Wirklichkeit.“⁶⁰ Und diese inhaltlichen philosophischen Andeutungen verflucht Jacob zudem noch mit der

⁵⁸ Vgl. hierzu Kapitel 3. Denn Jacob weist auch auf mediale Charakteristika hin. Die Gegenüberstellung von dem Blut im fiktiven Abenteuer und der Illusion des Zelluloids dient, ähnlich wie bei Benjamin, dazu vor dem Missbrauch des filmischen Mediums zu warnen, da es, obgleich es reale Menschen abbildet, nach Jacob nicht die Wirklichkeit zeigt. So betont Jacob in seiner Rezension zu dem filmischen Vorbild seines Romans, dass die Vorlage Pedrottis auch tatsächlich stirbt während er schauspielert, was gerade die Unvereinbarkeit von *Blut* und *Zelluloid* zeigt: Bei einer (dokumentarischen) Verbindung wird meist mit dem Tod bezahlt.

⁵⁹ Jacob, Heinrich Eduard: *Blut und Zelluloid*, S. 193.

⁶⁰ Ebd., S. 199.

außerliterarischen Realität, da er sich auf einen tatsächlich gedrehten Film und seine eigens dazu verfasste Rezension bezieht:

Es hat viel Geld verdient. Als Räuber? Wohl kaum. Das Meiste durch Entree –: die allermenschlichste Form des Raubes. Und doch war er ein wirklicher Räuber, war er beileibe kein Falscher. Das ist ja das Bestrickende und das heutige seines Schicksals: dieser Zusammengang von Falsch und Echt, von Blut und Schminke, von Rodomontade und bitterer Berettschaft (sic!), von Sein und Schein.⁶¹

Eine weitere Auffälligkeit neben dem Titel und den kunst- sowie medientheoretischen Implikationen stellt die Figurenkonstellation dar: denn keine Figur ist deutlich als Protagonist oder Protagonistin hervorgehoben. Sicherlich sind einige stärker als andere ausgezeichnet, jedoch bilden sie alle auch ein gemeinsames Konstruktionsnetz. So treten alle relevanten Figuren auch im finalen Kapitel auf. Diese Szene könnte mit dem retardierenden Moment des klassischen Dramas in Verbindung gebracht werden, da vor der Katastrophe ein dionysisches Fest stattfindet.⁶² Ähnlich erinnert der Rahmenbruch mit didaktischem Wert an das epische Theater. Während implizite Bewertung des Geschilderten durch verschiedene Figuren ausgesprochen werden, sticht Clothilde nicht nur als weibliche unter den männlichen Figuren hervor, sondern auch durch ihre ambivalente und medientheoretisch fruchtbare Konzeption.

Inwiefern Clothilde relevant für die simulierte Filmästhetik in *Blut und Zelluloid* ist, wird das folgende Kapitel beleuchten. Anhand eindeutiger Belege kann ihre transaktionäre, informative und ambivalente Figur aufgeschlüsselt und dem filmischen Medium, im Sinne Jacobs, zugeordnet werden. Sie verbindet traditionell künstlerische Charakteristika mit neuen Phänomenen, die durch die Auseinandersetzung mit dem Film und der Großstadt auftreten. Schon durch die zeitgenössische Kunstrezeption Kracauers wurde der prominente Begriff der Zerstreuung mit dem filmischen Medium in Verbindung gebracht und lässt sich auch an der

⁶¹ Jacob, Heinrich Eduard: Der Räuberhauptmann und sein Film, S. 3.

⁶² Vgl. Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 326-331.

Figur Clothildes nachweisen. Diese ständige Dynamik, der Drang zur Zerstreuung, der mit der zerstreuten Masse der Großstadt einhergeht, kann an einigen Textstellen des Romans explizit in Bezug zu Clothildes Wahrnehmung und Verhalten gesetzt werden. Indem Jacob eine Figur wie Clothilde neben anders konzipierten Figuren in seinen Roman miteinbaut, erkennt er ein verändertes soziales, aber vor allem auch perzeptives Verhalten der GroßstädterIn an und bestätigt durch den Tod des naturverliebten Rubenson, dass jene, die nicht schauspielern können, einer vergangenen und bald weichenden Generation angehören.⁶³ Gleichzeitig wendet er diese Erkenntnis direkt an, indem er dem zeitgenössischen *zerstreuten* Leser durch seine typographischen Markierungen eine visuelle Orientierung, gar ein Leitmotiv, Clothilde, liefert. In diesem Sinne wollen wir auch diesem figürlichen Motiv folgen, um den roten Faden in Jacobs interrelationalen sowie interdisziplinären Bezugskompositionschaos finden zu können.

2. Clothilde als fragmentarisches Kunstwerk und Fragment des Kunstwerks.

Folgend wird detailliert die Figur Clothilde als Vertreterin der zerstreuten Großstädterin untersucht, um an ihrer ambivalenten Darstellung eine Positionierung Jacobs gegenüber der romaninhärenten Filmästhetik vorzunehmen. Durch die Analyse wird, kohärent mit Simmels⁶⁴ und Benjamins materiellen Methoden, ein Fragment untersucht, nämlich die Figur Clothilde, die als Verweis auf das Gesamtgefüge gedeutet wird. Hierdurch wird sich zeigen, dass Jacob mit *Blut und Zelluloid* eine Filmästhetik entwickelt, die sich durch die typographischen Markierungen äußert, aber auch auf inhaltlicher Ebene durch seine Figuren: Ein Fragment des Gesamten verweist auf seine Medienästhetik, ähnlich wie einzelne Bilder sich zum Film reihen.

⁶³ Vgl. Pirandello, Luigi: Shoot!, S. 66.

⁶⁴ Vgl. Aulinger, Barbara: Die Gesellschaft als Kunstwerk, S. 195-200.

Die typographischen Markierungen betonen die einzelnen literarisch simulierten Bilder und ergeben gleichzeitig auch ein Ganzes. Und so tritt vergleichsweise auch die Figur Clothilde in sich als komplex konstruiert auf, ist aber in ihrer Entwicklung auch notwendigerweise auf andere aktive Prozesse des Romans angewiesen. Die Autonomie Clothildes ist somit bedingt, denn wie sie selbst beteuert, kann sie nicht alleine mit sich sein.⁶⁵ Ihre Notwendigkeit zur Verbindung mit anderen Instanzen rückt sie in Richtung des filmischen Kunstwerks. Und hiermit nimmt sie nicht nur Jacobs vertretende Position auf dem Filmkongress ein, sondern verkörpert auch das Medium, das der Autor als „Held“ seines Romans beschreibt.⁶⁶ Durch ihr Vermögen und Unvermögen werden Anknüpfungspunkte zu Jacobs medienphilosophischer Filmästhetik vorgeführt, da auf Merkmale des Mediums Film verwiesen wird. Um die Besonderheiten der weiblichen Figur Clothilde herauszuarbeiten, könnte sie entweder mit den anderen Figuren verglichen werden oder medienphilosophisch analysiert werden. Der Übersichtlichkeit halber bietet sich Letzteres an, da alle Figuren äußerst unterschiedlich aufgebaut sind und sich zudem kein zufriedenstellender weiblicher Gegenpart finden lässt.⁶⁷ Anhand von Zitaten wird so die Gültigkeit für die einzelne Figur als fragmentarische Vertretung des Gesamtkonstrukts erläutert. Clothilde kann hier als Personifikation von Heinrich Eduard Jacobs Filmästhetik verstanden werden, da sie Altes wie Neues eklektisch in sich eint. Sie wird zur zeit- und raumlosen Montagefigur. Dieser überzeitliche Verbund wird nun in Bezug auf ihr äußeres Erscheinungsbild, ihre fehlende Provenienz sowie mediale Präsenz nachgewiesen. Diese Charakteristika treten als figürliche Ambivalenz auf, welche Clothilde als herausstechende Akteurin markiert. Ihre Relevanz für

⁶⁵ Vgl. Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 78.

⁶⁶ Vgl. Fußnote 15.

⁶⁷ Andere nennenswerte weibliche Figuren stellen die Sekretärin Rubensons oder die Schauspielerinnen des „Kulturfilms“ dar. Bei Weitem ist jedoch keine dieser Figuren so ausgeprägt dargestellt wie Clothilde. Demnach würde sich auch eine geschlechtsspezifische Lesart der Figur anbieten, was aber nicht im Fokus dieser Arbeit stehen wird. Interessant ist aber, dass Clothilde, sofern sie als filmisches Kunstwerk gelesen wird eine klassische weibliche Abbildung des männlichen Künstlers, oder hier Autors, darstellt.

Jacobs Filmästhetik kann weder durch ihren ersten, noch durch ihren letzten Aufzug gelehrt werden; und viel weniger noch durch alles andere, was diese Figur zum Ausdruck bringt.

Mit einem Blick auf Clothildes ersten Auftritt wird nicht nur ihre visuelle Erscheinung ersichtlich, sondern auch ihre mediale Anbindung: sie wird mit einer konkreten typographischen Markierung, mit einigen Sätzen des Mohnblumen-Twosteps, vor ihrem eigenen Auftritt, angekündigt.⁶⁸ Dass es sich hierbei um den einzigen Abdruck eines Notenblatts innerhalb des Romans handelt, betont nur abermals die besondere Rolle der Figur. Auf diese typographische Betonung folgt:

Was für ein Tanz der Twostep war! Dieses gehobene, leichte Schreiten. Ah, wie die Brust auflebte, wenn er an diesen Vorkriegsschritt dachte. Dies frohe Atmen, dieser Glanz in den vorwärtsgerichteten Augen. So ruhig, so jung, so stolz war das Leben! (Schrecklich, wie sie heute tanzten ... sich verzerrten und stampften und schäumten.)

Er wartete wieder. In einem Bade von warmer Luft wartete Benno Rubenson, bis oben ein leichter Lärm entstand. Im Atelier von Estella Beiler schlugen die Türen Feierabend. Die Modistinnen trippelten nieder. Allen voran wehte sie, die Eine, die Treppe herab in seinen Arm. Wie ein rotes Mohnblatt: Clothilde.⁶⁹

Mit einem Vorkriegsrhythmus verbunden und als Modistin im Strom der Zeit tätig, tritt Clothilde als wehende Blume und titelgebende Figur des Stücks auf. Weiter beschreibt der Erzähler:

Da war sie, von Benno unbemerkt, plötzlich mitten ins Zimmer getreten, die Baronin Else Clothilde Bergmann. Ihre Größe und ihre Geradheit erfüllten noch immer jeden Raum mit einer Erinnerung an Pflanzen. Sie war von jener Vorkriegs-Schlankheit, die nicht durch angstvolles Training erzeugt wird, sondern die etwas Geborenes war. Ihr blondes Haar war noch immer wie damals in einen fallenden Knoten gerollt. Das einzige, was ihr abgewelkt war, war tragischerweise ihr Gesicht. Ihr Antlitz war älter als ihr Körper. Über der lebensschönen Gestalt die Ruine dieses Gesichts zu sehen, war schmerzlich und war unheimlich. Aus den Jahren des großen Schreckens waren nicht nur Kriegskrüppel: auch Zeitkrüppel waren hervorgegangen. Was nützte es, daß ein Busen schön war, wenn zwei Handbreiten darüber der nichts mehr verschweigende Hals begann: ein mit den Eintragungen des Lebens wissend bedecktes Pergament.⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Abb. V.

⁶⁹ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 39.

⁷⁰ Ebd., S. 39f.

Der Erzähler steht bei dieser Beschreibung an Rubensons Seite, der zuvor ein romantisches Verhältnis zu Clothilde pflegte. Die ihr eingeschriebene Überzeitlichkeit wird auch von ihm entdeckt, weswegen er sie sogar als „Zeitkrüppel“ beschreibt. Einen weiteren interessanten Punkt stellt ihr Beruf dar, denn sie ist Schneiderin: Mit dem Kreieren und Fertigen von Mode verdient sie ihren Lebensunterhalt, in jener Profession also, der Benjamin eine privilegierte Position im Zeitkonstrukt der Jahrhunderte zuweist.⁷¹ Diese Überzeitlichkeit spitzt sich weiter zu, wenn im Roman festgehalten wird, dass sie überlebt:

Wenn sie sich in späteren Jahren an diese Szene erinnerte, so behauptete sie vor sich selbst, der Mond sei gar nicht der Mond gewesen, sondern ein französischer Frank. Mit metallisch funkelnem Licht habe der im Himmel geschwebt, drehend, und leise gerippten Randes. Deutlich habe sie die Umschrift „République Française“ gelesen.⁷²

Der Narrativ erwähnt einzig das Überleben Clothildes explizit, was erkenntlich macht, dass die Überzeitlichkeit und autonome Mobilität entscheidende Charakteristika der Figur sind. Diese These wird dadurch verstärkt, dass sie den Tod der Figur Benno Rubenson träumt, bevor sie den Verstorbenen findet:

Aber, und nicht nur, weil es bergauf ging, begann sie langsamer zu gehen. Sie fing an, sich auf etwas vorzubereiten.
Und später ging sie ganz, ganz langsam.
Und schließlich begann sie etwas zu suchen.
Nicht in den Kammern der vier Nuraghen, sondern auf dem Erdboden, zwischen Kraut und Asphodelosblüten.
Sie schrie nicht auf, als sie Benno fand. Denn sie hatte ihn im Traum schon begraben.⁷³

⁷¹ „Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische als den Marx die Revolution begriffen hat.“ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, S. 701. Und weiter: „Tonangebend ist nun zwar immer das Neuste, aber doch nur wo es im Medium des Ältesten, Gewesensten, Gewohntesten auftaucht. Dieses Schauspiel wie das jeweils Allerneuste in diesem Medium des Gewesenen sich bildet, macht das eigentliche dialektische Schauspiel der Mode.“ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, S. 112.

⁷² Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 76.

⁷³ Ebd., S. 337.

Und diese Szene endet, indem sie ihre Trauer direkt verdrängt:

Während sie ununterbrochen schluchzte, und dieses Schluchzen für ihre Lunge eigentlich nicht schmerzlich war, sah sie mit großer geistiger Klarheit, daß für sie jetzt nicht Weinens Zeit war. Ein andermal – nein, stets und immer! – wollte sie den Mann beklagen, der ihr der erste gewesen war; der als Vater, Liebhaber, Lehrer ihre Jugend erfüllt hatte. Jetzt waren sie aber auf der Kriegsfahrt!⁷⁴

Würde der Leser unbeeinflusst dieser Szene gegenüberstehen, so würde dennoch Clothildes Hin- und Her-Gerissenheit und ihr situationsbewusstes Handeln auffallen. Doch ebenso wie hier, fällt ihr Verhalten meist zu Gunsten ihres Vorteils oder dem Antrieb des Geschilderten aus, was ihr schauspielerisches Talent und ihre Berechnung zum Ausdruck bringt, aber auch ihre eingeschriebene Ambivalenz darstellt, da ihre Reaktion schwer vorhersehbar werden. Ohne die kombinierte Filmästhetik Jacobs scheint es offensichtlich, dass Clothilde auch den Eindruck einer Schauspielerin erweckt. Sie selbst will aber eher in der Film-Organisation beteiligt sein, anstatt abgebildet zu werden.⁷⁵ Diese Ambivalenz Clothildes deutet zurück auf die räumliche Autonomie des filmischen Mediums, in dem durch Montagetechnik verschiedene Räume als illusionierte Wirklichkeit kombiniert werden können. Ihr spontanes und dynamisches Mitteilungsvermögen nimmt die kleine Form des *Chocks* an, während die große Form des *Chocks* in den typographisch materiellen Brüchen des Textkorpus dargestellt wird. Benjamin geht davon aus, dass der Rezipient des technisch reproduzierbaren Kunstwerks nach einer protektiven Haltung gegenüber der *Chock*-Überstimulation lernt jene zu kalkulieren.⁷⁶ Clothilde ist hiernach bereits im Stande sie für sich zu verwenden und spielt mit ihrer Ambivalenz, den anderen Figuren und auch dem Leser.

⁷⁴ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 338.

⁷⁵ Vgl. Fußnote 91.

⁷⁶ Vgl. Symons, Stéphane: More than Life, S. 93.

Mit Simmels Definition der Blasiertheit kann das Verhalten der Großstädterin auch als Ausdruck ihrer übersättigten Stimuli sowie ihrer Selbst-Fokussierung gelesen werden.⁷⁷ Durch den Schwerpunkt auf dem eigenen Selbst werden soziale Beziehungen zweitrangig, was sich auch in Clothildes reger Umorientierung gegenüber dem anderen Geschlecht ablesen lässt. So wie Clothilde Räume als hybride Figur verbindet, so fasst *Blut und Zelluloid* auch Zeitlichkeit, Informationsaustausch und verschobene nationale Grenzen ein: vergangene Erinnerung sowie Vorausdeutung, verschiedene Medien und Sprachen positionieren den Roman als Hybrid: außerhalb einer kategorischen Raum- bzw. Genrezuordnung.

Als Montage verschiedener Medien, die weder an Raum noch Zeit gebunden ist, erklärt sich auch weiter Clothildes undurchsichtiges Verhalten. Denn um Clothildes „Originalität“ bzw. authentische „Einzigkeit“⁷⁸ ist ein ambivalentes Konstrukt aufgebaut. Sie lügt,⁷⁹ ist verunsichert über die eigene Vergangenheit⁸⁰ oder wird für etwas gehalten, was sie nicht ist.⁸¹ Ihr dialektischer Aufbau ist somit schon zu Beginn ihres Auftritts gesichert, wobei auch hier der Erzähler nur ihren inneren Gedankengang zu verfolgen scheint:

In Berlin konnte man alles herstellen und kaufen. 'Kaufen?' grübelte sie. 'Wirklich kaufen?' Man wußte nur, daß man glücklich war und zu wenig Geld besaß. Zumindest war man nicht unglücklich wegen Nichtbesitz von Geld. Da nämlich alle Menschen sparten, fiel es damals nicht weiter auf, wenn irgendeiner kein Geld hatte . . . 'Neunzehnhundertundsiebenundzwanzig!', dachte sie, 'ist das leider ganz anders!'.⁸²

Zwei Seiten später gesteht sie jedoch, dass „sie [...] ihn [den im Krieg gefallenen Baron] und seine Stellung in der Gesellschaft [hatte] heiraten wollen. Nicht aber seinen leeren Namen, ihr

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 90-92.

⁷⁸ „Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition.“ Zwar schreibt Benjamin auch, dass dies über die Jahre hinweg wandelbar ist, jedoch ist der Grundgedanke die Tradition, welche eine gegenseitige Verständigungsbasis voraussetzt. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 480.

⁷⁹ Vgl. Jacob, Heinrich Eduard: *Blut und Zelluloid*, S. 64.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 43.

⁸¹ Vgl. Ebd., S. 69f.

⁸² Ebd., S. 42.

Witwentum und die Jammerpension.“⁸³ Und gleichzeitig verfällt sie auch im Beisein anderer Personen immer wieder in Eigenbrötlerei,⁸⁴ extreme Emotionen, seien es Freude⁸⁵ oder Leid.⁸⁶ Ab und an beginnt die ehemalige Wagnersängerin⁸⁷ aber auch unangekündigt zu singen.⁸⁸ Und aus all diesen Abwechslungen, deren Intention nicht immer absehbar ist, stellt der Rezipient relativ schnell auch die Zuverlässigkeit des Erzählers infrage, da kein Vertrauen zu Aussagen wie der folgenden mehr aufgebaut werden kann:

Sie hatte sehr aufmerksam zugehört und alles Geistige nicht verstanden. Aber hinter der geistigen Welt begann, sehr fühlbar, die fühlbare Welt – und bis in die letzte Möglichkeit hatte Clothilde die letzte Möglichkeit ertastet, als sie nach einigen Minuten stummen Gehens die Stimme erhob⁸⁹

Denn dieses sprunghafte Verhalten der Figur steht im Zusammenhang mit ihrer schauspielerischen Selbstinszenierung. Denn ihre eigene Reaktion wägt sie eindeutig ab. Gerade die Bekundungen, dass sie eigentlich nichts von Politik wisse,⁹⁰ können infrage gestellt werden, da sie die mobil aktive Person ist, die sich über Massenmedien wie die Zeitung informiert, verschiedene Sprachen spricht, die Gelder für das Filmprojekt vorschlägt, die Gefahr des Pariser Filmkongresses für den Propagandafilm erkennt und tatsächlich andere Figuren wie Delbosq durch ihre Informationsvermittlung mobilisiert. Ihr kalkuliertes Vorgehen wird beispielsweise ersichtlich, wenn Rubenson ihr mitteilt, dass er nicht nach dem Drehbuch der Société Voltaire filmen möchte:

„Nein!“ schrie es aus ihr. Zugleich empfand sie, jetzt sei eine Ohnmacht das Falscheste. Weit eher eine Prügelei oder doch prügelähnliche Szene, ein Einsatz des Körpers jedenfalls, konnte die Situation noch heilen. Sie stieß wie ein

⁸³ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 44.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 42ff, 47.

⁸⁵ „Clothilde sprang auf. Sie begann zu schreien. Sie fuhr sich mit den Händen ins Haar: ‘Und dafür hast du kein Geld?’“ Ebd., S. 52

⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 225.

⁸⁷ Ebd., S. 62.

⁸⁸ Ebd., S. 70.

⁸⁹ Ebd., S. 75.

⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 221.

Raubvogel auf ihn nieder und begann ihn an Schulter und Kinn zu zerren. [...] „Aber,“ schluchzte sie, „du mußt erlauben, daß ich ab jetzt alles überwache! Wann willst du mit den Engagements der Schauspieler anfangen? Es wird Zeit! Ich möchte bei den Abschlüssen dabei sein!“ „Wir können schon morgen anfangen!“ Sie begann aufs neue zu weinen: ob er es denn auch ehrlich meine. Er war erschüttert und schwur ihr: Ja. „Und nach Sardinien reise ich mit!“ Sie lächelte, puderte sich und ging.⁹¹

Und diese Inneneinsicht wird dem Leser durch die Instanz des Erzählers vermittelt. Die Perspektiven, zu denen der Rezipient Zugang hat, müssen demnach auch hinterfragt werden, denn Informationen sind schlicht an das jeweilige Distributionsmedium angepasst: Clothildes ambivalente Reaktionen sind berechnend und auch der Erzähler wechselt seine Position mit den begleiteten Figuren. Keine Instanz des Romans erweckt somit den Eindruck, dass sie ausnahmslos das tatsächliche Geschehen schildert. Clothilde und auch der Erzähler sind unzuverlässig, weshalb der Leser die „Wirklichkeit“ des Geschehens selbst erschließen muss, was als Aufforderung des Autors gelten kann Informationen nach ihrer medialen Beschaffenheit zu bewerten. Und so hält selbst Rubenson sein Versprechen gegenüber Clothilde nicht ein, sondern schlägt sie mit ihrer eigenen Waffe, dem Schein: Er tauscht das Drehbuch mit seinem eigenen aus, überträgt es jedoch in dieselben „blauen Konzeptblätter [mit] silbrige[m] Vorsatzpapier“.⁹² So scheint Clothildes ambivalentes Wesen den anderen Figuren durchaus bewusst zu sein, sodass selbst Henningsdorff, die Figur mit der sie sich verloben wird, sie mit den Worten anspricht

Mädelchen, was machste?
Weinste oder lachste?⁹³

⁹¹ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 164-166.

⁹² Ebd., S. 166. Clothilde bemerkt dies erst nach seinem Tod und Rubenson rettet mit seinem Schelmentum letztendlich die gesamte Filmgemeinschaft, da kein Propagandafilm nachgewiesen werden kann. Unbewusst und implizit wird er zu dem Helden, den Clothilde ihm zuschreiben will: „[Die Juden] können Heldentaten verrichten. Am Schlusse aber kommt es heraus: sie machten alles aus Sentiment . . . Aus lauter Weichheit waren sie hart . . . Sie waren alles, nur keine Helden.“ Ebd., S. 46.

⁹³ Vgl. Ebd., S. 255.

Diese unverortbare Figurenkonzeption geht Hand in Hand mit ihrer Mobilität. Denn Clothildes Bewegungspotential zeigt sich nicht nur in ihrem Überwinden des Romanrahmens, sondern auch in ihrer aktiv physischen sowie psychischen Dynamik innerhalb des Erzählten. So ist sie Initiatorin jeglicher Mobilität des Filmprojekts, da sie die Idee zu einer *Propagasmus*⁹⁴-geförderten Filmproduktion hat⁹⁵ und durch ihre internationalen Beziehungen den Kontakt zum französischen Geldgeber der Société Voltaire aufbaut. Auch ist sie die erste Figur, die Berlin verlässt und nach Wannsee fährt, um dem französischen Diplomaten Rubensons Idee in den Mund zu legen.⁹⁶ Daraufhin tritt sie spontan eine Zugfahrt nach Paris an, wodurch sie letztendlich die figürliche Präsenz des Rezipienten und fiktive Vertretung Jacobs im Filmkongress wird. Hiervon hat sie zudem nur durch ihre mediale Vernetzung erfahren, während Rubenson noch völlig im Dunklen zu sein scheint.⁹⁷ Letztendlich zeichnet sie als fiktive Vertretung des Autors im Kongress⁹⁸ und liest Telegramme:⁹⁹ jeglicher Informationsaustausch manifestiert sich über sie: Die Figur ist ein universales Medium. Clothilde ist geographisch ungebunden und vielfach einsetzbar, was durch ihre sprachlichen, schauspielerischen und gesellschaftlichen Fähigkeiten zum Ausdruck kommt. Diese vernetzte Mobilität erklärt Aspekte ihrer Überzeitlichkeit, da sie das Geschehen unwahrscheinlich beschleunigt, allem Anschein nach aber als einzige Figur diese Charakteristika in sich trägt. Die Schnelligkeit, mit der die Figur zum Handlungsgeschehen durch ihre mediale Vernetzung und zeitliche Ungebundenheit beiträgt, rückt sie letztlich noch näher an die neuen technischen Medien Telegramm und Film.¹⁰⁰ Bei

⁹⁴ Hierbei handelt es sich um eine Wortschöpfung Jacobs.

⁹⁵ Vgl. Jacob, Heinrich Eduard: *Blut und Zelluloid*, S. 52-56.

⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 60ff.

⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 176.

⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 233.

⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 262.

¹⁰⁰ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 474f.

diesen scheint Clothilde vornehmlich über ihre visuelle Perzeption anklang zu finden, was eine Szene in Paris bestätigt. Denn auf ihrem Spaziergang durch Paris¹⁰¹ lässt sie sich vom Visuellen leiten¹⁰² und vergisst sogar, warum sie eigentlich in die französische Hauptstadt gereist ist. Schnelligkeit und visuelle Reize diktieren ihren Weg ebenso, wie die Beschaffenheit des filmischen Mediums Abfolge und Schnelligkeit seiner Bilder vorgibt. So merken selbst die Marktverkäuferinnen, „daß hier jemand nicht für den Kochtopf, sondern für das Auge lebte – und niemand rief Clothilde an.“¹⁰³ Eine visuelle Verbindung zur Vergangenheit, namentlich ein Bild des Ersten Weltkriegs, reißt sie schließlich aus ihrem Flanieren¹⁰⁴ zurück zu ihrer politischen Unternehmung.¹⁰⁵ Hieraus ergibt sich Clothildes Figur als personifizierte Konstruktion aus visuellem Reiz und Dynamik, allerdings auf dem Fundament traditioneller Bilder ihrer Erinnerung. Und ohne Frage sind diese Punkte auch äußerst relevant für die Methodik des Romans *Blut und Zelluloid*, der hiermit auf inhaltlicher und materieller Ebene auf neue mediale Anforderungen seiner Zeit reagiert und eine experimentelle Filmästhetik entwickelt, die mit neuen als auch mit alten Methoden umzugehen weiß.

Zwar erscheint Clothilde wie ein technisch reproduzierbares Kunstwerk, da „[d]ie Echtheit einer Sache [...] der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer

¹⁰¹ Paris wird von Benjamin übrigens als Ursprung des Flaneurs beschrieben: „Den Typus des Flaneurs schuf Paris. [...] Denn Paris haben nicht die Fremden sondern sie selber, die Pariser zum gelobten Land des Flaneurs, zu der `Landschaft aus lauter Leben gebaut`, wie Hofmannsthal sie einmal nannte, gemacht. Landschaft – das wird sie in der Tat dem Flanierenden. Oder genauer: ihm tritt die Stadt in ihre dialektischen Pole auseinander Sie eröffnet sich ihm als Landschaft, sie umschließt ihn als Stube.“ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, S. 525.

¹⁰² Der Wechsel und die Organisation dieser Bilder ist zudem eine neue perzeptive Anforderung, die mit den stetig wachsenden Großstädten einhergeht: Visuelle Massenmedien befinden sich im Aufschwung, namentlich die Werbung, die vor allem auch das Konsumverhalten beeinflussen soll. Vgl. Singer, Ben: Melodrama and Modernity, S. 109.

¹⁰³ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 222.

¹⁰⁴ Benjamin beschreibt seine Idee des Flaneurs wie folgt: „Übrigens hat neuerdings mit der Abkehr vom Naturalismus der Primat des Optischen aufgehört, der das vorige Jahrhundert beherrscht. □ Flaneur □ Flaneur optisch, Sammler taktisch.“ Clothilde würde definitiv in diese Definition passen. Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, S. 274.

¹⁰⁵ Vgl. Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, 222f.

materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft¹⁰⁶ nicht eindeutig an ihr nachgewiesen werden kann, um als „Original“ zu gelten. Jacobs Figur ergänzt jedoch diese methodische Einordnung Benjamins. So nutzt sie die neuen Medien und Technologien, um Raum und Zeit zu überwinden,¹⁰⁷ schafft aber damit neue Gemeinschaften. Denn wie bereits oben erwähnt, kann kein Fragment von *Blut und Zelluloid* für sich alleinstehen und, ihrer Selbstauskunft nach, schon gar nicht Clothilde. So wird sie zum vermittelnden Medium in persona. Zudem scheint ihre Vergangenheit als Wagnersängerin nicht irrelevant. Eine der Grundideen Wagners war es die Oper für jegliche Klasse zugänglich zu machen,¹⁰⁸ das entstehende Bürgertum vor heterogenen Hintergründen zu einen.¹⁰⁹ Der Schauplatz der Oper bot demnach eine entscheidende Gelegenheit, die heterogene Masse der Besucher zusammenzubringen. Ebenso verhält es sich mit den aufkommenden Lichtspielhäusern, die Kracauer als „das Gesamtkunstwerk der Effekte“ beschreibt, in denen „[d]ie Zerstreuung [...] zu ihrer Kultur [gelangt]. Sie gelten der Masse.“¹¹⁰ Die gemeinschaftsstiftende Komponente einer sich versammelnden Gemeinschaft besteht somit in Wagners Vision wie auch in Kracaues Analyse des neuen Kults. Weiter noch wird die ehemalige Wagnersängerin Clothilde von einem Notensatz eingeleitet, wie auch der frühe Stummfilm von separater Musik ergänzt wurde, die als Einzelnes vernehmbar ist, jedoch das Gesamtkonstrukt erweitert. Die traditionellen Fundamente der modern auftretenden Figur Clothilde können demnach nachgewiesen werden und übergehen Benjamins medienphilosophische Herleitung, dass die Entwicklung des Kunstwerks mit einer Verschiebung von Kult- zu Ausstellungswert einhergeht. Denn ebenso wie Jacobs literarische

¹⁰⁶ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 477.

¹⁰⁷ Nach Benjamins Aussage erscheint dies für das Beibehalten von traditionell ästhetischen Strukturen kritisch: „Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem, es sich befindet.“ Ebd., S. 475.

¹⁰⁸ Vgl. Jefferies, Matthew: Imperial Culture in Germany, 1871-1918, S. 124.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 30.

¹¹⁰ Kracauer, Siegfried: Kult der Zerstreuung, S. 312.

Filmästhetik keinen der beiden Werte bevorzugt,¹¹¹ verbindet Clothilde sie: Tradition und technologische Entwicklung werden in ihr vereint.

So sprechen diese Aspekte nicht nur für die Ambivalenz der Figur, sondern auch für ihren komplexen Grad an medialer Kommunikation. Sofern noch mithinzugezogen wird, dass sie auch die einzige ist, die Rubensons hinterlassenes Drehbuch (an)liest,¹¹² nachdem er schon verstorben ist, wird sie zu einer Informationsvermittlerin zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Gleichzeitig wird durch ihr Lesen des beigelegten Briefs aber auch die mediale Dauer der Schrift betont, die den toten Rubenson noch einmal als Figur aufleben lässt. Dass sein direkt an sie adressiertes Schreiben zusätzlich Clothildes eigene Aussagen zum Propagasmus zitiert, belegt nicht nur den Genrewechsel, den die Filmunternehmung aufgrund von künstlerischen Idealvorstellungen unternommen hat, sondern auch die inhärente intertextuelle Verbundenheit des vernetzten Romans *Blut und Zelluloid*:

Sie erkannte es wieder . . . die Bleistiftzüge:

„Weißt du, was Propagasmus ist? Propagasmus ist ein Wort und ein Überbleibsel aus dem Kriege. Propagasmus ist eine sehr wichtige Sache. Propagasmus ist die Arbeit, die aus den Propagandafonds der Großstaaten bezahlt wird; verstehst du?“

„Es sieht so aus wie Propaganda. Aber: on se moque de cela. Es wird zwar wie Propaganda bezahlt (denn dazu sind ja die großen Fonds da) – doch die Eingeweihten, die mitspielen, bezeichnen es als Propagasmus, da fast immer das, was man macht, unwirksam und sinnlos ist und gar nicht der Propaganda dient. Die Hauptsache ist, daß die Regierungen, die es bezahlen, daran glauben!

„Du bist so klug, Clothilde, und du glaubst . . . kannst du wirklich glauben, liebe Clothilde, daß ich einen Hetzfilm schaffe?“¹¹³

Als seien dies nicht schon genügend Hinweise des Autors auf die Relevanz der Figur, gelten ihr auch die letzten Worte, bevor sich der Epilog direkt an Trevisani wendet. Und dieser

¹¹¹ Hierzu mehr im abschließenden Kapitel.

¹¹² Zu keinem Zeitpunkt des Romans wird das Drehbuch jedoch ganz gelesen und somit dem Leser vorenthalten.

¹¹³ Jacob, *Blut und Zelluloid*, S. 340f. Zum Vergleich siehe S. 52f.

letzte geschriebene Akt dient der internationalen Kommunikation und der Vernetzung des Romans, indem Clothilde ein Telegramm an ihren Verlobten Henningsdorff diktiert:

Aber da diktierte sie schon: AN DEN JUSTIZRAT VON HENNINGSDORFF
BERLIN KOCHSTRASSE. KOMM NACH ROM TRIFFST MICH
MARINEMINISTERIUM GEBRAUCHE DRINGEND DEINEN SCHUTZ.
„Ich würde dir herauspauken!“ dachte sie fröhlich und lächelte.¹¹⁴

Nach dem Diktat endet Clothilde mit einem Lächeln und bestätigt so, dass durch das Diktieren des Telegramms bereits die schnelle Information weitergegeben wurde und dass sie auf dessen Zuverlässigkeit vertraut. Und rein materiell ist es nach ihrem Diktat ja auch schon im Roman-Korpus als ein simuliertes Telegramm eingearbeitet. Gleichzeitig ist dieser letzte Akt der Figur abermals eine aktive Kommunikation und Informationsmitteilung, sodass die mediale Eigenschaft Clothildes fortwährend und verlässlich bis zum Ende des Romans bestehen bleibt und selbst ihre ambivalenten Verhaltensparadoxien überschattet.

3. Zwischen Zerstreung und Blasiertheit. **Jacobs Filmästhetik als Antwort auf** **Phänomene der Weimarer Republik**

Auch auf der materieller Ebene des Romans stellt sich diese Zusammenarbeit von Perzeption, progressiver Dynamik und intermedialer Kommunikation dar. Dieser Verbund wird durch Clothilde ausgedrückt, indem sie inhaltlich auf theoretische Prinzipien verweist. Die orientierungsstiftende Funktion der typographischen und stilistischen Variationen wird dem Leser buchstäblich mit ihrem *Blick* nahegebracht, mit dem Clothilde auf die Bedeutung visueller Bestätigung verweist:

¹¹⁴ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 351f. Zum Vergleich siehe S. 259.

Jetzt aber, wo ihre große Angst sie zur Tür hereingeweht hatte (geweht: mit dem Rest der pneumatischen Kraft, die sie aus Berlin nach Paris willenlos hingeschossen hatte), erhob sie ihre Augen zunächst nach Hippolyte Delbosqs Gesicht, als suche sie da ein gutes Kap, ein Vorgebirge der Beruhigung.¹¹⁵

Gleichzeitig kommt hier wieder der technische Bezug zu der weiblichen Figur auf und mit ihr auch die Metapher des Geschossen-Werdens des filmischen Mediums Clothilde. Das Verständnis von visueller Orientierung als Herausforderung an den modernen Großstädter wird bereits bei Simmel, Pirandello als auch anderen zeitgenössischen Zeugnissen und Überlegungen erwähnt. Ein Novum in der Auseinandersetzung mit diesem Phänomen stellt jedoch die stringente ästhetische Methode Henrich Eduard Jacobs dar, welche sich nicht nur inhaltlich, sondern auch auf rein materieller Ebene explizit und eindeutig durch die typographische Aufmachung des Romans manifestiert. Die visuellen Brüche und ihre orientierungsstiftende Funktion können definitiv dahingehend gelesen werden, dass sie die Aufmerksamkeit des zerstreuten Rezipienten durch gesteigerte Abwechslung und Markierung der einzelnen Elemente zu sichern versuchen.

Da Clothildes Funktion als verbindendes Fragment sowohl des Inhalts als auch der medienphilosophischen Figurierung von Jacobs Filmästhetik nahegelegt wurde, werden nun weitere Indizien herangezogen, die auch eine literarisch-typographisch simulierte Filmästhetik beweisen. Denn Jacob arbeitet aus traditionellen Methoden die Charakteristika des Films heraus, während er gleichzeitig nahelegt, dass sich auch die literarischen Mittel bzw. anderen Medien in der Wechselwirkung mit dem Film verändert haben. Insbesondere drei Veränderungen sollen hier ins Auge gefasst werden: Zunächst die (1) typographischen Markierungen als *Chock*-referentielle Mittel, welche durch visuelle Wechsel die Bildabfolge des Films nachstellen, (2) folgend die semantischen Modifikationen von Interpunktionen und dem Textkörper, die als

¹¹⁵ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 223.

Perspektiverweiterung, szenischer Wechsel innerhalb eines Kapitels, Interaktion zwischen Erzähler und Rezipient oder Entschärfung der Fokussierung gelesen werden können. Letztendlich (3) wird die Veränderung von Ekphrasis zu Szenenbeschreibung angeführt, welche deutlich die Wechselwirkung von literarischem und filmischem Medium ausdrücken kann. Sie stellt den Übergang zum Entwurf von Jacobs literarischer Filmsimulationsästhetik dar, welche in Kapitel V. neben weiteren Werken platziert wird. In der nun anstehenden Analyse des Simulationsromans wird somit zunächst die rein materiell-typographische Neuerung und die direkt semantische Modifikation der Interpunktion sowie Textgestaltung näher betrachtet, bevor die Umformung eines traditionellen Stilmittels erläutert wird.

Einige Bemerkungen zur gesamten Konstruktion von *Blut und Zelluloid* tragen hier jedoch zunächst auf weitläufiger Ebene dazu bei, die komplexe Ausgestaltung dieses interrelationalen Systems zu belegen. So sei abermals darauf hingewiesen, dass keine der Figuren explizit als ProtagonistIn fungiert, was schon rein formell zu einer Vielzahl von Perspektiven beiträgt. Im Gegensatz zu der linearen Zeitstruktur eines Films, oder auch der räumlich gebundenen Ausstrahlung eines Films in einem Kino/Lichtspielhaus, liefert Jacob jedoch durch die simultan ablaufenden Erzählstränge der Filmproduktion und des Abenteuers auf Sardinien eine räumliche Erweiterung:¹¹⁶

¹¹⁶ Erkennend, dass die Literatur hierzu in der Lage ist, empfiehlt auch Artaud eine Orientierung des Films am literarischen Medium: „We have yet to achieve a film with purely visual situations whose drama would come from a shock designed for the eyes, a shock drawn, so to speak, from the very substance of our vision and not from psychological circumlocutions of a discursive nature which are merely the visual equivalent of a text.” Artaud, Antonin: *Cinema and Reality*, S. 151.

	<u>a: Das Filmprojekt</u>	<u>b: Überschneidung der Erzählstränge</u>	<u>c: Die Suche nach Pedrotti</u>
ERSTES BUCH: DAS GEWEHR, DAS ZWANZIGMAL IN DER SEKUNDE SCHIESST	<p><i>Einleitung durch zwei Harlekine</i></p> <p><i>Es schienen so golden die Sterne</i></p> <p><i>Der Mohnblumen-Twostep</i></p> <p><i>Diplomatischer Dienst</i></p>	<p><i>Die Weisheit der Société Voltaire</i></p>	
ZWEITES BUCH: DIE AUSFAHRT DER JÜNGLINGE	<p><i>Le petit cahier</i></p>		<p><i>Die Epheben</i></p> <p><i>Leichter als Kork</i></p> <p><i>Geschichte von einem Doktor Bianchi</i></p> <p><i>Onkel Pedrotti</i></p>
DRITTES BUCH: DAS NEBENEINANDER AUF DIESER ERDE	<p><i>Ein Morgen in Paris</i></p> <p><i>Der Eid im Palais-Royal</i></p> <p><i>Die Rundreise zum Hades</i></p>	<p><i>An den Türmen Karthagos</i></p>	<p><i>Die Rundreise zum Hades</i></p> <p><i>La Francia si muove</i></p>

Erkenntlich wird eine unregelmäßige Abfolge der Erzählstränge von **aaaab**, **cccac** und **aaa/ccb**. Mit acht Einsätzen überwiegt die Produktionsgeschichte des Films, in sechs Einsätzen rückt die Suche nach dem potentiellen Hauptdarsteller in den Vordergrund und zweimal, zum Ende des *Ersten* und *Dritten Buches*, überschneiden sich die Erzählstränge. Obgleich die einzelnen Bücher jeweils einen Schwerpunkt aufweisen, wechseln sie alle mindestens einmal den Erzählstrang, bevor das letzte Kapitel alle Figuren noch einmal aufziehen lässt, um sie nach einer dionysischen Feier in einer dramatischen Katastrophe untergehen zu lassen.

Mit erneuter Betrachtung der Titel gehen neben den inhaltlichen Wechseln des Narrativs auch einige der interrelationalen Bezugspunkte des Romans aus dem Schaubild hervor. Diese intertextuellen Referenzen verbinden literarische Traditionen, die bis in die Antike zurückreichen, mit zeitgenössischen Texten aus verschiedenen Disziplinen, die im Roman erwähnt werden. Jacob betont hiermit nicht nur die Jahrhunderte zurückreichende Kultur der medialen Aufzeichnung und Wissensweitergabe, sondern vor allem ihre überzeitliche Gültigkeit, die er mit ihrer Erwähnung in *Blut und Zelluloid* pflegt. Weiter verwendet er diese Fragmente auch als Bezüge für seine literarische Filmsimulation, wodurch er sie in ein neues literarisches Experiment miteinbezieht. Durch die Werke unterschiedlicher Sprachen, die in *Blut und Zelluloid* auftreten, betont er zudem Medien, die nationale Grenzen schon vor Jahren übertreten haben und eine eigene Mobilität entwickelten.¹¹⁷ Diese Mobilität einzelner Intertexte wird auch durch die Figuren weitergetragen, da beispielsweise Clothilde Paisiellos Arie auf italienisch singt, während die typographischen Variationen den Leser verstärkt auf sie aufmerksam machen.

¹¹⁷ Die wichtigsten interrelationalen Bezüge finden sich in Abb. 19.

(1) Die typographischen Markierungen leiten immer den Wechsel des verwendeten literarischen Mediums ein. Am Beispiel des Zeitungsartikels, welcher die Unternehmung ins Rollen bringt, kann dies belegt werden. Er stellt den ausschlaggebenden Anstoß des Filmprojekts dar, indem er über den letzten Räuberhauptmann Sardinien berichtet. Rubenson erhält diesen Artikel vom träumerischen Studenten Winckelmann. Auf realer Ebene war ebenso Heinrich Eduard Jacobs Rezension des französischen Films "Romanetti. Roi des marquis" (1926),¹¹⁸ der erste literarische Vorbote seines Romans. Dies wird vom Autor in seinem Roman adaptiert, da der Zeitungsartikel nicht nur der Auslöser der Erzählung ist, sondern auch den ersten markanten typographischen Einschnitt darstellt:

¹¹⁸ Leider konnte der Film bis zur Fertigstellung dieser Arbeit nicht eingesehen werden, da er sich, wenn überhaupt, in einem französischen Filmarchiv befindet. Auch nach der Kontaktaufnahme mit einigen deutschen Archiven war kein Erfolg ersichtlich. Die Veröffentlichung von Jacobs Rezension im Berliner Tageblatt bestätigt jedoch die Existenz des Films. In der Mutmaßung, dass eine Analyse dieser filmischen Arbeit im Vergleich mit Jacobs Roman ohnehin den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte, wollen wir uns mit dieser traurig endenden Fährte zufrieden geben.

Wider Erwarten stand Rubenson höflich auf und sagte sehr milde: „Ich wünsche keine Filmidee aus Ihren Händen, Herr Pöbleithner! Ihr ‚Faun im Walde‘ war unerreicht an Dummheit und Geschmacklosigkeit. Die Verleiher im In- und Ausland hielten sich die Bäuche vor Lachen über den tragischen Dilettantismus, den Sie in diesem Film offenbarten. Leider kostete er mein Geld!“

Pöbleithner schluckte: „Herr Direktor! Glauben Sie mir, er war nicht so schlecht. Der Film ist nicht als Mißlungen zu werten. Er ist nur falsch geschnitten worden . . . Die Zensur hat darin gewütet! Die Nacktszenen, nein, die Aktszenen . . .“

„Hören Sie auf!“ sagte Rubenson drohend. „Was haben Sie da?“ Er ergriff den Ausschnitt, legte ihn vor sich hin auf den Schreibtisch und begann plötzlich laut zu lesen:

RÄUBERLEBEN AUF SARDINIEN

Gibt es in Europa noch Räuber? Wir meinen: als dauernde Institution. Gibt es noch jene Bandenräuber, die, wie im achtzehnten Jahrhundert, gefährliche kleine Gemeinschaften im Ordnungsstaate bildeten? Räuber, die von der Politik, der Großen Politik nichts wollen — Räuber, die von Berufs wegen rauben?

An einer einzigen Stelle Europas gibt es noch wirkliche Banditen! („Interessant!“ dachte Rubenson. Murmelnd, als wolle er sich allein die Bekanntschaft dieser Banditen gönnen, las er weiter:) Auf der Insel Sardinien lebt seit fünfundzwanzig Jahren die Bande des Tommaso Pedrotti. Pedrotti hat als junger Mensch einen Eifersuchtsmord begangen, ist zum

Tode verurteilt worden und nachts aus dem Gefängnis entflohen. In das unzugängliche Bergland konnten ihm die Gendarmen nicht folgen; in den Jahren, die nun kamen, schlossen sich manche Freunde an. Diese brachten neue Freunde. Wovon leben? Vom Bandenraub! Man kann nicht sagen, daß Pedrotti und seine Bande tyrannisch hausten. Sie raubten und stahlen sehr geschickt. Doch nur bei großen Grundbesitzern. Die kleinen Leute ließ man zufrieden. Man schenkte ihnen zuweilen auch Geld. Pedrotti, der sparsam wirtschaftet, hat heute vielleicht ein Bankkonto! Leute, die ihm gegeben haben, mit ihm gegessen, getrunken haben, versichern, daß er ein gütiger Mensch ist, der höchst ungern Blut vergießt; den obendrein Welt- und Lebenskenntnis beinahe zum Philosophen machten. Ob er heute, wenn er könnte, ins Bürgerleben zurückkehren würde? Aber natürlich kann er das nicht!

Rubenson zuckte seine Achseln: „Nach Verfilmung schreit es nicht.“ Doch, da er zu den Leuten gehörte, die alles Gedruckte abweiden müssen, las er den Artikel zu Ende.

Überaus seltsam ist der Grund, weshalb die sardinische Polizei das Reich Pedrottis nicht zerstört. Im Zeitalter der Flugzeuge ist sie natürlich sofort in der Lage, auszukundschaften, wo er weilt. Sie könnte mit zweihundert Gendarmen, wenn sie wollte, in wenigen Tagen den Banditen das Handwerk legen. Aber der Präfekt schont Pedrotti — und schont ihn wegen des Fremdenverkehrs. Sardinien ist eine arme Provinz, die öden Distrikte von Sassari können sich nicht mit denen Neapels oder dem Anblick Palermos messen. Wie Catania den Ätna hat, so hat Sardinien seinen Pedrotti. Pedrotti, der niemals

119 1 Jacob, Blut

120

¹¹⁹ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 16.

¹²⁰ Ebd., S. 17.

Fremde anfällt, der überhaupt schon seit einigen Jahren es nicht mehr nötig hat zu rauben, ist eine Lebenswürdigkeit. Natürlich nicht für die kleinen Zähler. Wenn aber reiche Amerikaner oder schwere Holländer eine mehrtägige Expedition in das Innere der Insel nicht scheuen, so können sie bei Pedrotti wohnen und an seinen strategischen Märschen durch die Insel teilnehmen, die nicht wenig aufregend sind. Denn Tommaso Pedrotti ist nicht der Löwe aus dem Hamburger Hagenbeckpark, der nur in scheinbarer Freiheit lebt und in Wahrheit vor aufgestellten Kulissen. Die Kulissen sind echt, die Freiheit ist echt und kann sich sofort in echten Tod oder echte Gefangenschaft wandeln, sobald die Polizei willens ist, das gefährliche Idyll zu stören. Vorläufig dominiert aber noch auf Sardinien — der Fremdenverkehr.

„Warum zeigen Sie mir das?“ fragte Rubenson unfreundlich. „Glauben Sie, ich soll aus so was eine komische Oper machen? Solche Geschichten, denen der Blödsinn und die Unwahrscheinlichkeit mit Spruchbändern aus dem Halse hängt, gibt es doch längst! — Ein edler Räuber, der vielleicht ein Liebespaar aus seiner Schatzkiste unterstützt?“

„Nein, Herr Direktor!“ sagte Pöbbleithner, plötzlich verwundert und sehr ernst. „Ich will doch hier keinen Spielfilm machen. Kein Abenteuer, keine Liebeshandlung! Haben Sie denn nicht gemerkt, daß diese Notiz die erste Stufe eines prachtvollen Kulturfilms ist?“

„Kulturfilm?“

„Pedrotti soll selber filmen! Bedenken Sie doch, was das heißt! Ein Räuber, der sich selber spielt! Und all das nur vier Tagereisen von Berlin

121

Durch die Majuskelschrift des Titels wird der Beginn des Artikels markiert, obgleich die Erzählung schildert, dass Rubenson ihn vorliest, was zuvor nur in Anführungszeichen hervorgehoben wurde. Weiter wird der beschreibende Text kursiv gehalten, während Einschübe des regulären Narratives zurück in eine gerade Schrift wechseln, in der auch die *innere* Rede Rubensons wieder in Anführungszeichen markiert wird. Das Auge des Lesers wird also hier an den materiellen Artikel gebunden und gleichzeitig durch Einschübe um die Perspektive der Figur

¹²¹ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 18.

Rubenson erweitert. Durch die Zentrierung des Titels wird zudem der Bruch im Textkörper hervorgehoben, um die Aufmerksamkeit auf die veränderte Informationsquelle zu lenken. Alle Zeichen deuten also auf eine konstruierte Inanspruchnahme der visuellen Perzeption des Lesers. Mit dem Unterbrechen des Artikels selbst durch das Narrativ wird eine observierende Rezeptionsästhetik erzeugt. Die Inneneinsicht Rubensons, die der Erzähler nur mit dem Rezipienten und nicht mit dem inter-narrativen Umfeld teilt, erweitert abermals die Perspektive um eine weitere Ebene. Durch die materielle Realitätssimulation des eingeschobenen Dokuments des Zeitungsartikels erfährt der Leser zunächst eine Distanzierung vom regulären Narrativ bis er durch Rubenson wieder an dieses herangeführt wird. Fortan werden weitere für die Filmästhetik relevante Aussagen wie „Pedrotti soll selber filmen!“ typographisch hervorgehoben. Denn hier zeigt sich das besondere Vorgehen der Filmproduktion: Der Hauptdarsteller steht zwischen Illusion und (narrativer) Wirklichkeit, ebenso wie der Leser, der simulierte Dokumente einsieht, während er als Rezipient immer wieder ins Narrativ zurückverflochten wird. Hierbei folgt Jacob der filmischen Vorgabe seines Romans, da auch Romanetti sich selbst spielte. Dieses Spiel mit den Realitätsebenen nutzt Jacob um auf medienspezifische Beschaffenheit hinzuweisen. Er deutet darauf, dass auch simulierte Dokumente dennoch nicht der Wirklichkeit entsprechen, indem er ihnen eine eigene fiktive Ebene im Rezeptionsspiel mit dem Leser zuweist. Dass diese typographischen Wechsel nicht nur auffällig sind, sondern auch in avantgardistischen Kreisen bedeutungsträchtig, bestätigt zudem Armin Schäfer:

Gestaltungen des Schriftbilds zielen auf Steuerung und Reflexivierung des Lesens, auf Entautomatisierung oder Intensivierung der Wahrnehmung, auf unmittelbares oder erschwertes Erfassen von Sätzen, Wortgruppen und Buchstaben sowie Aktivierung bzw. Ausschaltung inneren Mitsprechens.¹²²

¹²² Schäfer, Armin: Typografie, S. 337.

Durch diese typographische Intermedialität wird nicht nur die visuelle Wahrnehmung des Rezipienten beansprucht, sondern gleichzeitig auch ein fiktiver dokumentarischer Realitätsbezug erzeugt. Dies ergibt sich daraus, dass weitere Beispiele für die auffordernde Wirkung der Majuskelschrift sich im weiteren Verlauf des Romans finden lassen, wenn sie für Ausweisungsschilder,¹²³ Reklame,¹²⁴ Szenenüberschriften in Drehbüchern,¹²⁵ Zwischentitel in Drehbüchern¹²⁶ oder Telegramme¹²⁷ verwendet wird, während die Kursivschrift als Markierung des Fließtextes eines eingepflegten schriftlichen Zeugnisses bzw. Materials in das Narrativ verwendet wird und sich, wie oben dargestellt, bei der Verwendung von Zeitungsartikeln,¹²⁸ handschriftlichen Notizen,¹²⁹ Szenenbeschreibung in Drehbüchern¹³⁰ oder Protokollen¹³¹ wiederfindet. Wechsel im Schriftbild symbolisieren also den Wechsel des gelesenen Mediums: Ja, es handelt sich um einen Roman, der sich durch einen Textkorpus ausdrückt, doch dieser Roman fingiert schriftliche Dokumente, die einen fiktiven Wirklichkeitsbezug für den Rezipienten herstellen sollen. Jacob versucht seinem Anspruch dadurch gerecht zu werden, dass er typographische Mittel ausnutzt, die, auch wenn sich alle vorgestellten literarischen Medien auf Schrift gründen, im Stande sind vielfältigen Informationsvariationen nachzukommen. Zusätzlich kontrastiert Jacob mit diesem Mittel die Erzählebenen: In den Schilderungen der Jünglinge gibt es ausschließlich Eingriffe in die Typographie durch das Einrücken von Lyrik.¹³² Weitere Medien werden hier nicht im Textkorpus markiert, während semantische Interpunktion dennoch verwendet wird. Da diese Erzählebene ohnehin das eigentliche Abenteuer schildert, ist es nicht

¹²³ Vgl. Abb. 9.

¹²⁴ Vgl. Abb. 7.

¹²⁵ Vgl. Abb. 8.

¹²⁶ Vgl. Abb. 10.

¹²⁷ Vgl. Abb. 11.

¹²⁸ Vgl. Fußnote 119-121 und Abb. 12.

¹²⁹ Vgl. Abb. 13.

¹³⁰ Vgl. Abb. 8, 14, 15, 16.

¹³¹ Vgl. Abb. 17 und 18.

¹³² Vgl. Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 98, 122.

nötig schriftliche Medien wie Telegramm oder Zeitungsartikel typographisch im Text zu verankern, da diese Mittel einen dokumentarischen Wirklichkeitsanspruch erheben. Die Produktionsschilderung hingegen ist von anderen Medien umgeben, deren Informationen eine komplexe Perspektiverweiterung im Narrativ ermöglichen. Gleichzeitig wird hiermit der Kontrast von produzierter Illusion (dem Filmprojekt) und fiktiver Wirklichkeit (dem internationalen Unternehmertum Europas) verstärkt.

Sicherlich könnte man diese Erkenntnis als experimentell-typographisches Spiel des Autors verstehen und es neben die intertextuellen und interdisziplinären Ausdrucksweisen avantgardistischer Strömungen wie die des Dadaismus oder Expressionismus stellen, jedoch ist es der Verbund des materiellen sowie inhaltlichen Aufbaus, der verdeutlicht, dass Jacobs Roman ein komplex durchkonstruiertes Netz interrelationaler, inhaltlicher als auch implizit theoretischer Bezüge darstellt. Die verschiedenen Schichtungen dieses typographisch markierten literarischen Materials bilden in gewisser Hinsicht die Umkehrung des frühen Films und imitieren die Instanz des Erklärers, der

das Filmbild dem Publikum dialogisierte, erklärend kommentierte und ausdeutete – eine Funktion, die später die einkopierten Zwischentitel übernahmen -, was Ausdruck des Bestrebens, die optische Eindimensionalität um das Niveau der sprachlichen Aneignung von Wirklichkeit zu bereichern.¹³³

Ähnlich steht es um die auditiven Erweiterungen des Films, die ebenso verschiedene Stadien durchliefen.¹³⁴ In *Blut und Zelluloid* ist der auditive Aspekt indirekt an die ehemalige Wagnersängerin Clothilde gekoppelt, was durch den sie einleitenden *Mohnblumen-Twostep* angedeutet wird:

¹³³ Heller, Heinz-B.: Literarische Intelligenz und Film, S. 37.

¹³⁴ Vgl. Ebd.

Nein, das Klavier war umgestellt. Dadurch gewann das Zimmer an Größe. Er nahm zwei Stoffharlekine vom Flügel, schlug den Deckel träumerisch auf und probierte mit einem Finger:



Er wunderte sich. Was war das nur? Er zog sich einen Sessel heran und unterminierte die Melodie nach dem Gedächtnis mit einer Begleitung. Zwanzig Jahre hatte er an den Mohnblumen-Twostep nicht mehr gedacht. Welch sonderbar-unheimlicher Kasten war doch das menschliche Gehirn und welch ein Münzprägework das Gedächtnis! Er spielte noch einmal und genoss: Mohnblumen wuchsen aus jedem Ton und die Jugend und Frauenkleider, wie Mohnblätter absickernd bei der Berührung. Diese Töne im Gehör hatte er auf Clothilde gewartet, im Jahre Neunzehnhundertundsieben, als sie noch Liebesleute

135

Auch die Interpunktion und Textgestaltung erfahren eine Modifikation, indem sie semantisch an filmästhetische Techniken angepasst werden (2). Zum einen verwendet Jacob insgesamt 19 Umbrüche, die innerhalb der Kapitel auftreten, um bestimmte Szenenwechsel zu markieren. Diese Umbrüche werden auch abgedruckt, wenn sie auf den Anfang einer neuen Seite fallen, was die Intention des Autors belegt in den Textkorpus einzugreifen.¹³⁶ Sie symbolisieren

¹³⁵ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 38.

¹³⁶ Vgl. Abb. 20 und 21. Walter Ong betont zudem die Relevanz von Umbrüchen innerhalb des schriftlichen Raums: So wird die Relevanz der Umbrüche betont, welche szenische Wechsel ankündigen: oder auch „Space here is the equivalent to silence“ (Ong, Walter J.: Orality and Literacy, S. 126). Auch auch Schriftlichkeit als einen hier bereits als technologischer Akt hervorgehoben: „Writing is in a way the most drastic of the (...) technologies. It initiated

den Cut im filmischen Medium und tauchen auch in Jacobs Folgeroman *Die Magd von Aachen* auf. Die klare Gliederung der Kapitel hat demnach nichts mit einer traditionellen Einteilung in bestimmte inhaltliche Abschnitte zu tun, die an einen narrativen Raum gebunden sind. Hier werden technische Methoden des Films genutzt, um bisherige Kategorien des literarischen Mediums zu verändern. Die Überschriften dienen vielmehr als inhaltliche Motti bestimmter Abschnitte, während sie gleichzeitig ihren Anspruch auf Übereinstimmung in Zeit und Raum verlieren.¹³⁷ Ähnlich verhält es sich mit Einschubklammern im regulären Narrativ: Ihr Einsatz ist vielseitig, erweitert jedoch immer die Erzählperspektive durch, meist sekundäre, Einschübe: ablenkende Zusatzinformationen, die in Klammern gesetzt markiert werden.¹³⁸ Was bei Jacob durch Interpunktion hervorgehoben wird, bettet Döblin in seiner experimentierfreudigen Schreibweise¹³⁹ in den regulären Textkorpus von *Berlin Alexanderplatz* (V) ein. Bei Döblin entsteht ein fließender narrativer Raum, der alle nötigen (und vor allem überflüssigen) Informationen miteinschließt, wodurch die Fokussierung auf ein Motiv erschwert wird, der Roman selbst aber die Aufmerksamkeit des Rezipienten bindet.

Umgekehrt geht Jacob mit einem intertextuellen Bezugsnetz vor, das durch einzelne Erwähnungen ganze Diskurse aufleben lässt, sofern der Leser mit diesen vertraut ist. Bei Döblin ist es die überinformativ Gegenwart und bei Jacob eine rezeptionsästhetische Erweiterung, die

what print and computers only continue, the reduction of dynamic sound to quiescent space, the separation of the word from the living present, where alone spoken words can exist." Ebd., S. 81.

¹³⁷ Im Kontrast hierzu steht das klassische Drama, in dem bestimmte Szenen an eine Lokalität gebunden sind. Demnach stellt die semantische Veränderung der Überschriften einen Ansatzpunkt zur vergleichenden Analyse von literarisch simuliertem Film und Dramen dar, deren Konkurrenz, gerade zu Beginn des filmischen Mediums, nicht zu leugnen war.

¹³⁸ Vgl. z.B. Jacob, Heinrich Eduard: *Blut und Zelluloid*, S. 270.

¹³⁹ Es gibt auf eine gewisse Art und Weise eine Tradition der experimentierfreudigen Typographie in der modernen Literatur. So macht Christolova auf Mallarmé aufmerksam, wenn sie sagt, dass er „die Distribution der Kombinationsmöglichkeiten des Textes und ihre Interdependenz mit den grafischen Elementen mit selbstständigem Wert“ erkennt und verwendet. Außerdem erwähnt sie, dass Schriftvariationen jeglicher Art sich bei Mallarmé auf den Rezipienten auswirken sollte, was er sogar selbst bestätigte. Vgl. Christolova, Lena: *Stéphane Mallarmé*, S. 195f.

das Narrativ entweder in sich schließen oder für weitere Erkenntnisse öffnet. Denn mit Jacobs antiken intertextuellen Bezügen lohnt sich gerade im Vergleich zu Rubensons szenischer Perspektive ein Rückbezug auf das rhetorische Stilmittel der Ekphrasis (3), um darzustellen welche Wechselwirkung das filmische Medium auf literarische Bildbeschreibungen ausübt. Als Vorläufer des Paragone-Diskurses verwendete bereits der griechische Sophist Philostrat Ekphrasen, um die Überlegenheit der Sprache gegenüber der bildenden Kunst auszudrücken. Gerade durch narrative und synästhetische Bezüge konnte eine visuelle Abbildung literarisch so erweitert werden, dass die Imagination des Betrachters, ähnlich wie Jacobs intertextuelle Bezüge, über das Kunstwerk hinausging. „Einbildungskraft“ und „Phantasie“ sind die Stichworte, die dazu beitrugen die poetische Redekunst im antiken Wettstreit der Künste den fixierten Kunstwerken vorzuziehen. Auch Ulrike Hick weist auf die Verschiebung der etablierten Argumente im Paragone-Diskurs hin, indem „[d]ie fest umrissenen Grenzen zwischen einer Kunst des Raumes und einer Kunst der Zeit, wie Lessing sie noch 1766 in seinem Laokoon gezogen hat, [...] sich im Laufe des 19. Jahrhunderts aufgelöst [haben]“.¹⁴⁰ Im Laufe dieses Prozesses sollte sich auch das ursprünglich photographische Bild zum Medium der Bewegung entwickeln, dem Film. Hiermit gleichen sich die statischen Medien, wie die Photographie, nicht nur den fließenden Bemühungen der Redekunst und Literatur an, sondern überholen sie schließlich auch.

Schon bevor diese Entwicklung eintrat, verwendete Goethe die eigens neu-formulierten Ekphrasen Philostrats in seiner Zeitschrift *Propyläen* als Vorlage für wetteifernde bildende Künstler zu Preisausschreibungen.¹⁴¹ Hier wurde demnach der Versuch unternommen literarische Beschreibungen als Vorlage für die bildende Kunst zu verwenden. Der Begriff der

¹⁴⁰ Hick, Ulrike: Geschichte der optischen Medien, S. 292f.

¹⁴¹ Vgl. von Goethe, Johann Wolfgang: Philostrats Gemälde.

Ekphrasis verweist auf mehr als die rhetorische Kategorie der *descriptio*, die traditionell „ins Feld der Rhetorik und der Kunsttheorie [...] [sowie in] Bereiche des exakten Wissens“¹⁴² führt: vielmehr sind „Ekphrasen [...] darauf angewiesen, ein Gefälle zwischen Fakten und Affekten zustandezubringen.“¹⁴³ Sie formen Affekte durch literarisch untermauerte Fakten. Rubensons perspektivische Anvisierung seiner Umgebung gibt auch dieses Streben preis,¹⁴⁴ indem er versucht einen intensiven Moment szenisch festzuhalten:

Es war ein unglaublich häßlicher Winkel, von roten und blaßblauen Häusern gebildet. Eigentlich bildeten die ihn nicht: sie stießen und bedrängten ihn mit einem Gewirr von Bruch und Mörtel. Die Steine lösten sich aus den Wänden wie Zähne. Wo sie hinfielen, blieben sie liegen. In diesem Winkel faulte langsam ein kleiner Ableger der Lagunen und eine kleine schmutzige Brücke. Die Luft war voll von hängender Wäsche. Von Architektur aus grünlichen Laken und ausgesogenen Menschenstrümpfen. Was bewunderte Benno hier? Was zwang ihn steif auf den Platz zu starren?¹⁴⁵

Die Antwort wird dem Leser auf der folgenden Seite mitgeteilt: „Da war die Menschenwelt.“¹⁴⁶ Rubenson strebt nach einer Fixierung der Realität, einer abgebildeten Wirklichkeit. Seine anvisierte Szene könnte aufgrund der genaueren kompositorischen und detailreichen Angaben

¹⁴² Boehm, Gottfried: Bildbeschreibung, S. 24.

¹⁴³ Ebd., S. 34.

¹⁴⁴ Interessanter Weise scheint sich die Figur Rubenson gegen Ende des Romans zu verjüngen. Dem Leser ist jedoch bewusst, dass er an einer Herzschwäche leidet, welcher er letztendlich auch erliegt. Durch diese Verjüngung steht er bereits im Kontrast zur Figur Clothilde, seiner vormaligen Liebschaft. Passender Weise kommentiert Benjamin in seinem Passagen-Werk die Kindheit: „Aufgabe der Kindheit: die neue Welt in den Symbolraum einzubringen. Das Kind kann ja, was der Erwachsene durchaus nicht vermag, das Neue wiedererkennen. Für uns haben, weil wir sie in der Kindheit vorfanden, die Lokomotiven schon Symbolcharakter. Unseren Kindern aber die Automobile, denen wir selber nur die neue, elegante, moderne Kesse Seite abgewinnen. Es gibt keine seichtere, hilflosere Antithese als die reaktionäre Denker wie Klages zwischen dem Symbolraum der Natur und der Technik sich aufzustellen bemühen. Jeder wahrhaft neuen Naturgestalt – und im Grunde ist auch die Technik eine solche – entsprechen neue ‘Bilder’. Jede Kindheit entdeckt diese neuen Bilder um sie dem Bilderschatz der Menschheit einzuverleiben.“ Mit dieser Folgerung Benjamins könnte Rubenson als naive Figur verstanden werden, die dem zeitlichen Hybrid Clothilde entgegengestellt wird. Er entwickelt sich jedoch zurück und erkennt nur noch den Symbolwert der Kunst und somit nicht alle Potentiale des filmischen Mediums. Letztendlich stirbt Rubenson aber. Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, S. 493. Zusätzlich identifiziert Clothilde die Jugend mit der Möglichkeit zur Illusion, während Rubenson ihr nicht zustimmt (Vgl. Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 47). Interessanter Weise wirkt er zu Ende des Romans immer verjüngter, was seine Kreativität zu fördern scheint, bis er letztendlich stirbt. Er kann demnach auch sich selbst schaffen und stirbt, während sie verschiedene Positionen annimmt und teilweise zu Schauspielern scheint und überlebt. Dies erscheint nur allzu auffällig zu sein, sofern Pirandellos Schauspieler-Analyse herangezogen wird.

¹⁴⁵ Ebd., S. 291.

¹⁴⁶ Ebd., S. 292.

ebenso eine Ekphrasis sein, jedoch wird sie eindeutig durch ihren Realitätsanspruch dem photographischen Medium und dessen *dokumentarischem*¹⁴⁷ Wert angenähert. Wenig später beschreibt die Figur jedoch eine weitere Szene:

Schon auf dem Bahnhof hatte Benno das Schießen nächtlicher Schwalben erschüttert, die zwischen die Schlacht der Gepäckträger ihre zwitschernden Volten schlugen. Er wäre allein gern stehengeblieben. Er konnte sich nicht von der Stelle rühren, eine rasende Mischung von Wehmut und Glück stieg auf einmal in seine Augen; und plötzlich war es ihm zumut als müsse er dies alles filmen: weil es doch ja bald unterginge. Es müsse der Welt überliefert werden.¹⁴⁸

Hier wird nun eindeutig, dass das Festhalten der Szene durch ein Medium der entscheidende Punkt für Rubenson ist. Das bewegte Bild soll fixiert werden, um es unsterblich zu machen, um es für die Nachwelt zu sichern. Die Figur erkennt den dokumentarischen Wert der Szene, jedoch wird in Jacobs Filmästhetik deutlich, dass ein dokumentarischer Film für ihn nicht möglich ist, was in weiteren Schilderungen des Romans deutlich wird. Denn weiter fixiert die Rubenson das ihn ergreifende Bild der Realität zunächst in einer verrottenden Seitenarchitektur und dann in schießenden Schwalben, bevor „sich Benno aufs neue [verfängt]“:

Da saßen Arbeiter in einer Taverne. Die Korbflasche Weins, die zwischen ihnen auf dem staubigen Wirtstisch stand, war umgefallen. Nein doch, sie stand: Aber aus einem kleinen Leck lief der Wein davon, ölig, üppig. Dunkelrot gluckte er in den Schmutz – ohne daß irgendeine Hand sich dagegen erhoben hätte. Wein anhalten, der fließen will? [...] Bettenhausen folgte seinem Blick. Kaum aber sagte er anerkennend, dies sei eine filmische Situation, als der Eindruck sofort zerplatzte, und Benno ärgerlich wurde.¹⁴⁹

Letztlich kommt, nach dieser Entwicklung, nun die Unmöglichkeit einer Verbindung von Film und Wirklichkeit zum Ausdruck, welche auch titelgebend für den Roman ist. Die ästhetischen

¹⁴⁷ In der Diskussion um den dokumentarischen Wert der Photographie möchte ich mich hier explizit nicht positionieren, da die jeweilige Intention und Funktion eines ausgewählten Werks hierfür äußerst relevant ist. „Dokumentarische“ Ansprüche kamen im Zusammenhang mit diesem Medium vor allem auf, da es durch physikalische und chemische Prozesse, auf die der menschliche Akteur nur eingeschränkten Einfluss hatte, einen Ausschnitt des ausgewählten Abbildbaren erzeugen kann.

¹⁴⁸ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 294.

¹⁴⁹ Ebd., S. 295.

Mittel, mit denen der Roman die Ansprüche des Filmischen zu bedienen versucht, stehen somit in einem Spannungsverhältnis zur Abbildungsmöglichkeit der Realität.¹⁵⁰ Aus den drei geschilderten Szenen geht so hervor, dass der Rezipient erstarren muss, um die Wirklichkeit wahrzunehmen und dass diese zwar durch ein Medium eingefangen werden sollte, jedoch nicht ausschließlich für es gemacht ist. So war es auch der Grundgedanke der Ekphrasis, das Statische zu übersteigen und die Wirklichkeit durch die künstlerische Redegewandtheit noch intensiver zu erleben. Indem das Narrativ die realitätsnahen Szenen in ihrer Vergänglichkeit enttarnt, wird hervorgehoben, dass sie nicht geschauspielert werden können, da sie natürlichen Gesetzen unterliegen. Rubenson scheint dies zu begreifen, während er ihren Zauber erkennt. Die Wandlung von Ekphrasis zu filmischer Szene misslingt in der Praxis, da die Erweiterung der erlebten Bildbeschreibung bei ersterer (erfolgreich) in der Imagination des Rezipienten stattfindet, während der Versuch ihrer Fixierung mit einem photographischen Medium, wie dem Film, nur scheitern kann. Gelesen als Jacobs Medienphilosophie: Realität bleibt Realität und Illusion bleibt Illusion.

Textkörper, Interpunktion als auch szenische Beschreibungen des Romans *Blut und Zelluloid* verweisen somit auf die notwendige Differenzierung medialer Potentiale. Denn Jacobs Textkorpus deutet explizit auf die medieninhärenten Eigenschaften von Musik, Literatur, Photographie oder Film mithilfe typographischer Abgrenzungen hin. Diese visuelle Aufforderung offenbart sich als intendierte Rezeptionsästhetik, welche die mediale Konstruktion auf den realen Leser auszuweiten versucht. Indem über die Ursache der variantenreichen Stile und textimmanenten Brüche reflektiert wird, kann Jacobs Verständnis von autonomen

¹⁵⁰ Auch Hermann von Wedderkop bezeichnet die Beziehung von Wirklichkeit und Kunst ähnlich: „Es wird lediglich die These vertreten, daß Wirklichkeit weiter besteht, daß die Idee die Wirklichkeit, und sei sie noch so fremd und ungreifbar, nicht ersetzen kann, daß für Leben überhaupt kein Ersatz besteht, daß Kunst immer mit Wirklichkeit verbunden sein muß, ohne daß jemals Wirklichkeit ausschlaggebend, bestimmend sein soll.“ Von Wedderkop, Herman: Expressionismus und Wirklichkeit, S. 161.

Fragmenten in einem literarischen Gesamtkonstrukt verstanden werden. Er appelliert also an die Reflektion und Imagination des zeitgenössischen Lesers. Durch materielle Mittel führt der Autor den Leser in ein mehrschichtiges Erzählen, das zwischen fiktiver Wirklichkeit und illusionären Möglichkeiten wechselt. Dennoch hebt er mit Betonung der einzelnen Stilmittel die künstliche Konstruiertheit seines Romans hervor, was ihn nicht als Wirklichkeit, sondern als intermediales Kunstwerk auszeichnet. Die künstliche Konstruktion zielt somit auf einen Effekt in der Wirklichkeit. Dennoch ist es dem Rezipienten nur möglich diesen theoretischen Hintergrund anzugehen, wenn er den visuellen Markierungen und Leitmotiven des Textkorpus folgt, mit denen Jacob versucht auf Phänomene seiner Zeit zu antworten.

4. *Blut und Zelluloid* als medienphilosophischer Simulationsroman¹⁵¹

Dadurch, dass die neuen technischen Medien seit Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr in den Vordergrund traten, waren sie in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts zweifellos alltagsprägend und dies vor allem in den Großstädten. Innerhalb der avantgardistischen Kreise gehörten inter- und massenmediale Bezüge immer mehr zur Erprobung neuer Techniken.¹⁵² Da in der vorliegenden Arbeit bewiesen wird, dass Jacob sich nicht nur inhaltlich sondern auch stilistisch mit dem Medium des Films auseinandersetzt, ist er in diese experimentierfreudigen

¹⁵¹ Beide Philosophen, Simmel als auch Benjamin, die beide zur Untersuchung des Romans verwendet werden, zeichnen sich durch ihre materialistische Herangehensweise aus. Während metaphysische Überlegungen in den hier verwendeten Textbeispielen in den Hintergrund treten, haben vor allem die gemeinsame materielle Detailliebe und Auseinandersetzungen mit Großstadt, Mode und Medien dazu beigetragen *Blut und Zelluloid* unter Rückgriff auf sie zu analysieren. Zu Gemeinsamkeiten der Autoren siehe: Symons, Stéphane: *More than Life*, S. 85-96. Lu Märten vertritt ebenso eine frühe und fundierte Filmtheorie, welche interessante Aspekte wie die fehlende Räumlichkeit sowie Überzeitlichkeit des Filmischen einspannt. Heller kommt jedoch zum Schluss, dass Märten's Theorie von ihren sozialen Überzeugungen überschattet wird. Vgl. Heller, Heinz-B.: *Literarische Intelligenz und Literatur*, S. 157-165.

¹⁵² Vgl. Hierzu beispielweise Uecker, Matthias: *Wirklichkeit und Literatur*, S. 185-257.

Kreise einzuordnen: Er arbeitet weniger mit komparativen als mit kontrastiven Techniken, eher mit einem zeitlosen Nebeneinander als einem Gegeneinander, um das literarische Medium in seinen Arbeitsweisen zu erweitern. Medienkonkurrenz spielt bei ihm weniger eine Rolle als gegenseitige Beeinflussung und Inspiration, wobei sich nicht leugnen lässt, dass er von dem (medial) grenzenlosen Potential der Literatur überzeugt zu sein scheint. Denn in seiner Schreibart versucht er das Medium des Films zu simulieren und wie oben angeführt, arbeitet Jacob hierbei mit gleichberechtigten Elementen, die auf weitere Ebenen des Romans verweisen. Mit diesen Elementen entwickelt er eine Filmästhetik, die sich auf traditionell und kulturell etablierte Künste wie Musik, Dramatik oder Rhetorik stützt, um sie als Fundamente für die Ästhetik des Films zu verwenden. Dieses Verfahren kann mit medienphilosophischen Argumenten gestützt werden, denn es ähnelt dem historischen Materialisten im Benjamin'schen¹⁵³ Sinne: Jacob „[erkennt] [d]ie Basis [der] Moderne [in der Vergangenheit]“,¹⁵⁴ was dazu führt, dass er einen anderen Blick auf das Zeitgeschehen präsentieren kann: „Jacob legt keine Wirklichkeit bloß, er vergrößert sie!“¹⁵⁵ Diese Beschreibung spiegelt sich in der Filmästhetik von *Blut und Zelluloid*, da die Bezüge zu traditionellen Künsten durch die typographisch markierten Textabschnitte verdeutlicht werden. Und genau durch diesen Fokus, den Jacob der traditionellen Bedingtheit des filmischen Mediums zukommen lässt, erschließt er seine mediale Gegenwart. Die Wirklichkeit, in der er sich wiederfindet, präsentiert er der Öffentlichkeit durch ein Hervorheben des Details – sei es Clothilde oder das aufstrebende Medium Film. Der Alltag des Großstädtlers der 20er und 30er Jahre in Deutschland prägt, stützt

¹⁵³ Eine Analyse mit Benjamins theoretischem Geschichtsverständnis bietet sich nicht nur aufgrund dessen an, dass beide Literaten jüdischer Herkunft derselben Zeit entstammen. Weiter noch arbeiten beide in derselben Profession und sind Persönlichkeiten der öffentlichen Intellektuellenkreise. Zusätzlich weisen sie Ähnlichkeiten in ihrem Literatur- und Geschichtsverständnis auf, obgleich sie nicht näher miteinander bekannt waren. Vgl. Hierzu Gerlachs Liste von Jacobs Korrespondenzen. Gerlach, Hans-Jörgen: *Between Two Worlds*, S. 151f.

¹⁵⁴ Hohmann, Jens-Erik: *Unvergänglich Vergänglich*, S. 36f.

¹⁵⁵ Ebd., S. 37.

sich auf Errungenschaften, Methoden und Funktionen vielfältiger Medien. Dadurch, dass Jacob mit den vergrößerten bzw. hervorgehobenen Fragmenten des Textkörpers auf den eklektischen Charakter des filmischen Mediums verweist, betont er das traditionelle Fundament seiner zeitgenössischen Wirklichkeit und auch dessen neu zusammengesetzte Beschaffenheit; er erstellt eine „Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart.“¹⁵⁶ Und hieraus besteht auch Jacobs Form von Simulation: Er versteht den Film als Zusammensetzung mehrerer ästhetischer Möglichkeiten der bildenden Künste, weswegen er Abschnitte, die für ihn einem anderen Medium entsprechen würden, typographisch im Textgefüge markiert. An dieser Stelle sei abermals betont, dass der entscheidende Aspekt des Films für Jacob gerade dessen medienkombinatorische Prägung ist.¹⁵⁷

Dieses Verständnis grenzt an Benjamins Geschichts- und Kunstanalyse und kann mit ihnen untersucht und erläutert werden, da Benjamin dort, wie auch Jacob in seinem literarischen Werk, durch Beleuchtung und Abgrenzung zu anderen Medien eine neue Ästhetik aufstellt. Im Unterschied zu Jacobs eklektischer Akkumulationstheorie zur Filmästhetik beschreibt Benjamin die Entwicklungen der medialen Künste im Zusammenhang mit deren Produktionsbedingungen. Außerdem beschreibt Letzterer eine Verschiebung von Kultwert zu Ausstellungswert, was bei Jacob, wie in Kapitel II angesprochen, in der Figur Clothilde umgangen wird.¹⁵⁸ Das Erkennen von medialen Wechselbeziehungen steht jedoch bei beiden Literaten im Zentrum des

¹⁵⁶ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, S. 588.

¹⁵⁷ Die frühe Aufteilung des Stummfilms in Kommentator, Musik und abgespieltes Bild wird hier nochmals, wie bereits weiter oben betont. Die aufkommende Entwicklung des Tonfilms spielt in *Blut und Zelluloid* jedoch noch keine Rolle, da als auditive Merkmale Gesang, der Notensatz oder Dialekte der Figuren verstanden werden können. Zum Filmprojekt wird zudem nur eine leichte Kamera nach Sardinien mitgeführt.

¹⁵⁸ Ulrike Hick betont jedoch mit dem Titel der Einleitung ihrer Habilitationsschrift, *Geschichte der optischen Medien*, dass die Filmästhetik zwar nicht an einen Raum gebunden ist, wie Benjamin mit dem Herstellungsprozess und der Entbindung von einer lokalen Präsenz nachweist, aber dennoch, zumindest ab den 1910ern Jahren ein fester Raum, das Kino, für die Ausstrahlung des Mediums verwendet wurde. Hier entsteht somit *Das Kino als kulturelle Praxis*, indem Gemeinschaften sich in einem gesonderten Raum einfinden, um gemeinsam ein Werk zu betrachten. Vgl. Ebd., S. 2-14.

Filmverständnisses und eint sie in ihrer vornehmlich positiven Haltung gegenüber dem technischen Medium. Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ist von dessen Methodik des historischen Materialismus geprägt, die Benjamin in *Über den Begriff der Geschichte* vorstellt. Hierbei wird epochal historische Wissenschaft an Details festgemacht, die für übergeschichtliche Beschreibungen als Orientierung menschlicher Zeitzeugnisse verstanden werden. So vergrößert Benjamin ebenso wie Jacob Details oder auch Fragmente, die für den Bezug zur Wirklichkeit als äußerst relevant verstanden werden.

Diese historischen Details finden sich in der Verflechtung von Realität und Fiktion, die wir in *Blut und Zelluloid* vorfinden: ausufernde Umstände eines Filmprojekts, vor dem Hintergrund des Pariser Filmkongresses, welcher sich gegen Propaganda ausspricht, in welches historische Persönlichkeiten wie Herriot oder letztendlich auch Mussolini eingebunden werden. Prinzipiell zeigt Jacob also einen separaten Zeitabschnitt und dessen Verbundenheit zu überhistorisch-epochalen Begebenheiten durch intertextuelle Vernetzung. Dass sich die Position eines jüdischen Literaten in der Weimarer Republik drastisch zu ändern begann, lässt sich bereits an *Blut und Zelluloid* ablesen und in Benjamins hier untersuchten Schriften nicht mehr leugnen. Die Aufforderung der Zeitgenossen zur Reflektion ist bei beiden stark zu sehen, jedoch sind beide Autoren so komplex in ihrer Vorgehensweise, dass man in ihren *Konstrukten* nach diesen *Details* suchen muss, um ihre Empfehlungen herauszulesen. Folgend wird Benjamins historischer Materialismus anhand seines Kunstwerkaufsatzes erläutert, um diese Methode auf *Blut und Zelluloid* und seine komplexen Interrelationen zurückzuführen, denn auch Jacob selbst folgt einem solchen Verfahren:

Erzählt ein Autor Begebenheiten aus einer nahen Vergangenheit, also 'Roman von gestern Abend', so erzählt er vom Dauerhafteren und sogar mehr

Überschaubarem, als wenn er etwas aus dem Heute erzählte. Unser Jetzt schwankt gewissermaßen, als sei es eine Zeitungsnachricht zwischen heute abend und morgen früh.¹⁵⁹

Walter Benjamins viel rezitiertes Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* beschreibt als kritisches Zeitdokument eine neue Filmästhetik, welche eine Wechselwirkung auf die anderen Medien der Zeit ausübt. Mehr noch verweist Benjamin darauf, dass gerade die Beschleunigung des Films durch die Möglichkeit der technischen Reproduktion, durch die leitenden aufeinanderfolgenden Bilder und durch zeitgleiche Mobilität zu politischen Zwecken verwendet werden kann, weil das traditionelle Reflektions- bzw. Kontemplationsmoment im Betrachter übersprungen wird. Mehrere Zeitgenossen äußerten sich bezüglich dieser Propaganda-Gefahr, bevor Benjamins Aufsatz 1936 veröffentlicht wurde.¹⁶⁰ Unumgänglicher Weise sind Benjamins medienphilosophische Erkenntnisse mit seiner historisch materiellen Methodik aus seiner letzten Schrift *Über den Begriff der Geschichte*¹⁶¹ vorzustellen, denn hier beschreibt Benjamin einen produktiven Materialismus, der letztendlich eine aktive Wirkung auf die Gegenwart anstrebt und der zu einer neuen Filmästhetik führen könnte.

Benjamin konstruiert eine utopische Form der Geschichtsschreibung aus einer abgewandelten Form des durch Marx geprägten historischen Materialismus,¹⁶² welche auf eine radikal revolutionäre Geschichtsanwendung hinarbeitet und ergänzt sie mit religiösen Potentialen. Hier wird der These gefolgt, dass Benjamins historische Fragmente seinen

¹⁵⁹ Zitiert nach Schütz, Hans J.: „Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen“, S. 134.

¹⁶⁰ Lu Märten ist hierbei eingeschlossen und weiter wird darauf verwiesen, dass auch Jacobs Roman hier dementsprechend ausgelegt wird. Für einen weitläufigeren Vergleich siehe Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne*, S. 152.

¹⁶¹ Im Folgenden wird diese Schrift ausformuliert oder mit *Geschichtsfragmente* abgekürzt.

¹⁶² Die Definition des *historischen Materialismus*, die von Benjamin verwendet wird, unterscheidet sich von der marxistischen Grundform. Im Folgenden beziehe ich mich ausschließlich auf die Benjamin'sche Definition, die weiter unten näher beleuchtet wird. Gleichzeitig wird der Begriff nur nicht mehr kursiv gesetzt, um zu verdeutlichen, dass er zu den notwendigen Aspekten dieser Arbeit gehört und nur einen Titel bzw. eine Formel darstellt.

Kunstverkaufsatz entschlüsseln können.¹⁶³ Eine ähnliche materielle als auch interrelationale Methodik zeigt sich in *Blut und Zelluloid*, die sich wie in Benjamins Vorgehen auf zwei Ebenen zeigt: (1) auf der explizit materiellen Realitätsebene in Struktur sowie Aufbau,¹⁶⁴ und (2) auf der inhaltlichen Ebene, auf der Benjamin ein konstruierendes Moment aus Detail- bzw. Zitatanalyse, Kontemplation und interdisziplinären sowie hybriden Interaktionen verschiedener Bereiche kombiniert, um prognostischen Anspruch zu erheben. Unschwer wird nun zu erkennen sein, warum dieses Vorgehen mit Jacobs Werk *Blut und Zelluloid* in Verbindung gebracht wird. Denn einerseits teilen beide Autoren das Materialverständnis, da Jacob in Rahmenaufbau, Gliederung und Kapitel-Vernetzungen innerhalb des Romans nach ähnlichen Prinzipien folgt wie auch Benjamin, andererseits stimmen sie in ihren typographischen Wechseln überein. Während Jacob nämlich seine Medienwechsel markiert, sind in Benjamins *Kunstverkaufsatz* entscheidende zusammenfassende Abschnitte kursiv markiert.¹⁶⁵ Weiter noch breiten beide, indem sie eine neue Ästhetik (explizit sowie implizit) beschreiben wollen, ein interdisziplinäres als auch intertextuelles Verfahren aus, welches Geltungsanspruch erhebt. Bei Benjamin geschieht dies vornehmlich durch die Zitate interdisziplinärer literarischer Dokumente und in Jacobs Werk vor

¹⁶³ Die Arbeit eines historischen Materialisten wird von Benjamin, wie später noch erläutert wird, um ein messianisches Moment ergänzt. Diese Interdisziplinarität und Abweichung von einem allein auf die Geschichtswissenschaft eingeschränkten Gebiet stellt für ihn (wie auch für seine Zeitgenossen, vgl. Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne*, S. 154-157) keine Problematik dar. Tatsächlich ist eine Interrelation jeglicher Disziplinen und zeitgenössischer Gebiete Grundvoraussetzung für eine kritische und gelungene Abbildung der *Jetztzeit*, wie er es auch in dem programmatischen Auftakt zu *Krisis und Kritik* äußert, notwendig: "Dabei hat die Zeitschrift jedoch keinen parteipolitischen Charakter. [...] Vielmehr wird sie die bisher leere Stelle eines Organs einnehmen, in dem die bürgerliche Intelligenz sich Rechenschaft von den Forderungen und den Einsichten gibt, die einzig und allein ihr unter den heutigen Umständen eine eingreifende, von Folgen begleitete Produktion im Gegensatz zu der üblichen willkürlichen und folgenlosen gestatten. [...] Sie muß sich vielmehr ihre Mitarbeiter unter der bürgerlichen Intelligenz im weitesten Sinne suchen, sofern sie nämlich Spezialisten auf irgendeinem Gebiet sind und sich in ihrer Haltung unbestechlich erwiesen haben". Benjamin, Walter: *Krisis und Kritik*, S. 619.

¹⁶⁴ Indem Benjamin als historischer Materialist ein Zeitdokument, in diesem Fall seinen eigenen *Kunstverkaufsatz*, erläutert und dessen revolutionäres Potential unterstreicht, setzt er sich ebenfalls mit einem zuvor publizierten Werk auseinander, dass er mit seiner Methodik analysiert und abermals betont.

¹⁶⁵ Ein weiteres Beispiel Benjamins ist *Einbahnstraße*. Hier verleitet er den Leser in seine eigene Perzeption und lässt seine Gedankenspiele in kurzen Fragmenten fließen, die durch eine Überschrift jeweils eingeleitet werden. Interessanterweise sind zu Ende des Werks auch typographische Variationen ersichtlich. Vgl. Benjamin, Walter: *Einbahnstraße*.

allem durch Wirklichkeitsbezug und weitläufige intertextuelle Verankerungen zu epochalen Werken.¹⁶⁶ Dass Varianz in der Typographie bei beiden Autoren einen relevantes Schlüsselmoment darstellt, scheint nun offensichtlich und könnte eventuell sogar auf ein weitläufigeres Phänomen der Weimarer Republik hindeuten.¹⁶⁷

Um auf Jacobs medienkombinatorisches Konstrukt zurückzukommen, fällt auf, dass auch Benjamin in seinen Geschichtsfragmenten ein „konstruktives Prinzip“ vorschlägt,¹⁶⁸ welches daraus besteht, sich der Vergangenheit entgegen zu bewegen und ein bestimmtes Moment aus ihr „heraus [zu] spreng[en].“¹⁶⁹ Genau dieses Vorgehen wendet er schon zu Beginn des *Kunstwerkaufsatzes* durch Valéry's vorangestelltes Zitat an. Denn diese Schichtung des Aufsatzes bildet sich auch auf rein kompositorischer Ebene:

[Der] Ertrag seines Verfahrens [...], daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist [wird] aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des historisch Begriffenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem *Innern*.¹⁷⁰

So birgt die Komposition des Aufsatzes eine Staffelung, die Innen und Außen, vor allem aber das Detail mit dem großen Ganzen verbindet. Zusätzlich wird genau hieran deutlich, dass der *Geschmack* des Zitats sich verändert, da es für den jetztzeitigen Nutzen weiterverwendet wird: Von der Vorahnung Valéry's, „daß so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste

¹⁶⁶ Ein weiterer interessanter Aspekt ist, dass Benjamin sich mit seinem prognostischen Anspruch in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in Marx' Folge einordnet. Auch Jacob konstruiert sein intertextuelles Netz mithilfe bekannter Werke. Entweder will er sich hiermit auch in deren Nachfolge einordnen oder er möchte schlicht einen weiteren Rezipientenkreis ansprechen.

¹⁶⁷ Um die Untersuchung weiterzuführen, müssten weitere Werke herangezogen werden. Mit einem Blick auf die Autoren der *Zeit* scheint diese These jedoch recht fruchtbar.

¹⁶⁸ Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*, S. 702.

¹⁶⁹ Ebd., S. 703. Schon der Rückbezug auf ein vorhergegangenes Zeitdokument, in diesem Falle der *Kunstwerkaufsatz*, deutet an, dass Benjamins Geschichts-Fragmente eine Methodik evaluieren und beschreiben bzw. kombinieren und konstruieren, die er zuvor selbst verwendet hat und spiegelt somit die Arbeit eines historischen Materialisten wieder. Der revolutionäre Gehalt für die *Jetztzeit* (– Den Begriff *Jetztzeit* wählt Benjamin, um den faktischen Zustand einer momentanen Gegenwart zu festigen, anstatt die Gegenwart nur als transitorischen Moment zwischen Vergangenheit und Zukunft zu begreifen. Vgl. Ebd., S. 701 –) wäre hierbei die messianisch-materialistische Geschichtsforschung.

¹⁷⁰ Ebd., S. 703.

verändern,¹⁷¹ leitet Benjamin die Wechselbeziehungen zwischen den Künsten ab¹⁷² und manifestiert die Grundlage seiner Kunsttheorie auf ebendiesem Prinzip, dass sich nun die gesamte Kunstrezeption, die Relation zwischen Mensch und Ästhetik, verändern werde. Entscheidend für den hier präsentierten Zusammenhang mit Jacobs *Blut und Zelluloid* ist, dass Benjamin die Folgen der Filmästhetik auf alle Künste bezieht und deren Nebeneinander bzw. Wechselbeziehung hervorhebt. Mit dieser immensen Auswirkung auf jeglichen künstlerischen Ausdruck durch das technische Reproduktionsverfahren wird die Möglichkeit der Kunst-Propaganda offengelegt und ihr potentiell entgegengewirkt, auch indem ein überzeitlicher Rahmen gespannt wird. Diesen Rahmen spannt Jacob ebenso durch seinen Rückbezug auf traditionelle Künste und die umfangreichen intertextuellen Verbindungen, die bis in die Antike zurückreichen. *Blut und Zelluloid* als auch Benjamins Medienphilosophie arbeiten demnach mit einem Netzwerk vergangener Dokumente, welches eine zeitgenössische Lokalisierung durch eingeschriebene Realitätsbezüge ermöglicht. Benjamin und auch Jacob schreiben somit vom Detail für das Ganze und folgen einer sich selbst auferlegten Rolle des „Kontemplations-Befreiers“, welcher die Anforderung der zerstreuten Masse aufnimmt und der auf deren veränderte Perzeption einzugehen versucht. Sie leiten ihre Rezipienten mit demselben Mittel an, vor dem sie auch warnen: veränderter visueller Perzeption.

Denn mithilfe des konzentrierten Reflektierens, der „Stillstellung“, kann der historische Materialist das Detail bzw. das Dokument mit der Jetztzeit in Verbindung setzen, um dessen revolutionäres bzw. messianisches Potential zu fördern.¹⁷³ Der notwendig vorausgehende Affekt

¹⁷¹ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 472. Da, wie erörtert wird, Zitate einen notwendigen Bestandteil in Benjamins konstruktivistischem Geschichtsmodell darstellen, wird darauf verzichtet auf den Zitaturprung zu verweisen.

¹⁷² Vgl. Ebd., S. 475.

¹⁷³ Vgl. Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, S. 702f.

ist hierbei der *Chock* des Rezipienten,¹⁷⁴ da das *Eingedenken*,¹⁷⁵ ein Sich-gegen-den-Zeitstrom-Stellen, ein aktiv-praktizierendes,¹⁷⁶ tatsächliches Vorgehen im Leser auslösen sollte, wofür dieser jedoch zunächst auf seinen Handlungsbedarf aufmerksam werden muss. Benjamin doppelt seine zeitkritischen Aussagen demnach mit zwei Aufsätzen, um verstärkt auf die derzeitige politische Krise hinzuweisen und die Apperzeption der Leser beständig auf die möglichen Ausmaße der Folgen zu lenken. Jacob, seinerseits, nutzt ein ähnliches Vorgehen zum Aufbau seiner literarischen Filmsimulation. Er verwendet eine Montagetechnik,¹⁷⁷ in der traditionelle Künste verschiedene Potentiale und Vernetzungen des Films im Gesamtkonstrukt des Romans präsentieren. Mit dem geschilderten Inhalt weist er jedoch ebenso wie Benjamin darauf hin, dass Film entweder als künstlerisches Medium verstanden oder zu Propagandazwecken ausgenutzt werden kann, in jedem Fall jedoch nicht die Wirklichkeit abzubilden vermag. Dass die

¹⁷⁴ Vgl. Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, S. 703. Erwähnenswert ist hier die Aussagekraft, die ein *Chock* für Benjamin hat, denn er vergleicht ihn mit einer *Monade*. "1. (...) Das Einfache, nicht Zusammengesetzte, Unteilbare. 2. (...) eine der letzten, in sich geschlossenen, vollendeten, nicht mehr auflösbaren Ureinheiten, aus denen die Weltsubstanz zusammengesetzt ist". Duden, S. 645.

¹⁷⁵ Vgl. Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, S. 701f.

¹⁷⁶ Um die Veränderungen in der Rezeption der Künste zu beschreiben, äußert Benjamin sich explizit zu seiner Terminologie, um seinen Essay für eine „Ästhetisierung der Politik“ (Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit., S. 506) "unbrauchbar" (Ebd., S. 473) zu machen. So schiebt er „eine Anzahl überkommener Begriffe - wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis - beiseite - Begriffe, deren unkontrollierte [...] Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt“ (Ebd.); Begriffe, die „Kulturgüter“ nicht nur hierarchisch organisieren, sondern auch den Bezug zum Menschen vor dem eigentlichen materiellen Zeitdokument betrachten. So also sind diese Begriffe, wie die Kunstwerke, die sie beschreiben wollen, einer „Geschichtsschreib[ung] des Historismus [...] [, der] Sieger[, der] jeweils Herrschenden“ (Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, S. 696) untergeordnet.

¹⁷⁷ Benjamin beschreibt Montage in den Aufzeichnungen zu seinem Passagen-Werk als anzustrebendes Ziel: „Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen.“ Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, S. 572. Und weiter: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren, sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“ Ebd., S. 574. Hier wird in den letzten Worten auch die politische Relevanz der Anordnung und Struktur der Literatur deutlich, indem Benjamin von *Recht* spricht. Während das Passagen-Werk von 1927-1940 stetig von ihm bearbeitet wurde, wurde 1927 bereits *Einbahnstraße* veröffentlicht. Anders als das Relationssnetz des Passagen-Werks, welches etliche Verbindungen zwischen den einzelnen Abschnitten aufbaut und diese mit Materialien noch weiter formt, ist *Einbahnstraße* von eigenständigen Eindrücken geprägt. Benjamin kreiert eine Kette literarischer Eindrücke und macht so bezeichnender Weise den Titel des Werks zu seiner Methodik: „Achtung Stufen! Arbeit an einer guten Prosa hat drei Stufen: eine musikalische, auf der sie komponiert, eine architektonische, auf der sie gebaut, endlich eine textile, auf der sie gewoben wird.“ Benjamin, Walter: *Einbahnstraße*, S. 29.

Wechselbeziehung der Medien bei Jacob ebenso wie bei Benjamin besteht, wird nicht nur an den unter (3.) gelisteten Merkmalen deutlich, die er zur Konstruktion des Romans verwendet, sondern auch im vorgeschriebenen Drehbuch der Société Voltaire, welches mit einem Trickfilm beginnt.¹⁷⁸ Diese Wechselbeziehungen ergeben sich aus den „Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen“¹⁷⁹ und bestimmen das Gesamtbild der Künste und deren „Dialektik [, welche] [...] sich im Überbau nicht weniger bemerkbar [macht], als in der Ökonomie,“¹⁸⁰ weswegen sie eine ebenso neue Herangehensweise erfordert. Diese stellt sich bei Jacob als medienphilosophisch geprägte Filmästhetik innerhalb einer literarischen Filmsimulation dar.

Der gravierendste Unterschied zu den vorhergegangenen Zeitaltern des Kunstwerks ist für Benjamin der Verlust der Aura,¹⁸¹ der mit der Massenreproduktion einhergeht.¹⁸² Denn die neue „Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab“¹⁸³ und diese ästhetischen Modifikationen des Films gehen einher mit einem Gewinn an Ausstellungswert, aber einem Verlust an Kultwert. Wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit betont wurde, umgeht Jacob diesen Kultwertverlust mit der Figur Clothilde. Als figürliche Personifikation eines Kunstwerks ist es ohnehin schwierig Benjamins Kategorien der

¹⁷⁸ Vgl. Jacob, Blut und Zelluloid, S. 156f.

¹⁷⁹ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 473.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Benjamins Begriff der Aura des traditionellen Kunstwerks ist Ausdruck von dessen Originalität sowie Provenienz („Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag.“ Ebd., S. 475f), ist gleichzeitig aber auch an die (physische) Teilhabe des Menschen gebunden (Vgl. Ebd., S. 485 und 474. Insbesondere wird diese Annahme verstärkt, wenn Benjamin im Nachwort äußert, dass „[der Aufstand der Technik] im Gaskrieg [...] ein Mittel gefunden [hat], die Aura auf neue Art abzuschaffen.“ Ebd., S. 508).

¹⁸² „Man kann, was hier auffällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus.“ Ebd., S. 477.

¹⁸³ Ebd.

Aura an ihr festzumachen.¹⁸⁴ Da der Erzähler sie als ehemalige Wagnersängerin beschreibt, stellt er sie direkt in die Tradition eines konstruierten und aus verschiedenen Künsten komponierten Gesamtkunstwerks. Hierdurch wird ein äußerst relevanter Unterschied zwischen Benjamins und Jacobs Filmästhetik deutlich: Benjamin versteht den Film als autonomes Manifest des technisch reproduzierten Kunstwerks,¹⁸⁵ während Jacob es als Konstruktion verschiedener künstlerischer Mittel versteht. Jacobs versteht den Film auch als autonom, jedoch nicht eindeutig einer angewandten Kunst zugeordnet. Dies wird besonders deutlich, der Autor versucht einen Film durch einen Textkörper zu simulieren. Es geht Jacob um den erzeugten Effekt, den ein Kunstwerk auszulösen vermag, wobei klassische Mittel und Potentiale einer bestimmten Kunst für ihn kein Hindernis darstellen. Seine medienphilosophischen Ansichten begründen sich also darin, dass alle Medien und Künste dem intendierten Effekt im Rezipienten untergeordnet sind. Das Spezifische der jeweiligen Form spielt dennoch eine Rolle, da der Effekt unterschiedlich ausgelöst wird. In *Blut und Zelluloid* kommt diese Theorie insofern zum Tragen, da verschiedene Formen verwendet werden, um eine einheitliche Information zu formulieren: Jedes Medium kann für Propaganda missbraucht werden, oder: Der Film ist nicht der Feind der Weimarer Republik, sondern schon das vorhergegangene Drehbuch.

Benjamin zeichnet mit dem Verlust der Aura im Kunstwerk eine Leere nach,¹⁸⁶ die eine neue Besetzung durch z. B. Propaganda erst ermöglicht. Während er dieses unausgeglichene

¹⁸⁴ Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass die ursprüngliche Herstellung eines Kunstwerks für Benjamin an den Menschen gebunden ist und dessen letzte Spur der Aura mit Photographien verschwindet, die keine menschlichen Inhalte mehr haben.

¹⁸⁵ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 475.

¹⁸⁶ Später differenziert er weiter, dass sich der angewendete Aura-Begriff auf geschichtliche Gegenstände bezieht, sich aber von der *Aura* natürlicher Gegenstände ableiten lässt: „Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft - das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“ Ebd., S. 479. „Echtheit einer Sache [,

Gewicht, mit der „Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe“ beschreibt und eine hieraus resultierende Autonomie (gegenüber der vorherigen Abhängigkeit des Kunstwerks von manueller Herstellung bzw. menschlicher Abbildung) des technisch reproduzierten Kunstwerks ableitet,¹⁸⁷ übersieht Benjamin das neu entstehende Ritual: ein zeitlich festgeschriebenes Zusammenkommen einer Gemeinschaft verschiedenster Individuen. Die zerstreuten Massen formen dementsprechend ihre eigenen kulturellen Fokussierungsmomente im Kinobesuch. Die autonom funktionierende Filmästhetik löst sich in *Blut und Zelluloid* also nicht so streng von der Tradition ab, wie Benjamin es skizziert, sondern nähert Ausstellungswert und habituelles Ritual, eine Form von Kultwert,¹⁸⁸ wieder aneinander an. Wie oben beschrieben, wirkt die Figur Clothilde nicht nur als Medienkombination, sondern ist auch fundamental notwendig für die Umsetzung des Filmprojekts und bringt so die beteiligte Gemeinschaft zusammen. Wie Benjamin bestätigt, „[verändert sich] innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume [...] mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung“,¹⁸⁹ was auch bedeuten kann, dass der ästhetische Anreiz eines Kunstwerks vor dem gemeinschaftsstiftenden Aspekt eines kollektiven Rituals zurücktritt. Und dies könnte dem Kulturwert der anderen Künste gleichgesetzt werden.¹⁹⁰

welche] [...] der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft, [ist]“. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 477.

¹⁸⁷ „[D]ie technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.“ Ebd., S. 481.

¹⁸⁸ Hierzu Benjamin: „*Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.*“ Weiter noch geht er spezifischer auf säkulare und profane Rituale ein. Ebd., S. 480.

¹⁸⁹ Ebd., S. 478.

¹⁹⁰ Vgl. Biltereyst, Daniel, Maltby, Richard, Meers, Philippe: *Cinema, Audiences and Modernity*, S. 3. In: *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*. Hg. v. Dens. London, New York: Routledge 2012, S. 1-16. Hierzu auch: „Compared to the concrete immediacy of other corporeal presentations, the ornament’s conformity to reason is thus an illusion“. Kracauer, Siegfried: *The mass ornament*, S. 83.

Mit einem genaueren Blick auf das Konzept eines *Gesamtkunstwerks*, welches durch Clothildes ehemalige Profession nahelegt, lassen sich weitere Gemeinsamkeiten erkennen. Denn Wagner formuliert als Ziel seiner Methode deutlich, dass ein einheitlicher und wirklicher Effekt durch das Kunstwerk angestrebt werden soll.¹⁹¹ So sind der praktische Gebrauch seiner Ästhetik und ein realer sinnbeanspruchender Nutzen von höchster Relevanz. Der Komponist und Dramatiker fokussiert hierbei auf das Erleben des, nach seinen Ansichten, absoluten Kunstwerks aus dem Verbund verschiedener Medien, von Dichtkunst und Musik.¹⁹² Insofern Erleben und Effekt angenähert werden, teilen Jacob und Wagner demnach nicht nur die Medienkombination in ihren Werken. Synästhesie durch Medienkombination ist für Wagner das Mittel zum Zweck für die absolute Oper.¹⁹³ Ihm schwebt eine genaue Vorstellung des zu vermittelnden Inhalts eines Stücks vor: Das informationsreiche Erlebnis ist ein dramatisches Bühnenstück, welches von der Musik als sinnlichem Medium getragen wird, während das illusionistische Potential des Rezipienten und die unrealistische Abgrenzung zur Außenwelt durch visuelle Mittel gefördert werden soll.¹⁹⁴ Im Unterschied zu Jacob will Wagners

¹⁹¹ Eindrucksvoller Weise verfasste Wagner seine verbindende Operntheorie 1851, also 20 Jahre vor der Gründung des Deutschen Kaiserreichs. Doch schon zu dieser Zeit treten Kombinationen der wirtschaftlichen, sozialen sowie politischen Ebene des zukünftigen Deutschlands auf, die bisherige Verhältnisse aufheben. Kriege hatten zu Bündnen unter den Kleinstaaten geführt, die Industrialisierung förderte eine Mobilitätsphase zwischen Stadt- und Landgebieten, Milieus treten an die Stelle der Ständegesellschaft, Industrielle können ohne adeligen Hintergrund aufstreiben und eine *Bildung* entwickelt sich, die eine einheitliche Kultur mithilfe des *Volksgeists* der Deutschen anstrebt. Vgl. Jefferies, Matthew: *Imperial Culture in Germany*, S. 25ff.

¹⁹² Ebd., S. 21. Sicherlich wird der Inhalt des Bühnenstücks durch die Dichtkunst bestimmt, jedoch ist die Musik nicht nur für die Oper notwendig, sondern ebenso der radikal-innovative Aspekt, der nach Wagner auch den Effekt bestimmt.

¹⁹³ Hubert van den Berg belegt auch die Bedeutung von Wagners Konzepts für die avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts. Vgl. van den Berg, Hubert: *Gesamtkunstwerk*, S. 124.

¹⁹⁴ 1876 wurde in Bayreuth das visuell *Absolute* in Form eines Opernhauses fertiggestellt (Vgl. Jefferies, Matthew: *Imperial Culture in Germany*, S. 108) und mit einem Blick auf die innere Ausstattung erscheint eine Re-Organisation dieser Informationsflut nach dem Vorbild des angestrebten *Bildungsoptimums* nicht ganz abwegig (Jefferies erwähnt zusätzlich den thematischen Inhalt der performativen Werke, welcher später zu der Bezeichnung von *Oberlehrertragödien* führte. Die Bewertung als lächerlicher Versuch eines *Bildungskonsens* wird hieran eindeutig ersichtlich: Die Kompositionen Wagners waren stets *radikal-modern*, jedoch war die Innenausstattung, die sich am späten Barock orientiert, schon 1876 altmodisch. Abgesehen von den zynischen Kommentaren der Zeitgenossen (Vgl. Ebd., S. 124), nach deren Empfindung die visuelle Gesamtpräsenz des Opernstückes negativ

Gesamtkunstwerk demnach eine Illusion erzeugen, während Jacob mit Markierungen die Illusion als solche enttarnt. Das rituelle Zusammenkommen einer Gemeinschaft ist jedoch in Wagners Opernkonzept unübersehbar, da in Bayreuth ein einzig für diesen Zweck gedachtes Opernhaus erbaut wurde. Dem gemeinsamen Erleben einer Medienkombination, sei es *Gesamtkunstwerk* oder Ausstrahlung des filmischen Mediums, kann potentiell also ein gemeinschaftsstiftender Kultwert zugeschrieben werden.

Da Benjamins Terminologie in sich schlüssig ist und auch eher einer analytisch-observierenden als Kunst-konzipierenden Methode und Intention folgt, sind Unterschiede zu Jacobs medienphilosophischen Annahmen unumgänglich. Während Ersterer konstruiert, reflektiert und analysiert, versucht der Autor von *Blut und Zelluloid* zu analysieren, konstruieren und offenzulegen; das Reflektieren kommt dem Rezipienten zu.¹⁹⁵ Mit Benjamins Beschreibung des Verfalls der Aura löst sich das technisch reproduzierte Kunstwerk jedoch von der traditionell kulturell und menschlich tradierten Überlieferung eines „Kulturguts“ und verschiebt sich in den Bereich des Politischen sowie Technischen; wie Pirandellos Kameramann Serafino Gubbio bestätigt: „I shall not stir a finger, you may be sure of that. whatever happens, I shall remain quite impassive and go on turning my handle. Bear that in mind if you please!“¹⁹⁶ Gleichzeitig werden durch den Verlust der Originalität Adaptionen und Simulation wie in *Blut*

auffiel, ist mit der architektonischen sowie generell materiellen Fixierung der bildenden Künste eine Grenze um den Anpassungsraum des visuellen Mediums, wie hier dem Opernhaus, gespannt. Im Sinne eines *Gesamtkunstwerks* musste dies mit einer Unzufriedenheit oder geregelten Überarbeitungen einhergehen, um den *erlebten Ausdruck* nicht durch ein „Wiedererkennen“ der Mittel einzuschränken.

¹⁹⁵ Benjamins Begriff der Aura des traditionellen Kunstwerks ist Ausdruck von dessen Originalität sowie Provenienz („Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag.“ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 475f), ist gleichzeitig aber auch an die (physische) Teilhabe des Menschen gebunden (Vgl. Ebd., S. 485 und 474. Insbesondere wird diese Annahme verstärkt, wenn Benjamin im Nachwort äußert, dass "[der Aufstand der Technik] im Gaskrieg [...] ein Mittel gefunden [hat], die Aura auf neue Art abzuschaffen". Ebd., S. 508).

¹⁹⁶ Pirandello, Luigi: *Shoot!*, S. 208. Pirandello zeichnet sich hier als besonders interessante Stimme aus, da er zwischen Dramatik, Literatur und Theorie steht und sein Werk demnach aus einer abermals anderen Perspektive als Jacob oder Benjamin verfasst.

und Zelluloid möglich, da die Wechselbeziehung zwischen den Künsten auch eine Genreerweiterung der traditionellen Medien zulässt. Diese rein ästhetischen Erweiterungsmöglichkeiten wurden früher oder später entdeckt, wobei eine der frühesten positiven Auseinandersetzungen mit dem neuen Medium im *Kinobuch*¹⁹⁷ erhalten geblieben ist.

Um sich der veränderten Kommunikation zwischen den Künsten untereinander und auch mit den Rezeptionen anzunähern, führt Benjamin Vergleiche mit Skulptur,¹⁹⁸ Photographie,¹⁹⁹ Theater,²⁰⁰ Literatur²⁰¹ und Malerei²⁰² an. Dieser Prozess stellt einen Teil des „konstruktiv[en] Prinzip[s]“²⁰³ des historischen Materialisten dar, durch welches er schließlich zu dem Schluss kommt, dass „[d]ie technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks [...] das Verhältnis der Masse zur Kunst [verändert]“,²⁰⁴ welche mit „der Haltung des fachmännischen Beurteilers einhergeht.“²⁰⁵ Zwar begründet Benjamin, dass diese Entwicklung sich auch in den anderen Künsten vollzogen hat, jedoch beim Medium des Films innerhalb eines kürzeren zeitlichen Abschnitts,²⁰⁶ womit die medieninhärente Schnelligkeit betont wird. Und eben diese Schnelligkeit des Films spiegelt sich in seiner sukzessiv gesteuerten medialen Beschaffenheit,²⁰⁷ welche Benjamin auch als „Dynamit der Zehntelsekunden“²⁰⁸ beschreibt. Auch Pirandello verwendet bereits diese Parallelisierung durch den Spitznamen seines Protagonisten, der gleichzeitig titelgebend für die englische Version des Romans ist: „*Shoot*, you understand, is my

¹⁹⁷ Vergleiche hierzu genauer das folgende Kapitel.

¹⁹⁸ Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 484.

¹⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 485.

²⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 487-491.

²⁰¹ Vgl. Ebd., S. 493.

²⁰² Vgl. Ebd., S. 495f.

²⁰³ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, S. 702.

²⁰⁴ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 496.

²⁰⁵ Ebd., S. 497.

²⁰⁶ „Die literarische Befugnis wird nicht mehr in der spezialisierten, sondern in der polytechnischen Ausbildung begründet, und so Gemeingut. Alles das läßt sich ohne weiteres auf den Film übertragen, wo Verschiebungen, die im Schrifttum Jahrhunderte in Anspruch genommen haben, sich im Laufe eines Jahrzehnts vollzogen.“ Benjamin, Walter: Ebd., S. 493f.

²⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 495ff.

²⁰⁸ Ebd., S. 499.

nickname. The difficulties of life!“²⁰⁹ Und selbstverständlich bleibt diese Metapher auch bei Jacob nicht aus,²¹⁰ indem nicht zuletzt der tatsächliche Propagandafilm als Waffe gegen Italien verwendet werden soll. Letztlich findet die Metapher sich sogar noch in Christian Krachts 2016 erschienenem Roman *Die Toten*,²¹¹ nachdem Friedrich Kittler 1986 auch die Verbindung zum Typewriter nachskizzierte: „Die Schreibmaschine wurde zum Diskursmaschinengewehr. Was nicht umsonst Anschlag heißt, läuft in automatisierten und diskreten Schritten wie die Munitionszufuhr bei Revolver und MG oder der Zelluloidtransport beim Film.“²¹² Die Verbindung von technischer Waffe, Film und mechanischem Schreiben geht hierbei auf die gemeinsame Schnelligkeit, die technische Beschaffenheit sowie die ratternden Geräusche durch menschliche Betätigung zurück. So scheint die technische Reproduktion gleichsam dem *Kunsthandwerk* im Benjamin’schen Terminus durch Menschenhand ein Ende zu setzen. Die fortdauernde Aktualität dieser Metapher kann zudem auf die neu gewonnene Autonomie des filmischen Mediums bezogen werden: eine in sich funktionierende maschinelle Technik.

Bei Benjamin bedeutet der Vergleich der Kamera mit einer Waffe auch, dass gewaltiges revolutionäres Potential gegeben ist, da der Film einschneidende Detailaufnahmen sowie eine neue Umgebungsrezeption vorgibt,²¹³ die „eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zur Folge

²⁰⁹ Pirandello, Luigi: *Shoot!*, S. 53.

²¹⁰ Vgl. Fußnote 47.

²¹¹ „Man sage ja hierzulande von Kinos, sie seien *Gärten der elektrischen Schatten*, sei das nicht eine ganz und gar wundervolle Bezeichnung, wo man leider allerorten inzwischen *Sois les toits de Paris* pfiß (der Tonfilm von René Clair lief augenblicklich sehr erfolgreich in den Tokioter Kinos), und Amakasu bemerkte, wie außerordentlich charismatisch und intelligent Chaplin doch schien, und wie gefährlich dieser Feind sein würde, und wieviel Macht dessen Kultur auszuüben imstande war, und vor allem wie eng verwandt Kamera und Maschinengewehr waren.“ Kracht, Christian: *Die Toten*, S. 94.

²¹² Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 283.

²¹³ „Indem der Film durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern! Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß

[haben]“ wie Freuds Psychoanalyse.²¹⁴ Demnach definiert Benjamin das Medium Film nicht nur durch revolutionäres Potential und eine beschleunigte Steuerung,²¹⁵ sondern auch durch das Heraussprengen²¹⁶ eines Details. Das einheitliche Ganze wird gesprengt, um Details hervorzuheben. Die vielen aufeinander folgenden *Chocks*²¹⁷ brechen zwar mit der traditionellen Wahrnehmung der Künste, ermöglichen jedoch eine neue. Genau diese Vorgehensweise finden wir auch bei Jacob, wenn er einen Film durch markierte Fragmente eines Gesamtkonstrukts simuliert, um die neue Konstruiertheit aller Künste durch die entstehende Filmästhetik zu betonen.

Der gängige Kinorezipient präsentiert sich in der Weimarer Republik durch die Linse seiner Zeitgenossen als zerstreutes Individuum in der Masse. Dieses Phänomen geht nach Simmel mit einer veränderten Wahrnehmung einher.²¹⁸ Nach Benjamin können die ästhetischen Mittel des Films „[u]nter der Großaufnahme (...) de[n] Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung [dehnen]“, weswegen „völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen“ und das „Optisch-Unbewußt[e]“ der Kamera freilegen,²¹⁹ es entsteht so eine künstliche bzw. technisch herbeigeführte Kontemplation, die mit der Stimuli-Überflutung der Großstadt mithalten kann.²²⁰ Dies ist ein entscheidender Unterschied zu den anderen Künsten. Weiter führt Benjamin an, dass der Reflektionsprozess, den der Betrachter eines Kunstwerks durchläuft, beim

wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 499f.

²¹⁴ Ebd., S. 498. Apperzeption: „(...) 1. (Philos.) begrifflich urteilendes Erfassen im Unterschied zu Perzeption. 2. (Psychol.) bewusstes Erfassen von Erlebnis-, Wahrnehmungs- u. Denkinhalten.“ Duden, S. 81.

²¹⁵ Zudem sei hier abermals verstärkt betont, dass der Begriff der *Masse* für Benjamin, wie für Brecht oder Kracauer, kein ausschließlich negativer Begriff war. Vgl. Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne, S. 225f.

²¹⁶ Benjamin Walter: Über den Begriff der Geschichte, S. 703.

²¹⁷ Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 505.

²¹⁸ Vgl. Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben, S. 242.

²¹⁹ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 500.

²²⁰ Es liegen jedoch Studien vor, die die Anzahl der Kinos zwischen Peripherie und Großstadt näher untersuchen, wobei sich herausstellte, dass der Standort nicht von der Anzahl der Einwohner einer Stadt abhängig ist. Vgl. Biltreyst, Daniel, Maltby, Richard, Meers, Philippe: Cinema, Audiences and Modernity.

Film unterbrochen wird.²²¹ Hieraus entwickelt sich die Forderung der Kunst nach einem neuen Medium, welches die „neue[n] Aufgaben der Apperzeption“ lösen und somit die „Massen mobilisieren“ könne. Die Antwort hierauf ist der Film.²²² Und die Simulation dieser Antwort finden wir in Heinrich Eduard Jacobs *Blut und Zelluloid*, in dem er das optische Vermögen durch typographische Markierungen herausfordert und die *Chocks* zu Fokussierungszwecken verwendet. *Blut und Zelluloid* ist demnach das erwartete Paradebeispiel dafür, dass das aufstrebende Medium Film einen Einfluss auf die anderen Medien ausüben kann, da der Roman inhaltlich, materiell und medientheoretisch als auch -philosophisch auf Jacobs Verständnis von Filmästhetik antwortet. Jacobs Vertrauen in das variantenreiche Darstellungspotential der Literatur wird hierdurch ersichtlich: er simuliert den perzeptiven Effekt des Films und liefert dem aufmerksamen Rezipienten gleichzeitig eine kombinatorische Filmästhetik auf traditionellem Fundament.

Auch bei Jacob stehen die Fragmente der markierten Medienwechsel entweder für sich oder für die Gesamtkonstruktion. Und auch hier entsteht durch Kontemplation ein intensiv vernetztes Gebilde, dass nur durch eine Ruhephase gelöst werden kann, denn die *Chocks* der unterschiedlichen Abschnitte folgen zügig aufeinander. Die Filmästhetik, die Jacob 1929 aufs Papier bringt, erinnert demnach inhaltlich, materiell und medienphilosophisch an das aufstrebende Medium und versucht dessen Ästhetik zu umreißen, da „[e]s (..) schwierige

²²¹ „In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will. *Kraft seiner technischen Struktur hat der Film die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit*“, Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 503.

²²² Die sozialen Veränderungen der Industrialisierung die zur Klassenaufhebung führten, brachten demnach auch eine veränderte Kunst-Nachfrage mit sich. Dieser Wechsel vom „Einzelwerk für den Kunstkenner“ zum „Massenmedium für selbsternannte Experten“ begründet sich somit in der Überlappung von Politik, Ökonomie und Kunst. Benjamins interdisziplinärer Anspruch an den historischen Materialismus liegt somit hierin begründet.

Wirkungsgesetzte [waren], auf denen die Künste des Lichtbilds ruhten; man stand noch im Anfang und kannte sie kaum“.²²³

5. Heinrich Eduard Jacobs literarisch dargestellte Filmästhetik²²⁴

Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen legt Heinrich Eduard Jacob mit seiner literarisch simulierten Filmästhetik eine Arbeit vor, die nicht nur die Fragmente, Funktionen und Charakteristika des aufstrebenden Mediums beschreibt, sondern gleichzeitig auch im Stande ist die Veränderungen etablierter literarischer Ausdrucksmöglichkeiten abzubilden: Ekphrasen werden zu szenischen Beschreibungen, der Textkorpus wird durch visuelle Interventionen hervorgehoben und Interpunktionen werden neu definiert. Die inhaltlichen Akzente, die gerade an der Figur Clothilde auszumachen sind, heben die intensive Auseinandersetzung des Autors mit seiner massenmedial eingefärbten Umgebung hervor und zeigen, dass Jacob an den Veränderungen seiner Zeit mit einer außerordentlichen Experimentierfreudigkeit teilhaben wollte.

Durchaus ist durch weitere literarische Quellen eine positive Annahme des Films belegt. So beispielweise in einer der frühesten Auseinandersetzungen, dem *Kinobuch* von 1913/14. Im Vorwort zur zweiten Ausgabe von 1963 beschreibt Pinthus, der auch Herausgeber der ersten Auflage war, den Ursprung des Projekts: „viele ungenützte filmische Ideen lagen in jener

²²³ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 175.

²²⁴ Symons führt Simmels und Benjamins Detailphilosophie zusammen und betont dabei auch, dass Simmel schon im „gleichiltigsten“ Fragment eine Einheit aller Dinge erkennen wollte. Genau dieses Prinzip finden wir auch bei Jacob. In seiner ersten Publikation findet sich in seiner Novelle *Lenzbrief* explizit sein literarischer Nachweis eines unmöglichen „gleichiltigen“ Schreibens. Vgl. Symons, Stéphane: More than Life, S. 85f.

Frühzeit des Kinos in der Luft – nur hatte man sie noch nicht ghascht.“²²⁵ Eindeutig kann hieraus festgehalten werden, dass der expressionistische Kreis um Pinthus sich früh mit ästhetischen Fragen und Ausdrucksmöglichkeiten des filmischen Mediums auseinandersetzte. Hiermit wird belegt, dass die deutsche Öffentlichkeit die abweichende Ästhetik des filmischen Mediums früh erkannte. Das Gros der Bevölkerung konnte das Kino jedoch noch nicht mit den anderen Künsten vergleichen, wie es etwa Pinthus mit seiner ersten Kinokritik im *Leipziger Tageblatt* tat.²²⁶ Implizit bedeutet gerade das *Kinobuch* aber auch, dass der Film bereits in der Lage war Urheber anderer Medien produktiv anzuregen. Das *Kinobuch* stellt hier aber ein Beispiel dar, welches das literarische Medium den mutmaßlich filmischen Potentialen unterordnet. Damit ist gemeint, dass keine produktive Wechselbeziehung zwischen den Künsten aufkommt, in der sich Stil, Methodik und medieninhärente Qualitäten austarieren würden. Vielmehr vergessen die Autoren, abgesehen davon, dass sie „filmische Ideen“ ausdrücken wollen, das Medium, in dem sie diese präsentieren: die Literatur. Eventuell war dies ein Teilaspekt seines ausbleibenden Erfolgs, da die „Drehbücher“, entstanden sie auch aus der Feder bekannter literarischer Expressionisten, eine recht flache Spannungskurve aufweisen.²²⁷ Auch Pinthus ist sich der problematischen Umsetzung bewusst, schildert aber, dass die Werke sich noch mehr an das filmische Medium hätten anpassen müssen:

Freilich sind einige dieser Kinostücke (...), wenn auch ihre Grundidee und Aktion durchaus filmisch gedacht und gesehen sind, doch in Ausführung und Einzelheiten zu sehr in die Technik der Erzählung geraten und enthalten psychologische Einzelheiten oder wichtige Dialogandeutungen, die der Stummfilm weder durch

²²⁵ Pinthus, Kurt: Vorwort zur Neu-Ausgabe, S. 7.

²²⁶ Vgl. Ebd., S. 11.

²²⁷ Vgl. hierzu auch Heller, Heinz-B.: Literarische Intelligenz und Film, S. 75-79.

visuelle, pantomimische Mittel darstellen, noch durch kurze Zwischentitel verständlich machen kann.²²⁸

Eventuell scheidet dies die Geister, aber durch eine weitere Entfernung vom letztendlichen Ausdrucksmedium, dem Literarischen, hätten sich die Kinostücke des *Kinobuchs* vermutlich auch keinen Gefallen getan. Der Erfolg von *Blut und Zelluloid* deutet zumindest darauf hin, dass eine Simulation durch Kooperation der unterschiedlichen medieninhärenten Charakteristika durchaus ähnliche Effekte hervorrufen konnte und öffentlichen Anklang fand.

Mit Heinrich Lautensacks Werkbeispiel im *Kinobuch* liegt ein Stück vor, welches zur Zeit der Veröffentlichung bereits verfilmt wurde. In *Zwischen Himmel und Erde* findet der Rezipient eine kurze Schilderung, die folgendes Motto voranstellt:

Er, Erdmannsdorf, und jener Andere, Torstensson, morgen früh 70 Meter über dem Erdboden und dazu auf einer ringartigen Fläche von solch lächerlichem Ausmaß zusammengedrängt, daß der Flächeninhalt zweier zusammengestellter Diplomatenschreibtische etwas mehr betragen mußte.

Herrgott! ist denn das nicht der brennendste Wunsch eines jeden minder glücklichen Rivalen, seinen glücklicheren Nebenbuhler einmal für ein paar Minuten derart unter vier Augen haben zu können – Aug´ in Aug´ heißt das –??

Nun denn, hier war eine Gelegenheit, wie sie sich schöner auf einem Eiland à la Robinson oder sonst auf einem einsamen treibenden Kahn im weiten Ozean, in einem Urwald, wo er am dichtesten, einem Schacht, wo er am tiefsten, oder einem Korb eines Ballons im hohen Luftmeer ergibt!! H. L.²²⁹

Die phantastischen und abenteuerlichen Versprechen des Mottos werden jedoch nicht eingehalten. Zwei Angestellte eines Guts streiten auf einem Schornstein um die geschiedene Tochter des Gutbesitzers. Das Motto eröffnet somit lediglich die literarischen Möglichkeiten, die

²²⁸ Pinthus, Kurt: Vorwort zur Neu-Ausgabe, S. 13.

²²⁹ Lautensack, Heinrich: *Zwischen Himmel und Erde*, S. 133.

die Idee hätte nutzen können. Lautensack entscheidet sich aber eine realistischere Situation abzubilden. Auch die Gestaltung des Textkorpus hält sich an bestimmte regelmäßige Prinzipien: Die Szenen werden durchnummeriert, die Zwischentitel kursiv abgedruckt und Umbrüche jeweils vor den Beginn der Akte gesetzt.²³⁰ Zusätzliche Anweisungen an Szenenaufbereitung und Schauspieler finden sich in Klammern gesetzt. Mit dieser klaren Struktur ist eine filmische Umsetzung des Drehbuchs möglich, da es ästhetisch auf die filmische Umsetzung konzipiert ist und dementsprechend die zu vermittelnden Informationen auf technisch-visuelle Mittel zuschneidet. Überraschungseffekte, die filmisch greifen können, erscheinen im literarischen Medium jedoch eher flau:

In demselben Augenblick faßt Olaf unwillkürlich in die Rocktasche und – er muß sein Gesicht abwenden vor Freude über die Rettung! – findet die Drachenschnur. – [Aber die Schnur selber zeigt man dem p. t. Publikum noch nicht; nur die Hoffnung Olafs auf die Befreiung soll einigermaßen deutlich zum Ausdruck kommen.]²³¹

Eindeutig sind die im *Kinobuch* abgedruckten Werke einzig für eine filmische Umsetzung aufgesetzt. Sie simulieren die Ästhetik des Films für die filmischen Mittel. Im Gegensatz hierzu simuliert Jacob jedoch filmische Mittel für die Ästhetik des Films. Jacobs Fokus liegt somit mehr auf zielführender Kommunikation zwischen menschlichem Sender und Empfänger, in der das verwendete Medium zweitrangig wird. *Blut und Zelluloid* simuliert Effekte des Films, indem eine implizite Ästhetik entworfen wird, die imstande ist, die dokumentarischen Versprechen des aufstrebenden Mediums als Illusion zu enttarnen. Und diese Illusion wird offengelegt, da der Wechselaustausch zwischen den Künsten dazu beiträgt, dass filmische Mittel in einem Simulationsroman verwendet werden, um denselben Effekt

²³⁰ Vgl. Lautensack, Heinrich: Zwischen Himmel und Erde, S. 133-147.

²³¹ Ebd., S. 144.

hervorzurufen.²³² Indem Jacob seinen Fokus auf die Rezeption des Lesers setzt, passt er die literarischen Mittel dem intendierten Effekt an und entspricht so auch der späteren Feststellung Friedrich Kittlers: „Mit jedem Wort beweisen die Drehbücher, die Pinthus und Genossen als *Kinobuch* der Industrie offerieren, daß die Unübersetzbarkeit von Medien gerade die Möglichkeitsbedingung ihrer Kopplung und Transposition ist.“²³³

Diese Möglichkeiten medialer Verbindung werden in Pirandellos *Shoot!*²³⁴ nachskizziert, indem die gegenseitige Beeinflussung von technischem Medium und Mensch vorgeführt wird. Die Erzählung liefert einige Einblicke in die Veränderungen, die sich vor und hinter der Kamera ergeben können. Der Autor stellt hier Unterschiede zwischen Schaubühnenspieler und Filmschaupielern in den Vordergrund und leitet gleichzeitig die sich hieraus entwickelnden Variationen für die Ästhetik des jeweiligen Mediums ab. Gerade der Verlust der Aura durch das Fehlen des zeitlich gebundenen performativen Aktes spielt bei Benjamins Kunstwerkaufsatz eine ausschlaggebende Rolle, die auch direkt auf Pirandello *Shoot!* aufgebaut wird, indem der Wechsel von Bühne zu Kameraperspektive gleichzeitig den Kontakt zum Publikum abschneidet.²³⁵ Jacobs Figur Clothilde spricht Pirandello zudem in einer Unterhaltung mit dem Franzosen Delbesq an,²³⁶ was neben der bewiesenen Intertextualität seines Stoffes auf seinen internationalen Bekanntheitsgrad verweist. Pirandellos dramatische Erzählung schildert die Entwicklung des Kameramanns Serafino Gubbio, der seinen Affekt verliert, indem er zum Handlanger der filmischen Technik wird und sich zuletzt selbst zu einer technisch-passiven

²³² Eine Bewertung darüber, inwiefern diese Intention gelingt oder scheitert, sei dem Leser des Romans überlassen. Die vorliegende Arbeit setzt sich vornehmlich mit der Filmästhetik und der Simulationsmethode des Autors auseinander.

²³³ Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme. 1800*1900*, S. 329.

²³⁴ Der Titel der englischen Publikation kann ähnlich buchstäblich verstanden werden, wie *Blut und Zelluloid*. Denn der Kameramann beschreibt hierin, dass er seine Kamera mit den Seelen der Schauspieler füttert. Vgl. Pirandello, Luigi: *Shoot!*, S. 8.

²³⁵ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 489f.

²³⁶ Vgl. Jacob, Heinrich Eduard: *Blut und Zelluloid*, S. 68.

Maschinerie figuriert. So schildert er: "Gubbio strives to remain detached – 'impassive,' as he puts it – a modern man trapped within his observing self-consciousness. Alienated from both action and affection."²³⁷ Der Roman ist allein aus seiner Perspektive geschrieben und ähnelt einem Tagebuch, wobei er festhält, dass die Aufzeichnungen, die er durch die Linse festhält nicht seine seien, da er nicht aktiv an ihnen Teil hat, sondern interessanter Weise das Schreiben genießt: „I satisfy, by writing, a need to let off steam which is overpowering. I get rid of my professional impassivity, and avenge myself as well; and with myself avenge ever so many others, condemned like myself to be nothing more than a hand that turns a handle."²³⁸ Seinen Beruf versteht er demnach tatsächlich nur darin seinen Vorgesetzten Folge zu leisten, da er auch im Stillen Widerstand zeigt, als ein Tiger ans Set gebracht wird, der für einen Film erschossen werden soll. Dieses Szenario erinnert auf absurde Weise an Jacobs Rezension des französischen Banditenfilms, indem auch echtes Blut fließt, was ein Bild ist, das auch in *Blut und Zelluloid* verwendet wird:

Wo sich der Hohlweg gabelte, stand die verlassene Filmkamera. Ein Geschöß hatte ihre Kurbel getroffen; sie war verbogen und abgesplittert. Ein anderer Schuß des Maschinengewehrs hatte ihr Stativ geknickt. Sie war nicht gestürzt, aber ihre Stirn hatte sich gegen die Erde geneigt, und ihr gläsernes Auge glotzte auf einen im Hohlweg liegenden Menschen.

Wer dies Zusammen der beiden sah, der mußte einen Augenblick glauben, daß das trauernde Filmgeschütz jenen Menschen erschossen habe, der hier in einer Blutlache lag. Eine Reservekassette hatte, von einem flüchtenden Fuße berührt, sich im Sturze geöffnet. Ein langer Streifen reinen und durstigen Zelluloids vermischte sich mit Pedrottis Blut.²³⁹

Wo der Kameramann zur Technik wurde, wird die Technik personifiziert, weswegen selbst die Kamera über das real vergossene Blut zu trauern scheint. Die Szene gibt außerdem noch einen anderen Blick auf die Metapher der schießenden Kamera, sofern sie in diesem Zusammenhang

²³⁷ Gunning, Tom: *The Diva, the Tiger, and the Three-Legged Spider*, S. viii.

²³⁸ Pirandello, Luigi: *Shoot!*, S. 7.

²³⁹ Jacob, Heinrich Eduard: *Blut und Zelluloid*, S. 344f.

als personifizierte Technik präsentiert wird. Eine Parallele also zum technischen Krieg, doch gerade in *Blut und Zelluloid* vermittelt sie eine Anteilnahme, die deutlich macht, dass Jacobs Position gegenüber Technik und der Filmindustrie ebenso dialektisch abgeklärt wirkt wie Benjamins: Denn auch er bewertet die Technik nicht als Täter, sondern nur als Informationsträger, als das, was der Film ist; ein Medium.

So bestätigt auch Pirandellos Kameramann, nachdem er den Angriff des Tigers auf einen Schauspieler nur filmt und nicht einschreitet: „As an operator I am now, truely, perfect.“²⁴⁰ Und weiter: „I have found salvation, I alone, in my silence, with my silence, which has made me thus – according to the standard of the times – perfect.“²⁴¹ Und gleichzeitig scheinen ihm publizistische als auch humanistische Zusammenhänge des Geschehenen klar zu sein:

Well, I have rendered the firm a service from which they will reap a fortune. As soon as I was able, I explained to the people who gathered round me, terror struck, first of all by signs, then in writing, that they were to take good care of the machine, which had been wrenched from my hand: that machine had in its maw the life of a man; I had given it that life to eat to the very last, until the moment when that arm had been thrust in to kill the tiger.²⁴²

Er selbst wurde zur Technik und hat zugesehen, wie das Leben natürlich aus einem Menschen wich, wo doch zuvor jede Person am Set davon ausging, dass nicht der Schauspieler, sondern der Tiger sterben würde. Die Diva des Romans äußerte darüber nur zuvor, dass der Tiger nicht sterben müsse, sofern er seinen Tod schauspielern könne,²⁴³ doch letztendlich fiel eher derjenige, der schauspielern konnte, einem gewaltigen Tier zum Opfer. Auch Rubenson und Pedrotti, sowie seine reale Vorlage, sterben, doch hätten sie überleben können, sofern sie ihren Tod geschauspielert hätten? Nein, keiner von ihnen, da Naturgewalt über der Technik steht, die Technik ermöglicht lediglich den Moment festzuhalten, sodass ein Tod reproduzierbar, also

²⁴⁰ Pirandello, Luigi: *Shoot!*, S. 208.

²⁴¹ Ebd., S. 213.

²⁴² Ebd., S. 212.

²⁴³ Vgl. Ebd., S. 66.

überzeitlich wird. In Jacobs Filmästhetik ist die Verbindung von authentischer Wirklichkeit und dem Medium Film nicht umsetzbar: Realität und Illusion, *Blut* und *Zelluloid*, können nicht gleichzeitig zum Ausdruck kommen. So bleibt Pirandellos Kameramann in der Szene auch nur physisch verschont und trägt psychischen Schaden davon. Der Roman veranschaulicht demnach die Verschiebung von Mensch und Technik und vor allem eine Regression von Empathie und Aktivität. So scheinen die Zeilen Gubbios „‘What was that?’ Nothing, it has passed! Perhaps it was something sad; but no matter, it has passed now,“²⁴⁴ auf grobe Weise anzudeuten, dass die Schnelligkeit nicht nur das Kontemplationsmoment unterbindet, wie auch Benjamin nahelegt, sondern auch emotionale Rezeption des Vergangenen unterbindet.

Sobald der Mensch also ständig technischen Medien ausgesetzt ist, stellen sich sein Erleben, Affekt durch Effekt und Empathie hinten an, womit Pirandellos Endszenario sehr an Simmels Analyse zur Blasiertheit der/s GroßstädterIn erinnert. Ein weiterer Roman, der mit dieser Idee spielt, ist Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, welcher im selben Jahr wie *Blut und Zelluloid* geschrieben wurde. Wie bereits in dem dritten Kapitel dieser Arbeit angeklungen ist, intendiert Döblin ein Einfangen des Rezipienten durch den homogenen Informationsüberfluss seiner Schreibweise.²⁴⁵ Die großstädtische Informationsflut und das aufstrebende filmische Medium teilen ästhetisch vor allem das geleitete Sukzessive, das dem Rezipienten einen deutlichen Perzeptionsrahmen vorgibt und potentielle Kontemplation ausspart. Generell sind verschiedene Medien sowie Disziplinen²⁴⁶ in seinen Text eingebunden, wobei eine graphische

²⁴⁴ Pirandello, Luigi: *Shoot!*, S. 8.

²⁴⁵ So drückt Döblin auch selbst aus: „Die Großstädte sind ein merkwürdiger und kraftvoller Apparat. In ihren Straßen ist fast körperlich zu fühlen der Wirbel von Antrieben und Spannungen, den diese Menschen tragen, den sie ausströmen und der sich ihrer bemächtigt.“ Döblin, Alfred: *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*, S. 163.

²⁴⁶ So jegliche Form von schriftlichen Akten. Beispielweise Baupläne etc. Vgl. Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*, S. 51; oder auch physikalische Formeln. Vgl. Ebd., S. 104.

Stelle herausfällt.²⁴⁷ Eindrücklich werden verschiedene Informationen jedoch nicht markiert, was dazu beiträgt, dass sie sich im Schriftbild angleichen, dementsprechend homogen werden und ihre Separation dadurch mehr Aufmerksamkeit des Lesers erfordert:

Unten sind die Läden.

Destillen, Restaurationen, Obst- und Gemüsehandel, Kolonialwaren und Feinkost, Fuhrgeschäft, Dekorationsmalerei, Anfertigung von Damenkonfektion, Mehl und Mühlenfabrikate, Autogarage, Feuersozietät: Vorzug der Kleinmotorspritze ist einfach Konstruktion, leichte Bedienung, geringes Gewicht, geringer Umfang. - Deutsche Volksgenossen, nie ist ein Volk schmäherlicher, ungerechter betrogen als das deutsche Volk. Wißt ihr noch, wie Scheidemann am 9. November 1918 von der Fensterbrüstung des Reichstags uns Frieden, Freiheit und Brot versprach? Und wie hat man das Versprechen gehalten! - Kanalisationsartikel, Fensterreinigungsgesellschaft, Schlaf ist Medizin, Steiners Paradiesbett. - Buchhandlung, die Bibliothek des modernen Menschen, unsere Gesamtausgaben führender Dichter und Denker setzen sich zusammen zur Bibliothek des modernen Menschen. Es sind die großen Repräsentanten des europäischen Geisteslebens.- Das Mieterschutzgesetz ist ein Fetzen Papier. [...] - Der schweren Stunde wohl vorbereitet entgegenzugehen ist Wunsch und Pflicht jeder Frau. [...] - Versorge dein Kind und deine Familie durch Abschluß einer Lebensversicherung einer schweizerischen Lebensversicherung, Rentenanstalt Zürich. - Ihr Herz lacht! Ihr Herz lacht vor Freude, wenn Sie ein mit den berühmten Höffner-Möbeln ausgestattetes Heim besitzen.²⁴⁸

Mit dieser Schreibweise fordert Döblin die Aufmerksamkeit seiner Rezipienten somit anders heraus als Jacob: Döblin im Roman und Jacob außerhalb des Romans; der eine fordert Kontemplation während des Lesens, der andere zielt auf eine Kontemplation durch das Lesen. Beide variieren traditionelle Schreibweisen, um die Wahrnehmung des Lesers auf eine neue Weise zu beanspruchen. Und bewiesener Maßen geht ihre Experimentierfreudigkeit in beiden Fällen aus der Anerkennung eines schnelleren und visuellen Massenmediums hervor: des Films. Gleichzeitig geht es Döblin jedoch nicht um die Simulation der filmischen Ästhetik im Literarischen. Vielmehr nutzt er sie, wie auch Jacob, als Inspiration für experimentelle

²⁴⁷ Vgl. Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz, S. 49f.

²⁴⁸ Ebd., S. 129f.

Schreibarten, sodass *Berlin Alexanderplatz* in der erzählten Perspektive überfüllte Eindrücke wie in einem direkten Fluss auf den Leser überträgt.

Jacobs Umsetzung in *Blut und Zelluloid* macht die Wechselwirkungen der Medien bewusst und baut sie kontrastiv nebeneinander auf, um einen komplementären Effekt durch sie auszulösen: illusionäre Aspekte, realitätsinszenierende Dokumente und Filmsimulation sind notwendige Voraussetzung füreinander, um das Gefüge funktionieren zu lassen. Denn ohne eines von diesen Mitteln würde entweder das literarische, das filmische oder die Wechselwirkung der Medien zueinander nicht zum Ausdruck kommen und zudem seine übergeordnete Absicht, einen Effekt im Leser hervorzurufen, verloren gehen. Mit der Medienkommunikation und Anpassung sowie Veränderung des Literarischen trägt Jacob mit *Blut und Zelluloid* zu einer Reformierung des Schreibverfahrens bei. Hier kommt also nun zusammen, dass Jacob nicht nur die Ästhetik des Films simuliert, sondern dies auch mit einem aufklärenden Modus verbindet, in dem bisher festgesteckte Grenzen des Literarischen aufgebrochen werden. Dies rückt umso näher in Richtung der avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts.²⁴⁹ Nicht zuletzt durch den herausstechenden Epilog, der die Ansprache des Erzählers an die Figur Andrea Treviansi aufgreift, wird der Bezug zu Brecht deutlich. Und Brechts Haltung in Bezug auf Medien spricht „für Neuerung, gegen Erweiterung! [...] [Z]ur besseren Verwendung der Apparate“,²⁵⁰ was für eine Weiterentwicklung eines Mediums mit dem Zeitgeschehen steht. So arbeitet auch *Blut und Zelluloid* weniger mit einer medialen Festsetzung als mit einer medialen Interaktion, welche dennoch durch die „Trennung der Elemente“ eine „belehrende Haltung“ annimmt,²⁵¹ die

²⁴⁹ Zum dem experimentellen Umgang der Avantgarde mit dem Literarischen siehe auch Fähnders, Walter: Literatur.

²⁵⁰ Brecht, Berthold: Rundfunk, S. 557.

²⁵¹ Ebd., S. 556.

potentiell auf medieninhärente Eigenschaften verweisen kann. Mit Benjamin gesprochen, arbeitet Jacob demnach mit einer dialektischen Methode:

In ihr wäre von einer zunehmenden Verdichtung (Integration) der Wirklichkeit zu sprechen, in der alles Vergangene (zu einer Zeit) einen höheren Aktualitätsgrad als im Augenblick seines Existierens erhalten kann. Wie es als höhere Aktualität sich ausprägt, das schafft das Bild als das und in dem es verstanden wird. Und diese dialektische Durchdringung und Vergegenwärtigung vergangener Zusammenhänge ist die Probe auf die Wahrheit des gegenwärtigen Handelns. Das heißt: sie bringt den Sprengstoff, der im Gewesenen liegt (und dessen eigentliche Figur die *Mode* ist) zur Entzündung. So an das Gewesene herangehen, das heißt nicht wie bisher es auf historische sondern auf politische Art, in politischen Kategorien behandeln,²⁵²

was Heinrich Eduard Jacob in *Blut und Zelluloid* in einer demokratisch-heterarchischen Simulations- sowie Interaktionsästhetik medialer Ausdrucksformen vorlegt. Und diese Umstrukturierung ästhetisch relevanter Literatur war, spätestens, in den 1920er und 1930er Jahren für Jacob und seine Kollegen auch nötig, da technische Medien,²⁵³ die andere Kommunikationswege darstellten, langsam aber sicher den Weg zur breiten Masse fanden.²⁵⁴

So findet sich Jacobs Filmästhetik in *Blut und Zelluloid*, explizit wie implizit ausgedrückt. Die literarische Simulation eines Films bleibt jedoch eine experimentelle Schreibweise, denn „den ganzen Film bekam niemand zu sehen.“²⁵⁵ Einen Propagandafilm mit dokumentarischem Anspruch lässt Jacob in seinem Roman nicht zustande kommen. Und ebenso wenig wird Rubensons romantische Idee eines Kunstfilms umgesetzt, in dem bewegte Malerei umgesetzt werden sollte. Hieraus geht hervor, dass in Jacobs Filmästhetik keinen

²⁵² Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, S. 495.

²⁵³ Eines der spannendsten und kurzweiligsten Phänomene dieser Zeit stellt wohl das Panorama dar. Eine Analyse mit Benjamins Spannungsverhältnis zwischen Kultwert und Ausstellungswert wäre hier definitiv interessant. Vgl. Heller, Heinz-B.: Literarische Intelligenz und Film, S. 35.

²⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 34.

²⁵⁵ Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 169.

dokumentarischen Anspruch erhebt und gleichzeitig, dass der Film einer neuen Kunstästhetik folgt als die anderen Künste. Durch die wechselwirkende Erneuerung formuliert der Roman *Blut und Zelluloid* nicht nur eine angemessene Filmästhetik, sondern weist durch die Auseinandersetzung zwischen literarischen und filmischen Potentialen auf die Beschaffenheit der beiden Medien hin.²⁵⁶ Der Roman ist demnach von ästhetischem, definatorischem und didaktischem Gehalt,²⁵⁷ während er zusätzlich einen Zeitabriss einer medialen Entwicklungsphase darstellt. Jacob löst das literarische Kunstwerk mit seiner experimentellen Umsetzung von dessen Tradition, um intermediale Interaktionen darzustellen, wie es an den szenischen Beschreibungen, an semantischer Interpunktion, typographischen Textkörpervariationen und der Figur Clothilde nachgewiesen werden konnte. Er verbindet so „die zur sinnlichen Anschaulichkeit drängende Sprache [und] die Sequenzen bewegungserfüllter Bilder“²⁵⁸ durch die explizite Markierung ihrer Alleinstellungsmerkmale und verdeutlicht im selben Atemzug ihre Annäherungen aneinander.

Der Realitätsbezug wird durch die narrativen Ebenen von Erzähler, fiktivem Dokument, den zwei Erzählsträngen sowie der Rahmenbrechung im Epilog erschwert und umspielt, was den demokratischen Konstruktions- und Simulationsroman weiter als medialen Raum in sich abschließt, den die interrelationalen Verweise des Autors jedoch auf die Einbildungskraft des Lesers ausbreiten kann. Alle hier angebrachten Beispiele und vor allem *Blut und Zelluloid* setzten dennoch mediale Ästhetik, ihre Mittel und Funktionen in den Vordergrund ihrer Werke und verdeutlichen dadurch, dass eine gezielte Verwendung von ihnen möglich ist. Jacobs Roman

²⁵⁶ So bestätigt auch Ulrike Haß, dass „[d]ie technisierte Zivilisation [...] sich nicht mehr über das Autorenwort, sondern über die technischen Kanäle [bildete].“ Haß, Ulrike: Vom „Aufstand der Landschaft gegen Berlin“, S. 349.

²⁵⁷ Hierzu auch Béla Balázs: Bildungswerte der Filmkunst, S. 346: „Doch auf die allgemeine Bildung kommt es in diesem Fall gar nicht an, sondern nur auch die *besondere ästhetische Bildung*, die ja den Erzieher auch interessieren muß. Nun ist heute die den Film betreffende ästhetische Bildung viel wichtiger als jede andere.“

²⁵⁸ Heller, Heinz-B.: Literarische Intelligenz und Film, S. 2.

tendiert somit dazu Benjamins zeitkritische Medientheorie vorwegzunehmen und verweist darauf, dass das Potential des aufstrebenden Mediums Film die anderen Künste auf diese Eingreifbarkeit aufmerksam machte. Diese Angreifbarkeit, die in der technischen Produktionsweise des Films begründet liegt, deutet darauf hin, dass das Gezeigte nicht mehr mit einem Autor bzw. Auftraggeber in direkte Verbindung gesetzt werden kann. Zusätzlich lässt Jacobs rezeptionsästhetische Fokussierung aber auch zu, dass der interaktive Medienaustausch von seiner fruchtbarsten Seite betrachtet wird, obgleich die veränderte Perzeption die alleinstehende Tradition überlebt, um für experimentellere Verfahren und neue literarische Perspektiven die Bühne zu räumen.

Literaturverzeichnis

- Albersmeier, Franz-Josef: Vom `Film *im* Roman` zum `Roman *als* Film`. Zu Genese und Ausdifferenzierung des *El beso de la mujer araña*-Medienkomplexes. In: Intermedialität. Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen. Hg. v. Paech, Joachim, Schröter Jens. München: Wilhelm Fink 2008, S. 226-238.
- Andriopoulos, Stefan, Dotzler Bernhard J. (Hrsg.): 1929: Beiträge zur Archäologie der Medien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Artaud, Antonin: Cinema and Reality. In: Antonin Artaud. Selected Writings. Hg. v. Sontag, Susan. Berkley, Los Angeles: University of California Press 1988², S. 150-152.
- Aulinger, Barbara: Die Gesellschaft als Kunstwerk. Fiktion und Methode bei Georg Simmel (= Studien zur Moderne 7). Hg. v. Csáky, Moritz, Flotzinger, Rudolf, Goltschnigg, Dietmar, Haller, Rudolf, Konrad, Helmut, Pochat, Götz. Wien: Passagen-Verlag 1999.
- Behne, Adolf: Die Stellung des Publikums zur modernen deutschen Literatur. In: Manifeste und Dokumente zur deutsche Literatur. 1918-1933. Weimarer Republik Hg. v. Kaes, Anton. Stuttgart: Metzler 1983, S. 219-222.
- Béla Balázs: Schriften zum Film (Bd. I). Hg. v. Diederichs, Helmut H., Gersch, Wolfgang, Nagy, Magda. München: Carl Hanser Verlag 1995.
- Benjamin, Walter: Ankündigung der Zeitschrift Angelus Novus. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II.1. Hg. v. Tiedemann, Rolf, Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 241-246.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Hg. v. Tiedemann, Rolf, Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 471-508.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk (= edition suhrkamp. Neue Folge Band 200). Hg. v. Tiedemann, Rolf. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982/83.
- Benjamin, Walter: Der destruktive Charakter. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV.1. Hg. v. Tiedemann, Rolf, Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 396-398.
- Benjamin, Walter: Einbahnstraße (= Ders.: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 8). Hg. v. Schöttker, Detlev. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 45-64.
- Benjamin, Walter: Krisis und Kritik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV. Hg. v. Tiedemann, Rolf, Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 619-621.

- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Hg. v. Tiedemann, Rolf, Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 694-704.
- Bernauer, Markus: Die Ästhetik der Masse. Basel: Wiese 1990.
- Biltreyst, Daniel, Maltby, Richard, Meers, Philippe: Cinema, Audiences and Modernity. New perspectives on European Cinema. London and New York: Routledge 2011.
- Bleckmann, Ulf, Eicher, Thomas (Hrsg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis 1994.
- Boehm, Gottfried: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Ders., Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink 1995 (= Bild und Text), S. 23-40.
- Brecht, Berthold: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Bd. 21, Schriften 1). Frankfurt am Main, 1992, S. 552–557.
- Capovilla, Andrea: Der lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938 (= Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur, Bd. 32). Wien, Köln, Weimar: Böhlauscher Verlag 1994.
- Christolova, Lena: Stéphane Mallarmé: *un mot total* und zwei Einzelfälle: Die Installation UN COUP DE DÉS von Marcel Broodthaers (1969) und der Film LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DU DE von Man Ray (Frankreich 1929). In: Intermedialität. Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen. Hg. v. Paech, Joachim, Schröter Jens. München: Wilhelm Fink 2008, S. 193-209.
- Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (= Der Kanon. Die deutsche Literatur. Romane). München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002.
- Döblin, Alfred: Der Geist des naturalistischen Zeitalters. In: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. 1918-1933. Weimarer Republik Hg. v. Anton Kaes. Stuttgart: Metzler 1983, S. 162-166.
- Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933 (= Lehrbuch Germanistik). Stuttgart: J. B. Metzler 1998.
- Fähnders, Walter: Die Aktion. In: Metzler Lexikon Avantgarde Hg. v. Van den Berg, Hubert, dems. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 27f.
- Fähnders, Walter: Literatur. In: Metzler Lexikon Avantgarde Hg. v. Van den Berg, Hubert, dems. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 193-198.
- Faul, Eckhard: Krieg und Kino. Heinrich Eduard Jacobs Roman *Blut und Zelluloid* (1929). In: Reiner Wild (Hg.): Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und

- Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. München: edition text + kritik 2003, S. 145-154.
- Gandert, Gero: Der Film der Weimarer Republik 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1997.
- Gerlach, Hans Jürgen: Heinrich Eduard Jacob: Between Two Worlds. Zwischen zwei Welten. Aachen: Shaker 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang: Ästhetische Schriften 1816-1820. Über Kunst und Altertum I-II. In: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. von Hendrik Birus. Abt. I, Bd. 20. Hg. v. Apel, Friedmar, Birus, Hendrik (u.a.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999.
- Gunning, Tom: The Diva, the Tiger, and the Three-Legged Spider. In: Pirandello, Luigi: Shoot! The Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator. Chicago: The University of Chicago Press 2005, S. vii-xiv.
- Hake, Sabine: German National Cinema. London, New York: Routledge 2008².
- Haß, Ulrike: Vom »Aufstand der Landschaft gegen Berlin«. In: Weyergraf, Bernhard (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918-1933 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 8). München, Wien: Carl Hanser 1995, S. 340-370.
- Heller, Heinz-B.: Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland (= Medien in Forschung und Unterricht, Serie A, Bd. 15). Hg. v. Baacke, Dieter, Gast, Wolfgang, Straßner, Erich. Tübingen: Niemeyer 1984/85.
- Helmes, Günter, Köster, Werner (Hrsg.): Texte zur Medientheorie. Stuttgart: Reclam 2015.
- Hick, Ulrike: Geschichte der optischen Medien. Habl. Phil. Philipps-Universität Marburg. München: Wilhelm Fink 1999.
- Hohmann, Jens-Erik: Unvergänglich Vergängliches. Das literarische Werk Heinrich Eduard Jacobs (1889-1967) (= Phil. Diss., Universität Hamburg). Tönning, Lübeck, Marburg: Der Andere Verlag 2006.
- Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid. Berlin: Rowohlt 1930².
- Jacob, Heinrich Eduard: Das Ende der internationalen Hetzfilme. Eine Resolution des Pariser Filmkongresses. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 30.09.1926.
- Jacob, Heinrich Eduard: Das Leichenbegräbnis der Gemma Ebria. Berlin: Reiss 1912.
- Jacob, Heinrich Eduard: Der Dichter in der Demokratie. Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 12.10.1924.

- Jacob, Heinrich Eduard: Der Pariser Filmkongreß. Die Eröffnung. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 28.09.1926.
- Jacob, Heinrich Eduard: Der Räuberhauptmann und sein Film. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung (Abendausgabe), 24.08.1926.
- Jacob, Heinrich Eduard: Die Magd von Aachen. Eine von Siebentausend. Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay Verlag 1931.
- Jacob, Heinrich Eduard: Finale des Pariser Filmkongresses. Eine stürmische Schlußsitzung. In: Berliner Tageblatt und Handels-zeitung, 04.10.1926.
- Jacob, Heinrich Eduard: Jaqueline und die Japaner. Berlin: Rowohlt 1929².
- Jacob, Heinrich Eduard: Nach dem Pariser Filmkongreß. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 15.10.1926.
- Jacob, Heinrich Eduard: Zu Hilfe! Zu Hilfe!. Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 08.09.1925.
- Jefferies, Matthew: Imperial Culture in Germany, 1871-1918. London: Palgrave 2003.
- Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme. 1800*1900. München: Wilhelm Fink 2003⁴.
- Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin: Brinkmann und Bose 1986.
- Kittler, Friedrich: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999. Berlin: Merve 2002.
- Kracauer, Siegfried: Kult der Zerstreuung. In: Ders.: Kleine Schriften zum Film. Bd. 6.1, 1921-1927. Hg. v. Mulder-Bach, Inka. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 208- 213.
- Kracauer, Siegfried: The Mass Ornament. In: Ders.: The Mass Ornament. Weimar Essays. Hg. v. Levin, Thomas Y. Cambridge, London: Harvard University Press 1995, S. 75-86.
- Kracht, Christian: Die Toten. Köln: Kiepenhauer und Witsch 2016².
- Lautensack, Heinrich: Zwischen Himmel und Erde. Ein kinomatographisches Spiel in drei Akten. In: Pinthus, Kurt (Hg.): Das Kinobuch. Kinostücke von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack und ein Brief von Franz Blei. Zürich: Die Arche 1963², S. 133-147.
- Leck, Ralph M.: Georg Simmel and the Avant-Garde Sociology. The Birth of Modernity, 1880-1920. New York: Humanity Books 2000.
- McLuhan, Marshall: The medium is the massage: an inventory of effects. Corte Madera: Gingko 2001.

- Mozer, Isolde: Zur Poetologie bei Heinrich Eduard Jacob (=Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 558). Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005.
- Ong, Walter J.: Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London and New York: Routledge 2002¹⁴.
- Pinthus, Kurt: Vorwort zur Neu-Ausgabe [1963]. In: Ders. (Hg.): Das Kinobuch. Kinostücke von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack und ein Brief von Franz Blei. Zürich: Die Arche 1963², S. 7-17.
- Pirandello, Luigi: Shoot! The Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator. Chicago: The University of Chicago Press 2005.
- Rosa, Hartmut: Alienation and Acceleration. Towards a critical Theory of late-modern Temporality. Kopenhagen: NSU 20143.
- Rutz, Gerd-Peter: Darstellungen von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre. Münster: LIT 2000.
- Schäfer, Arnim: Typografie. In: Metzler Lexikon Avantgarde Hg. v. Van den Berg, Hubert, Fährnders, Walter. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 337-341.
- Schmitz, Norbert M.: Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild. In: Image, Ausgabe 17 I 1/2013, S. 69-85.
- Schmitz-Emans, Monika: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Schütz, Hans J.: „Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen“. Vergessene und verkannte Autoren des 20. Jahrhunderts. München: Beck 1988.
- Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Kimmich, Dorothee, Schahadat, Schamma, Hauschild, Thomas (Hg.): Kulturtheorie. Bielefeld: transcript 2010, S. 231-253.
- Simmel, Georg: Fashion. In: The Rise of Fashion Hg. v. Leonhard Purdy, Daniel. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, S. 289-309.
- Singer, Ben: Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts. Columbia: Columbia University Press 2001.
- Symons, Stéphane: More than Life. Georg Simmel and Walter Benjamin on Art. Evanston: Northwestern University Press 2017.

- Uecker, Matthias: Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik. Bern, Brüssel, Frankfurt am Main: Peter Lang 2007.
- Van den Berg, Hubert: Gesamtkunstwerk. In: Metzler Lexikon Avantgarde Hg. v. Dems., Fähnders, Walter. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 124f.
- Von Wedderkop, Hermann: Expressionismus und Wirklichkeit. In: Manifeste und Dokumente zur deutsche Literatur. 1918-1933. Weimarer Republik Hg. v. Kaes, Anton. Stuttgart: Metzler 1983, S. 159-161.
- Von Zima, Peter: Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
- Wagner, Richard: Oper und Drama. In: Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Hg. v. Brochmeyer, Dieter. Bd. 7. Frankfurt am Main: Insel 1983.
- Zimmermann, Bernhard: Stagnation und Beschleunigung - Studien zur Literatur- und Mediengeschichte im 20. und 21. Jahrhundert (=Narrare. Interdisziplinäre, intermediale und transgenerische Schriftenreihe zur Narratologie, Bd. 5). Hamburg: Dr. Kovac 2016.

Abbildungen

Abb.1: Jacob, Heinrich Eduard: Jaqueline und die Japaner. Berlin: Rowohlt 1929, S. 77.

Professor. Ein sterbendes Wispernkam – dann war Stille. Ich lachte laut auf.

Jacquelines Grobheit tat mir wohl. Ich lachte – statt sie zurechtzuweisen. Ich sprach auf einmal sinnlos laut. Ich bat sie, wenn's ihr Vergnügen machte, mir doch ihre neuen Verkleidungen und häuslichen Sketchs vorspielen zu wollen.

Sie nickte. Ich mußte mich umdrehen. Sie schleppte – ihrerseits sehr laut – allerlei in die Küche hinein, die sie als Umkleideraum benutzte.

Dann machten wir Licht, und ich bekam folgendes Repertoire zu sehen:

JACQUELINE ALS BERGSTEIGER. In Radfahrhosen und Edelweißhut, Skihölzer auf den Rücken geschnallt, westschweizerische Volkslieder singend: begann sie eine schräge Landschaft von Daunenbetten, Stühlen und Tischen und Kommoden zu ersteigen. Eigentlich gefiel es mir nicht. Ich freute mich nur, daß alles so laut war.

Zweitens: JOCKCHEN, EIN FROMMER PILGRIM, KNIET IN DER BAYERISCHEN

77

WALFAHRTSKIRCHE. Vielleicht war es komisch, erschütternd komisch — nur war ich heute nicht recht in Stimmung! Ich mußte durch das Pilgergewand immer an den Tegernsee denken. Ach, wenn ich von seinem blauen Schein etwas im Zimmer gespürt hätte! Wie glücklich waren wir dort gewesen, als es noch keine Japaner gab.

Des Dritten, was Jacqueline machte, erinnere ich mich nicht ganz genau. Sie nannte es das **POLARBRÜLLEN** oder den **RAUB DER ESKIMOFRAU**. Alles roch auf einmal nach Thran. Siesang mit einer entsetzlichen Stimme, die wie zersägtes Eis knirschte. — — Es war rücksichtslos gegen unseren Mieter. Mir aber schien es gerade recht! Mochte dieser Störenfried, den ich von Herzen haßte, wissen, was für eine geräuschvolle — und welche glückliche Ehe wir führten.

„Gewiß!“ erwiderte er erstaunt. Es genüge ja durchaus, daß die Vergänglichkeit sich selbst empfindet! Das ganze Weltall sei tönende Klage über die Vergänglichkeit — und die Klage des Menschen darüber sei nur ein kleines Mitsummen im Chor.

Er holte ein indisches Buch aus dem Schrank. Es war ins Japanische übersetzt. Er wieder — wie zahllose Zettel zeigten — war seit einiger Zeit bestrebt, es ins Deutsche umzudichten.

„Hören Sie!“ sagte er und las:

Es gibt, ihr Brüder, eine Zeit, wo die äußeren
Meere rasen
und verschwinden machen die Erde.
Dieser so großen Erdenart ungeheure Ver-
gänglichkeit
wird sich also, ihr Brüder, zeigen;
zeigen wird sich, zeigen — o Brüder! —
Zerstörung, Auflösung, Unbestand.

Es gibt, ihr Brüder, eine Zeit, da eignet dem
Wasser der äußeren Meere

nicht Fingerhöhe, nicht Nagelspur.

Dieser so großen Wasserart ungeheure Ver-
gänglichlichkeit

wird sich also, ihr Brüder, zeigen;
zeigen wird sich, zeigen — o Brüder! —
Zerstörung, Auflösung, Unbestand.

Es gibt, ihr Brüder, eine Zeit, wo die äußeren
Feuer rasen,

fressen ein Reisfeld, ein Dorf, eine Stadt.

Dieser so großen Menschenwerke ungeheure
Vergänglichlichkeit

wird sich also, ihr Brüder, zeigen;
zeigen wird sich, zeigen — o Brüder! —
Zerstörung, Auflösung, Unbestand.

Es gibt, ihr Brüder, eine Zeit, wo das Feuer
am Herde so still ist,

daß man mit einem Hahnenflügel es vergeb-
lich ermutigen muß.

Dieser so großen Feuerart ungeheure Ver-
gänglichlichkeit

wird sich also, ihr Brüder, zeigen;
zeigen wird sich, zeigen — o Brüder! —
Zerstörung, Auflösung, Unbestand.

Und von diesem Körper hier, der acht Span-
nen hoch ist, von diesem
gälte
vielleicht ein Ich und ein Mein und ein Bin?
Dieser so großen Körperart ungeheure Ver-
gänglichlichkeit
wird sich also, ihr Brüder, zeigen;
zeigen wird sich, zeigen — o Brüder! —
Zerstörung, Auflösung, Unbestand.

Und von dieser Vergänglichkeit, die leidvoll
immer wieder vergeht,
wird da einer weinen und meinen, daß sie in
Ewigkeit besteht?
Dieses so großen Unbestands spottenswürdi-
ger Unbestand
wird sich also, ihr Brüder, zeigen;
zeigen wird sich, zeigen — o Brüder! —
Die Ewigkeit aller Ewigkeit.

„Dies ist die Wahrheit!“ empfand ich sofort.
„Es ist die Wahrheit über den Schmerz und
über das Aufhören des Schmerzes. Es ist die
Klage eines Menschen, der nicht ewig leben

kann. Es ist sogar die Klage des Todes, der nicht ewig töten kann. Und es ist das Aufhören beider Klagen.“

„Alles Leid ist Vergänglichkeit. Alle Vergänglichkeit ist Leid;

Wenn die Vergänglichkeit ist vergangen, auch vergangen ist das Leid!“

„Erlauben Sie,“ sagte ich ahnungsvoll „daß ich die Worte abschreibe!“

Er reichte mir schweigend Papier und Tinte. Ich schrieb . . . , wie durch einen Widerstand. Es war, als stieße meine Feder in einen schon gefüllten Raum; als müsse sie um Wahrheit kämpfen.

Nakamura war auf den Altan getreten mit einer angezündeten Kerze. Er leuchtete nach Osten und Westen. Dann stellte er mit einer kurzen Verneigung die Kerze neben die Teetasse, zog seine Geldbörse aus der Tasche, entnahm ihr zwei englische Schillingstücke und legte sie auf den Untersatz.

Ich warf die Feder hin. „Jacqueline! Das scheint mir stark!“ sagte ich nervös.

Abb. 7: Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 20.

Er stand schwerfällig vom Schreibtisch auf und begab sich ins Nebenzimmer. Dort saß Susi Gschweidler, die Wienerin, eingerahmt von großen Plakaten, den alten Großtaten des „Rubensfilm“.

MIT MANN UND ROSS UND WAGEN

las Benno unruhig von einem Plakat, auf dem eine sonnenrote Sphinx dem speer- und köcherbewehrten Heer des großen Pharaos nachstarrte . . . Das war schon etwas lange her. Im Jahre 1913 hatte sich diese Historie begeben. Zum Ruhme Jehovas — aber schließlich auch zu Benno Rubensons Ruhm. Denn wer hatte die Israeliten damals durchs Rote Meer geführt?

Abb. 8: Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 47.

ERSTES BILD

Auf einer Mauer im Süden liegt eine junge Frau in einem bellen, losen Kleid. Langsam gleitet hinter ihr ein buschbestandener Abgrund herauf, eine Bucht, in die das

Abb. 9: Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 81.

Die Weisheit der Société Voltaire 81

sich niedergelassen, da brachte die Gschweidler die Karten herein. Auf der einen stand nur:

ANDREA TREVISANI

auf der anderen:

COMBALEAU-ALBERT

und darunter in kleiner Schrift:

Employ  de la Société Voltaire

„Voltaire besucht Rubens!“ grinste Benno. „Na, Susi, hol’ mal die Leute ’rein!“

filme liegen in allen Marineministerien . . .“). Dann endlich setzte die eigene Kunst ein:

Vier Soldaten in der Wüste.

Durst. Halbnackt.

Dann kalte Nacht.

Überlegen, ob sie desertieren sollen.

Titel: „ICH BIN AUS SARDINIEN! FÜR MEINE PROVINZ HAT DER STAAT KEIN GELD! ABER AFRIKA MUSS EROBERT WERDEN!“

„GEHN WIR!“ Die Kameraden wollen mit dem Knie ihre Gewehre zerbrechen. Titel: „DIE KÖNNT IHR ZU HAUSE BRAUCHEN . . .“ Sie laufen auf die Küste zu, lösen ein Segelboot und entfliehen.

Kleiner Hafen in Sardinien. Am Municipio angeschlagen: GROSSER SIEG IN TRIPOLIS. Ein Segelboot läuft ein. Entsetzen. Zwei an Hungertyphus Gestorbene werden schwer an Land gehoben, ein Irrsinniger springt gellend heraus, der vierte fragt die erschütterte Menge: „WER ZEIGT MIR DEN WEG ZUM RÄCHER PEDROTTI?“

„Donnerwetter!“ sagte Benno. Er sprang aus dem Bett wie ein Gummiball; sein „petit cahier“ fiel auf den Teppich.

„Donnerwetter!“ sagte er laut, fuhr mit dem Magen gegen den Schreibtisch, rikoschetierte gegen das Fenster und vom Fenster wieder zum Bett.

„Donnerwetter!“ sagte er sitzend.

Weiter schien ihm nichts einzufallen. Diesen ganz ungenügenden Fluch, diesen überlebten Vergleich mit theologischen Spielereien aus dem Laden der Zeus und Jehova, diesen lächerlichen Hinweis auf

Abb. 11: Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 351.

„Werden Sie eine Radiodepesche für mich besorgen, Herr Leutnant Murri?“

„Ist der Inhalt unbedenklich?“

Aber da diktierte sie schon: AN DEN JUSTIZRAT
VON HENNINGSDORFF BERLIN KOCHSTRASSE.
KOMM NACH ROM TRIFFST MICH MARINE-
MINISTERIUM GEBRAUCHE DRINGEND DEINEN
SCHUTZ.

Er lief aus dem Zimmer. Man hörte Rascheln. Dann, mitten aus dem Rascheln heraus, Seufzen und schließlich Jubelschreie.

Strahlend erschien Delbosq in der Tür. „Sie haben recht!“ verkündete er mit begeistertem Gesicht.

„Es ist zwar nicht der Völkerbund, der den Kongreß berufen hat — aber es ist das Institut für geistige Zusammenarbeit, das dem Völkerbund untersteht! Und somit ist es der Völkerbund...

Ich bitte Sie!“ fuhr er feurig fort. „Wo sollte dieses Institut liegen, wenn es nicht in Paris läge? Genf hat ja keine Empfangsräumlichkeiten!“

Er vertiefte sich in die Zeitung, hob bald das „Journal des Débats“ vors Auge, bald den „Temps“ und bald den „Matin“. Er schnalzte und seufzte unablässig und war wie leidend vor Entzücken. Clothilde hatte ihn nie so gesehn.

„Große Rede des Kultusministers!“ jubelte er plötzlich auf. „Herriot begrüßt den Kongreß! — Das ist zuviel! Das müssen Sie hören! Der Film als Völkerverständigungsmittel! Der Film als Unterpfand des Friedens! Hören Sie, was Herriot sagt! *„Es ist für uns alle sehr wichtig zu wissen, was der Film ist, und was er nicht ist! In großen Teilen der Wohnerde besitzt er schon heute die Ubiquität von Licht, Wasser, Koble. Eine Menschenbeeinflussung geht von ihm aus, so groß und so stark, wie von keinem Geistmittel sonst — obwohl er seinerseits Ware ist. Je mehr nun der Film in seinen Zwecken, seinen Inhalten und Formen, humanisiert und domestiziert wird, desto mehr Kräfte werden durch ihn dem Rückschritt und dem Bösen entzogen.“* Und das hat Herriot gesagt!“

Abb. 13: Jacob, Heinrich Eduard: Blut und Zelluloid, S. 24.

„Wir haben das Manuskript vergessen!“ sagte er keuchend und kreidebleich.

„Halunken!“ murmelte Rubenson, „das ist doch wohl kein Manuskript!“ Er nahm zwischen Zeige- und Mittelfinger, als wolle er sich nicht beschmutzen, den vergessenen Zeitungsausschnitt und reichte ihn dem Regisseur. Dabei sah er, ohne es zu wollen, schräg auf das Druckbild und entdeckte eine zarte Bleistiftnotiz, die er im auffallenden Licht bisher ganz übersehen hatte. Sie hieß: „*Berliner Morgenpost, den 24. November 1926.*“ Dann saß er wieder ganz allein.

„Sechs Wochen ist das Ding jetzt alt!“ grübelte er. „Ich will's wieder lesen.“

48 *Der Mohnblumen-Twostep*

Meer schlägt. Es ist sehr sonnig, und die Wellen, die von fern und mit Rube anlaufen, sind wie die langen, flachen Ränder eines antiken Bronzetellers. Alles ist Rube, die liegende Frau, die zwischen Zähnen einen Halm dreht, ruht, ohne zu denken. In ihren Armen, in ihren strumpflosen, edlen Knöcheln träumt das Leben. Die Eidechse, die einen Augenblick an der Mauer mit atmender Kehle still verbarrt, ebe sie fortschlüpft, ist ihr Gleichnis.

Das Auge der Frau, das in die Tiefe des Hintergrunds hinsieht, ohne zu suchen, sieht

ZWEITES BILD

zwei nackte Männer. Es sind ihre Reisegefährten; wie sie, sind es keine Südländer. Der eine ist etwa fünfunddreißig, der andere fünfundzwanzig Jahre. Mit nassen Gesichtern (sie haben getaucht, und das Wasser rinnt noch aus ihren Haaren) führen sie ein Segelboot durch die leicht schaumige Brandung zur Bucht. Sie stehen bis zu den Knien im Wasser (nicht etwa bis zu Bauch oder Brust; weil die Halbierung des menschlichen Körpers durch die Wasserfläche lächerlich wirkt). Wie die Eidechse zu jener Frau, so gehört zu ihnen das Segelboot mit dem leicht flatternden Dreiecksegel. Es entspricht ihren hochbeinigen Körpern, auf deren Nase die Sonne spielt. Der eine ruft den Namen der Frau durch hohle Hände zum Hügel hinauf. Es macht einen Augenblick den Eindruck, als bliese er auf einer Muschel. Und wie sich sein Gefährte ins Meer bückt, zieht er auch wirklich eine herauf und wirft sie gleich achtlos wieder fort. Denn hier ist alles Überfluß . . .“

ERSTES BILD DES VORSPIELS
(TRICKFILM!)

Die Insel SARDINIEN erscheint als kartographisches Phantom, freiliegend nach allen vier Seiten (unter Fortlassung von Korsika!), umspielt von langsamen Wellenlinien.

ZWEITES BILD DES VORSPIELS
(TRICKFILM!)

Von links nähert (Draufsicht!) sich ein Flieger, wird langsam größer und entpuppt sich als eine Mücke, die sich setzt. Sie ist so groß, wie das ganze Sardinien, das unter ihrem Niedersitzen leicht erzittert wie ein Blatt. Ihr Hinterleib steht auf hohen Füßen und überragt Vorderleib und Kopf. Die Mücke vollführt mit ihrem

Rüssel Saugbewegungen auf dem Boden. Ringförmig um den Ansatz des Rüssels und später auch um den Aufsatz der Füße verändert sich die Landkarte, ihre Farbe wird dunkel und sumpfig. Schließlich ist das ganze Sardinien mit diesem Mückensumpf überzogen und wird langsam ausgelöscht, als sänke die Insel ins Meer zurück. (Anmerkung: diese Trickbilder werden aus Paris geliefert!)

DRITTES BILD. TITEL: ANTIKE SKLAVEN

Kurze Ansicht einer Mine. Römischer Hauptmann auf einem Pferd, neben ihm der Bergbesitzer, in der Toga römischer Senatoren, aus einer Sänfte Befehle gebend. Sklaven ziehen einen Wagen mit metallhaltigen Felsbrocken, ausgemergelte Gestalten; einer stürzt. Neuer Titel: DAS FIEBER. Der Kamerad, der ihn auffängt, verwandelt sich plötzlich

VIERTES BILD: UND HEUTE . . .

in einen halbnackten Arbeiter; der Wagen in eine moderne Lore, wie sie im Bergbau verwendet wird; der römische Hauptmann in einen Capitano der Infanterie, der Senator in einen Großindustriellen, der ungeduldig im Auto sitzt. (Anmerkung: auch diese Bilder werden aus Paris geliefert!)

„Was ist denn das?“ dachte Benno nervös.

„Wird dieser Film in Paris gedreht?“ Er blätterte hastig zehn Seiten um. Endlich war das Vorspiel zu Ende, endlich kam seine Aufgabe!

Die Handlung des Films begann im Jahre 1911. Expedition nach Tripolis. Schiffsbilder auf dem offenen Meer (werden aus Paris geliefert — „Natürlich“, dachte der Leser verwirrt. „Solche Flotten-

Die auf diesem Kongreß vereinten Franzosen, Chinesen und Mexikaner stellen hierdurch folgenden Antrag: Der Filmkongreß der Völkerbundsstaaten möge in corpore beschließen, die Autoren, Regisseure und Filmverleger der ganzen Welt, kurz alle an der Produktion beteiligten Stellen und Instanzen, zu ersuchen:

1. *Sorgfältig Gegenstände zu meiden, die Haßgefühle zwischen den Völkern zu erregen geeignet sind, oder die dazu angetan sind, solche Gefühle, wo sie bestehen, noch zu verewigen und zu vertiefen;*
2. *überdies grundsätzlich zu vermeiden, antipathischen Gestalten eine Herkunft zuzuschreiben, die von der Nationalität des Produzenten verschieden ist. („Ahal Sehr gut!“ lösten sich ein paar Rufe im Saal.)*
3. *mit aller liebenden Sorgfalt, Vorzüge und gute Eigenschaften fremder Völker ans Licht zu stellen, so daß*

Der Eid im Palais-Royal 253

Teilnahme und Sympathie für die Schönheit der fremden Rassen die Folge ist;

4. *kurz, auf jede erdenkliche Art das Laufbild zu einem wirksamen Mittel der Völkerversöhnung auszugestalten.*

Die auf diesem Kongreß vereinten Franzosen, Chinesen und Mexikaner stellen ferner folgenden Antrag: *Der Filmkongreß der Völkerbundsstaaten möge diese Resolution, falls sie angenommen wird, noch heute in Depeschenform dem Präsidium in Genf mitteilen und den Wunsch zum Ausdruck bringen, daß der Inhalt des Beschlusses umgehend in das Lichtspielgesetz sämtlicher Staaten Eingang findet.*

„Bravo! Herrlich!“ tobte es rings. „Hoch Frankreich! Hoch China! Hoch Mexiko!“

„Ruhel! Sammeln! Abstimmen!“

„Wer stimmt für diese Resolution?“ fragte Locquin mit klarer Stimme.

Da geschah ein Rauschen im Saal. Wie Fächer eines Palmenwaldes flogen die Hände der Delegierten empor. Ein paar Diener durchliefen die Reihen und zählten die leicht schwankenden Zweige.

Ein atemloser, ein großer Sieg. Von vierhundertfünfzig Delegierten hatten vierhundertneunundvierzig sich für die Resolution entschieden. Auch alle Belgier. Auch alle Deutschen. (Mit Ausnahme eines einzigen, der sich der Stimme enthalten hatte.)

Abb. 19: Interrelationen in *Blut und Zelluloid*.

Interrelationen in *Blut und Zelluloid*

SEITE	BEGRIFF/BEZUG
8	Mephisto (Fauststoff)
14	Leviathan (Hobbes)
34	"Der Eislauf" (Klopstock)
34	"Sehnsucht" (Eichendorff)
49	Karl Moor (Schiller: Die Räuber)
50	Verdienst des Räubers durch Fremdenverkehr (Jacobs eigene Rezension des französischen Films)
53	(König) Laurins Rosengarten (Müllenhoff/Holz)
62	Wagnersängerin (Richard Wagners Oper als intendiertes <i>Gesamtkunstwerk</i>)
68	Luigi Pirandello
68	Reinhardt, Pallenberg, Lucie Höflich (zeitgenössische deutsche Schauspieler)
69	Stendhal (Über die Liebe)
70	"Nel cor più non mi sento"-Arie (Paisiello)
72	Petrarca (Fontaine-de-Vaucluse)
73	Benedetto Croce (idealistischer Italienischer Philosoph)
73	Goethe "Jeder kehre vor seiner Tür"
81	"Voltaire besucht Rubens"
89	"Junger Todesgott" (antike Mythologie)
97/98	Couplettexte (Zusammensetzung von Verdis Melodie und einer Dichtung Agostinos)
98	Troubadour (Verdi)
103	Hölderlin, Mörike, Uhland, Kerner, Pfizer, Schwab (Buchsammlung der Bevilaquas)
103	"Das Kernerhaus und seine Gäste" (Kerner)
104	Dante, Carducci, Gabriele (Buchsammlung der Bevilaquas)
104	D'Annunzio (müsste nach Trevisani in der Buchsammlung der Bevilaquas ergänzt werden)
106	Marx, Lassalle, Mehring, Engels, Krapotkin, Proudhon (Agostinos Buchsammlung)
106	Gide und Rist: "Geschichte der volkswirtschaftlichen Lehrmeinung" (nach Trevisani: „großartigster Roman menschlicher Denkstraßen“)
106	Alfredo Niceforos: "Anthropologie der nichtbesitzenden Klassen"
111	"Popoloso deserto que.." (Verdi: La Traviata)
119	„eine Strophe von Leopardi, ein Kopf des Michelangelo, eine Seite Manzoni“
121	Max Scheler (deutscher Philosoph der Anthropologie und Phänomenologie)
132	„Obwohl du leichter als Kork bist“ (Nachsatz hat Agostino vergessen; Horaz' Ode)
137	„Auch die Industrie ist eine Tochter Gottes“ (Frédéric Ozanam: Dante und die katholische Philosophie des dreizehnten Jahrhunderts)
140, 201, 202, 204, 210, 336	Garibaldi
146	Niceforo, Guglielmo Ferrero, Enrico Ferri, Colajanni, Rudini, Luzatti, Labriola, Sidney Sonnino, Giovanni Giolitti (standen in Kontakt mit

Die Weisheit der Société Voltaire 91

„Von sechzigtausend, glaube ich, macht das schon morgen sechstausend. — Aber ich bitte dich, geh jetzt fort! Ich möchte mit der kleinen Susi hygienische Dinge erledigen, ein paar kleinen Gläubigern schreiben, sie vertrösten und überhaupt tun, als ob ich gar kein Geld hätte . . . Es ist doch alles zu plötzlich gekommen! Ich muß mich langsam daran gewöhnen. Sonst könnte es meinem Herzen schaden!“

Im Fr hst ckszimmer des Hotel Adlon a  und trank man auf Kosten Frankreichs zu viert in exquisiter Weise.

Nachdem der Lunch vorüber war, unterschrieb der große Combaleau nebenan, im Rauchsalon, alles, was man von ihm verlangte.

Er ging auf schier Unglaubliches ein. Nicht nur auf hundertundf nfzigtausend. Nicht nur auf sechzigtausend Vorsch u . Sondern sogar auf die Bedingung, daß davon dre  igtausend verfielen, wenn etwa durch die Schuld Pedrottis das ganze nicht zustande kam. Denn dre  igtausend, behauptete Benno, müsse er sofort investieren durch Engagement von Schauspielern, Regisseur und Kameramann, sowie in der Herstellung von Kostümen. Ohne besondere Schwierigkeiten erfüllte Herr Combaleau diesen Passus. Als Clothilde und

Um fünf Uhr morgens hielt das Schiff. Die letzten Manöver — Drehen und Stoppen — erweckten die beiden. Das Freundespaar hatte ziemlich schlecht geschlafen. In der ungastlichen Kajüte hatte, in Pferddecken gehüllt, noch ein Dutzend Soldaten genächtigt. Abends in Civitavecchia war der letzte Lustreisende und Zivilist von Bord gegangen. Der einzige Menschenimport nach Sardinien schien aus Soldaten zu bestehen.

Sie dehnten ihre müden Arme. Beim Herausklettern aus dem Schiff sah Bevilacqua mit Erstaunen, daß eine ziemlich große Fracht von Gemüse und Käse mitgereist war. „Wie ist das nur möglich,“ dachte er, „daß man derlei vom Festland bezieht?“ Ein Matrose sah seinen Blick und sagte finster: „Die Ziegen sind gut. Aber die Leute hier sind etwas dumm und wissen den Käse nicht schmackhaft zu machen. Man hat es ihnen oft gezeigt, aber es nützt nichts.“ Er zog sich zurück.

Als sie über das Landungsbrett schritten, drehte der Conte Bevilacqua sich unwillkürlich noch einmal um und spürte den finsternen Blick des Mannes vor sich hin in die Luft gerichtet. Er sah gut aus: klein, sehnig, alert, und etwas spanisch in seinem Ernst. Unzweifelhaft war dieser Mann ein Sardel „Schlechtes Wetter!“ sagte Andrea und wies