

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film

Herausgeber*innen: Marcel Finke, Heide Barrenechea, Moritz Schumm

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Nicht kommerziell-Share Alike 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.de> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

INHALT

BARBARA GRONAU, KATHRIN PETERS Vorwort zur Schriftenreihe	7
------------------------------------------------------------------------	---

HEIDE BARRENECHEA, MARCEL FINKE, MORITZ SCHUMM Einleitung, Periphere Visionen, Wissen und die Denkfigur des Randes	9
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

I) RÄNDER DES VISUELLEN

EMMANUEL ALLOA An den Rändern der Sichtbarkeit	27
-------------------------------------------------------------	----

VOLKER PANTENBURG Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Keraschwenks	43
----------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

MARTINA DOBBE „Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben oder hinter dem Gezeigten zu liegen.“ Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie	61
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

MARCEL FINKE Glas, Glanz, Gleißeln. Randbemerkungen zur Fotografie	77
------------------------------------------------------------------------------------	----

II) EPISTEMISCHE RÄNDER MULTIPLER SICHTBARKEIT

EVA WILSON Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert.	97
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

EILEEN ROSITZKA Corpographische Koordinaten. <i>Zero Dark Thirty</i> und <i>United 93</i> zwischen Sehen, Hören und Wissen.	113
MORITZ SCHUMM „The beginning of the end of the end of the beginning has begun.“ Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons <i>The Grand Budapest Hotel</i>	127
ANTONIA VON SCHÖNING Ränder des Urbanen. Zur Politik des städtischen Raums bei Michel de Certeau und Bruno Latour	145
 III) WISSEN UND BILDPOLITIKEN DES RANDES	
LILIAN HABERER Stateless State. Marginale Bewegungen, Handlungsformen des Fiktionalen und Politischen in Eric Baudelaires <i>Letters to Max</i>	165
HEIDE BARRENECHEA Hybride Sichtbarkeit. Irritierende Uneindeutigkeiten in der frühen palästinensischen Bildnisfotografie	185
KATHRIN PETERS Bilder des Protests. Über die „Woman in the Blu Bra“ und relationale Zeugenschaft	205
HANNO BERGER Pascals Wette, die Revolution und <i>V for Vendetta</i>	223
BILDNACHWEISE	237
ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN	241

III)

WISSEN UND BILDPOLITIKEN DES RANDES

HANNO BERGER

PASCALS WETTE, DIE REVOLUTION UND V FOR VENDETTA

I) Pascals Wette

In einem berühmt gewordenen Fragment aus seinen posthum veröffentlichten Gedanken über die Religion versucht der Philosoph Blaise Pascal die Frage, ob man als gläubiger Christ leben sollte, nicht anhand eines *Gottesbeweises*, sondern anhand einer Wette zu beantworten: Er wettet auf die Existenz Gottes. Zwar könne er diese nicht zweifelsfrei belegen, aber er könne sich auch nicht indifferent zu dieser Frage verhalten. Die Möglichkeit, nicht zu wählen, schließt er entsprechend aus. Das Verhältnis von Einsatz und Gewinn in Bezug auf die Frage nach der Existenz Gottes führt Pascal dann dazu, diese Wette zugunsten der Existenz Gottes einzugehen. Lieber ein Leben als guter Christ führen und deshalb die Möglichkeit haben, ins Paradies zu kommen, als kein Christ zu sein, dadurch zwar ein irdisches Lotterleben gewinnen, dabei jedoch auch Gefahr laufen, ewige Höllenqualen zu erleiden.¹ Gleich im nächsten Fragment unterfüttert Pascal die Plausibilität seiner Wette mit dem Hinweis, dass das der Wette zugrundeliegende Denkmodell häufiger angewendet wird, als man annehmen könnte:

Wenn man sich nur um Sicheres bemühen dürfte, dürfte man sich nicht um die Religion bemühen; denn sie ist nicht sicher. Aber wieviel Dinge unternimmt man, die ungewiß sind, Reisen über See, Schlachten, die man kämpft. [...] Nun, man handelt vernünftig, wenn man für den morgigen Tag und für das Ungewisse arbeitet [...].²

Letztlich ist für Pascal also alles Ungewisse und auf die Zukunft („den morgigen Tag“) gerichtete Handeln in der Form einer Wette darauf zu denken, dass sich die

1 Vgl. Pascal, Blaise: „Fragment 233“, in: ders.: *Über die Religion und über einige andere Gegenstände*, Frankfurt/M. 1987 [Paris 1669], S. 120–126. Es geht mir hier nicht um eine Diskussion der Frage, ob Pascals Wette plausibel erscheint und welche Kritikpunkte man gegen die Prämissen der Wette und Pascals Entscheidung, auf die Existenz Gottes zu setzen, anführen könnte. Mir geht es lediglich um die Herausstellung des Kerngedankens der Wette als eine spezifische Form des Umgangs mit Kontingenz. Für eine ausführliche Analyse der Pascalschen Wette vgl. Knoepffler, Nikolaus: „Über die Unmöglichkeit, die Gottesfrage durch eine Wette im Sinne Pascals zu entscheiden“, in: *Philosophisches Jahrbuch*, Bd. 107, Nr. II, 2000, S. 398–409.

2 Pascal 1987 (wie Anm. 1), „Fragment 234“, S. 127f., hier: S. 127.

erbrachten Mühen lohnen werden. Genauer gesprochen ist die Zeitform der Pascalschen Wette aber natürlich das Futur II: die Mühen werden sich gelohnt haben.

Ausgehend von dieser kurzen Rekonstruktion der Pascalschen Denkfigur geht es mir im Folgenden um deren Relevanz für die Revolutionstheorie. Dabei werde ich zu plausibilisieren versuchen, warum es sich lohnt, gerade mit Filmen über Revolutionen nachzudenken. Die entscheidenden Verbindungspunkte werden dabei die Bedeutung der *Bewegung* und der *Kontingenz* für Revolutionstheorie und Filminszenierungsmodi sein. Abschließend werde ich die Frage untersuchen, wie vor diesem Hintergrund der Revolutionsfilm *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005) zu betrachten sein könnte. Meine zentrale These wird dabei sein, dass der Film in der Inszenierung des Übergangs zwischen zwei Gesellschaften ein utopisches Potenzial freisetzt und somit die Parameter einer revolutionären Wette zu beeinflussen sucht.

II) Die Revolution

Bedenkt man die schon bei Pascal angelegte Erweiterung seiner Denkbewegung, die nicht nur nach der Existenz Gottes fragt, sondern sich auch in weltlichen Problemstellungen wiederfindet, so überrascht es nicht, wenn in verschiedensten Kontexten und insbesondere wenn man sich an den Rändern des Ungewissen bewegt, auf die Pascalsche Wette verwiesen wird. So auch in Bezug auf die Revolution.³ Erfüllt die Revolution doch beide Bedingungen, die Pascal bei seiner Wette anführt: ihr Erfolg ist ungewiss und sie ist auf die Zukunft gerichtet. So ist es laut Hannah Arendt und ihrem für die Revolutionstheorie grundlegenden Buch *Über die Revolution* ja gerade eines der zentralen Merkmale von Revolutionen, dass sie auf die Gründung von etwas fundamental Neuem hinauslaufen, für das es in der Historie noch keine Beispiele gibt, an deren Vorbild man sich orientieren könnte. Dies ist für Arendt auch der entscheidende Unterschied zwischen den Revolutionen der Neuzeit und den politischen Umschwüngen in der Antike. Sie schreibt:

Mit politischen Umschwüngen dieser Art [d.h. der von Platon und Polybius theoretisierten Art eines *Kreislaufes* von Verfassungsänderungen; H.B.] und mit der Gewalt, die in ihnen zum Ausbruch kam, war das klassische Altertum nur zu vertraut; was ihm aber ganz fremd war, ist, was uns nahezu selbstverständlich ist, nämlich daß sich in solchen Umschwüngen jeweils etwas ganz Neues zeigt oder daß eine neue Geschichte mit ihnen anhebt.⁴

3 Eine solche Bezugnahme auf Pascal findet sich im Kontext der Revolutionstheorie in einem neueren Buch Slavoj Žižeks. Vgl. Žižek, Slavoj: *The Year of Dreaming Dangerously*, London/New York 2012, S. 129. Vgl. zu diesem Punkt auch die empfehlenswerte Einführung in die Revolutionstheorie von Florian Grosser: „Letztlich, so Žižek [sic], handle es sich bei einer Revolution aber immer um eine existenzielle Wette im Sinne Pascals, d.h. um ein Setzen auf die Möglichkeit des Neuen [...]“. Grosser, Florian: *Theorien der Revolution. Zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 159.

4 Arendt, Hannah: *Über die Revolution*, München 2013 [New York 1963], S. 24.

Ein solcher Begriff der Revolution ließe sich – so Arendt weiter – erst nach den Revolutionen des achtzehnten Jahrhunderts entdecken, denn erst dieser Begriff sei „unlösbar der Vorstellung verhaftet, daß sich innerhalb der weltlichen Geschichte etwas ganz und gar Neues ereignet, daß eine neue Geschichte anhebt.“⁵ Die Revolution zeichnet sich also gerade dadurch aus, dass sie sich nicht an der Vergangenheit orientiert, die eine Gewissheit über ihren Erfolg geben könnte, sondern es ist eines ihrer entscheidenden Charakteristika, dass sie auf etwas Neues und Unbekanntes abhebt. So formuliert auch Karl Marx, „der größte Theoretiker der Revolutionen überhaupt“,⁶ in prägnanter Weise:

Die soziale Revolution des neunzehnten Jahrhunderts kann ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft. Sie kann nicht mit sich selbst beginnen, bevor sie allen Aberglauben an die Vergangenheit abgestreift hat.⁷

Die Frage, die sich nun natürlich stellt, ist, auf welcher Grundlage man für oder gegen die Revolution wettet, wenn es konstitutiv zur Revolution gehört, dass man mit ihr immer auch auf etwas Unbekanntes wettet. Hier lohnt es sich, Slavoj Žižeks Position und seine Bezugnahme auf Pascal näher zu betrachten. In seinem früheren Buch *Die Revolution steht bevor* schreibt er die Pascalsche Position der Wette Maurice Merleau-Pontys *Humanismus und Terror*⁸ zu. So habe Merleau-Ponty dort durch die Denkfigur der Wette auch den stalinistischen Terror zu rechtfertigen versucht, da dieser echte Freiheit zur Folge haben würde.⁹ Žižeks eigene Position ist dem gegenüber differenzierter und schlägt eine andere Perspektive auf das von Pascal vorgestellte Denkmodell vor. Žižek schreibt über die Legitimierung einer Revolution:

Das einzige Kriterium, das zählt, ist ein absolut *inhärentes*, nämlich ein *in die Tat umgesetztes Utopia*. Bei einem echten revolutionären Durchbruch ist die utopische Zukunft weder völlig realisiert und gegenwärtig, noch wird sie einfach als ein fernes Versprechen heraufbeschworen, das die gegenwärtige Gewalt rechtfertigt. Vielmehr verhält es sich so, als ob es uns in einer einzigartigen Suspendierung der Zeitlichkeit, in einem Kurzschluß von Gegenwart und Zukunft, gleichsam durch Gnade einen kurzen Augenblick lang möglich wäre, so zu handeln, als ob die utopische Zukunft

5 Ebd., S. 33. Dieser Pathos des Neubeginns manifestierte sich in der Französischen Revolution unter anderem durch die Einführung des Revolutionskalenders.

6 Ebd., S. 76.

7 Marx, Karl: „Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte“ (1852), in: *MEW*, Bd. 8, Berlin 1960, S. 111–207, hier: S. 117.

8 Merleau-Ponty, Maurice: *Humanismus und Terror*, Frankfurt/M. 1976 [Paris 1947].

9 Vgl. Žižek, Slavoj: *Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche über Lenin*, Frankfurt/M. 2012 [London/New York 2002], S. 87. Es geht mir hier nicht darum zu klären, ob Žižek Merleau-Ponty mit dieser Zuschreibung gerecht wird. Eine genauere Auseinandersetzung mit *Humanismus und Terror* als diejenige Žižeks müsste zunächst einmal eine Historisierung des im Jahre 1947 entstanden Textes von Merleau-Ponty vornehmen und zudem auch spätere politische Texte Merleau-Pontys in Betracht ziehen. Vgl. hierzu überblicksartig: Bernes, Christian: *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*, Hamburg 1998, S. 115–124.

zum Greifen nahe sei. Die Revolution wird nicht als eine momentane Härte erlebt, die wir für das Glück und die Freiheit zukünftiger Generationen erdulden müssen, sondern als die gegenwärtige Härte, über die dieses zukünftige Glück und die Freiheit schon jetzt ihren Schatten werfen. In ihr *sind wir bereits frei, während wir für die Freiheit kämpfen*, und in ihr *sind wir bereits glücklich, während wir für das Glück kämpfen*, ganz egal, wie schwierig die Umstände sind.¹⁰

Die Justierung, die Žižek hier vornimmt, besagt also, dass im Übergangsmoment, im Schwellenzustand zwischen der alten und der neuen Gesellschaft, im Kairos¹¹ der Revolution, dem Moment, den Žižek an anderer Stelle auch als den „magische[n] Augenblick der allgemeinen Solidarität, wenn ‚alles möglich scheint‘“¹² beschreibt, eine Vergegenwärtigung des Kommenden erfolgt. Letztlich *verschiebt* Žižek mit dieser Volte das Problem jedoch nur. Denn die Frage, ob es sich lohne auf den revolutionären Durchbruch zu wetten und diesen herbeizuführen, bleibt ja bestehen. Eine definitive Antwort kann es auch darauf nicht geben, da eine solche Antwort die Fähigkeit voraussetzen würde, in die Zukunft sehen zu können.

Ernst Bloch steht in seinem monumentalen Werk *Das Prinzip Hoffnung*¹³, in dem er die menschlichen Träume eines besseren Lebens und deren Nutzen für ein immer auf die Zukunft gerichtetes Prinzip Hoffnung untersucht, vor einem ähnlichen Problem. In einer Metapher deutet er jedoch eine Lösung an: Zwar könne man genauso wenig in die Zukunft schauen, wie man um die Ecke schauen könne, man könne jedoch sehr wohl um die Ecke hören oder die Hilfe eines Spiegels in Anspruch nehmen.¹⁴ Eines der Mittel, durch die ein Ausblick auf eine potenziell bessere Zukunft möglich wird, ist dann bei Bloch auch die Kunst, die uns denkbare zukünftige Welten erfahren lässt. Indem uns die Kunst mögliche zukünftige Welten zeigt und – wie Blochs repräsentationslogischen Überlegungen hinzuzufügen wäre – erfahren lässt, weist sie auf die Kontingenz des Bestehenden hin und somit auch auf die potenzielle Realisierung anderer Welten, auf die es – ganz im Sinne Pascals – zu wetten gilt.

Sich anhand von Filmen der Revolution und ihren Darstellungen zu widmen, liegt dann nicht nur deshalb nahe, weil sie sowohl im Sinne der Pascalschen Wette als auch im Sinne der Kunst als Antworten auf die Kontingenz der Welt verstehbar sind. Der Film drängt sich auch deswegen als Untersuchungsgegenstand auf, weil in der Revolutionstheorie immer wieder auf spezifische *Bewegungsformen* zurückgegriffen wird, wenn es darum geht, das Phänomen der Revolution begreifbar und anschaulich zu machen. Zu finden ist das Wort ‚revolutio‘ bereits in der Spätantike

10 Ebd.

11 Zum Kairos-Begriff und insbesondere zu dessen Bedeutung im Denken Walter Benjamins vgl. Konersmann, Ralf: „Nachwort. Walter Benjamins philosophische Kairologie“, in: Benjamin, Walter: *Kairos. Schriften zur Philosophie. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ralf Konersmann*, Frankfurt/M. 2007, S. 327–348, bes.: S. 331–335.

12 Žižek 2012 (wie Anm. 9), S. 11.

13 Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1–3, Frankfurt/M. 1967.

14 Vgl. ebd., Bd. 3, S. 1616f.

und bedeutet dort Zurückwälzung, Umwälzung, Umlauf. Gebraucht wurde es beispielsweise für die Seelenwanderung und den Umlauf des Jahres und der Gestirne. Im Mittelalter bleibt nur die auf die Astronomie bezogene Bedeutung bestehen. Mit dem Begriff wurde die kreisförmige, sich stetig wiederholende Bewegung der Planeten bezeichnet. Mit der Bewegung der Gestirne wurde gleichfalls die Zeit gemessen. Der Begriff hatte also schon im Mittelalter nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Komponente.¹⁵ Arendt erwähnt zudem folgende Metaphern aus zeitgenössischen Darstellungen der Französischen Revolution: Strömung, Strom, Lava, Sturm, anschwellender Fluss, Sturmwind, mit denen nun gerade nicht mehr eine kreisförmige Bewegung gemeint ist.¹⁶ Und auch im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert wurde auf die Beschreibung von Bewegungsformen zurückgegriffen, um Revolutionen anschaulich und verstehbar zu machen. So schreibt Marx in einer berühmten Formulierung: „Die Revolutionen sind die Lokomotiven der Geschichte.“¹⁷ Walter Benjamin antwortet darauf ebenfalls mit einem Bild von einer Bewegungskonfiguration. In den posthum veröffentlichten „Notizen zu ‚Über den Begriff der Geschichte‘“ schreibt er: „Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.“¹⁸ Ein kinetischer Aspekt der Revolution findet sich auch bei Lenin. So hatte die für seine Revolutionsarbeit zentrale Zeitschrift den Titel *Iskra* – das russische Wort für Funke.¹⁹

15 Zu diesen Informationen vgl. Bulst, Neithard / Fisch, Jörg / Koselleck, Reinhard / Meier, Christian: „Revolution, Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhard Koselleck, Stuttgart 1984, S. 653–788, hier: S. 669–671. Die aus der Astronomie kommende Herleitung betont auch Arendt 2013 (wie Anm. 4), S. 50f. Es ist natürlich offensichtlich, dass diese vormoderne Bedeutung des Begriffes in eklatantem Widerspruch zur heutigen Verwendung steht. Historisch gesehen war es auch so, dass die Amerikanische und die Französische Revolution im Selbstverständnis der damaligen Revolutionäre als Restaurationen begannen und sich das Bewusstsein, dass mit der Revolution etwas Neues beginne, erst im Laufe der Revolution bildete. Vgl. ebd., S. 52.

16 Vgl. Arendt 2013 (wie Anm. 4), S. 59f.

17 Marx, Karl: „Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850“ (1850), in: *MEW*, Bd. 7, Berlin 1973, S. 9–107, hier: S. 85.

18 Benjamin, Walter: „Notizen zu ‚Über den Begriff der Geschichte‘“ (1974), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.3, Frankfurt/M. 1974, S. 1223–1266, hier: S. 1232.

19 Auf seine Revolutionstheorie bezogen ist der „Funke“, der die Revolution auslöst und das Feuer entfacht, natürlich die Avantgarde, welche die Massen zur Revolution führt. Vgl. Lenin, Wladimir Iljitsch: „Was Tun? Brennende Fragen unserer Bewegung“ (1902), in: ders.: *Werke*, Bd. 5, Berlin 1959, S. 355–551. Daraus bes. Kapitel 4c: „Die Organisation der Arbeiter und die Organisation der Revolutionäre“, S. 467–484. Interessanterweise ist es genau diese Metapher, die in einer neueren Hollywood-Produktion wieder aufgegriffen wird. So lautet die deutsche Tagline von *The Hunger Games: Catching Fire* (Regie: Francis Lawrence, USA 2013), des zweiten Teils der *Tribute von Panem*-Filmreihe: „Jede Revolution beginnt mit einem Funken“.

Die hieran anschließende Frage wäre, mit welchen Inszenierungsmodi der Film, den man als das Bewegungsmedium par excellence bezeichnen kann, die Revolution begreifbar zu machen versucht und auf welche Weise sich dies mit theoretischen Überlegungen zur Revolution verbindet. Auf den ersten Blick fällt auf, dass sich Filme, die von Revolutionen handeln und diese inszenieren, der in der Theorie vorherrschenden Skepsis bezüglich einer Ausmalung des postrevolutionären Zustandes zumeist anzuschließen scheinen. Denn dieser spielt in Filmen über die Revolution in der Regel keine Rolle. Die ebenso banale wie einleuchtende These hierzu wäre, dass es dem postrevolutionären Zustand an Dramatik fehle.²⁰ Eine Evidenz, ein Sichtbarmachen des postrevolutionären Zustandes wird von den Filmen vermieden.²¹ Nichtsdestotrotz, so meine These, unterhalten die Inszenierungen von Revolutionsfilmen eine enge Verbindung zu dem von Žižek beschriebenen Übergangs- bzw. Zwischenzustand zwischen zwei Gesellschaftsformen. Sie widmen sich dem Augenblick in dem sich der Verlauf einer Revolution entscheidet und zu einem glücklichen Ende geführt wird. Im Folgenden geht es mir darum, genauer zu zeigen, dass die Filme zwar keinen direkten visuellen „Ein-Blick“ in den postrevolutionären Zustand geben, durch ihre Inszenierung des entscheidenden Revolutionsmoments jedoch einen möglichen „Aus-blick“ anbieten und somit die Parameter der revolutionären Wette beeinflussen. Die Frage ist also, inwiefern die Filme durch ihre Inszenierungen auf die Kontingenz der bestehenden und die Möglichkeit einer anderen Welt hinweisen und dadurch ganz im Sinne einer Pascalschen Wette auf die Revolution setzen.

Konkretisiert werden soll dies anhand einer Analyse von *V for Vendetta*. Dieser Film bietet sich nicht nur deshalb an im Kontext einer Fokussierung von revolutionären Übergängen und Peripherien analysiert zu werden, weil in ihm der Kairos-Moment des Überganges zwischen zwei Gesellschaftsformen, der von Žižek beschriebene kurze Augenblick der allgemeinen Solidarität, den wortwörtlichen Rand des Films markiert. Er bietet sich auch deshalb an, weil er die Inszenierung dieses Kairos-Moments bis in den Abspann, dem filmischen Übergangszustand zwischen Diegese und Nicht-Diegese bzw. Film und Realität, überführt.²²

20 Vgl. hierzu Schmitz, Norbert M.: „Gibt es einen demokratischen Revolutionsfilm? Zum dialektischen Pathos in Jean Renoirs ‚La Marseillaise‘“, in: Grampp, Sven / Kirchmann, Kay / Sandl, Marcus u.a. (Hg.): *Revolutionsmedien – Medienrevolutionen*, Konstanz 2008, S. 597–620, hier: S. 605f.

21 Als Ausnahme wären die Filme Dziga Vertovs zu nennen. Zu untersuchen bliebe jedoch, auf welcher Ebene diese, von der Intention her sicherlich als Utopien aufzufassenden, Filme die Utopie dann auch tatsächlich realisieren, d.h. ob sie auch über die Ebene des repräsentierten Inhalts, der heute oftmals befremdlich erscheinen mag, hinaus utopische Züge tragen.

22 Zudem ließe sich anhand dieses Filmes der Übergang von Filmen auf reale Veränderungsbestrebungen untersuchen, wurde doch die im Film omnipräsente Guy Fawkes-Maske zu einem beliebten Symbol von Protestbewegungen. Dieser weiterführende Aspekt wird hier allerdings nicht ins Zentrum gesetzt. Vielmehr geht es mir darum, zu zeigen, welche Strategien der Film einsetzt, die eine solche Bezugnahme plausibilisieren.

III) Der revolutionäre Umschwung in *V for Vendetta*

Als der Abend des ersten Kampftages [der Juli-Revolution von 1830; H.B.] gekommen war, ergab es sich, daß an mehreren Stellen von Paris unabhängig voneinander und gleichzeitig nach den Turmuhren geschossen wurde.
(Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, XV)

It's time (Evey Hammond)

Basierend auf dem gleichnamigen Comic von Alan Moore und David Lloyd²³ erzählt der Film die in naher Zukunft spielende Geschichte der stets eine Guy Fawkes-Maske tragenden Figur V und ihres Kampfes gegen eine totalitäre Regierung Englands. So eindeutig sein Einsatz für die Entmachtung des Regimes ist, so zweideutig ist seine Erscheinung für die Gesellschaft, in deren Dienst er sich stellt. Zwischen den gewitzten Angriffen auf die Staatsführung sowie deren propagandistischen und mit Gewalt drohenden Reaktionen etabliert sich die Wettstruktur des Filmes: In der durch V verkörperten Befreiungsfigur wird nicht nur der repressive Status Quo als solcher sichtbar, sondern auch ein potenzieller Ausweg in eine veränderte Zukunft. Neben den konkreten Anschlägen auf die Staatsführung, steht die Figur V in diesem Sinne vor allem für eine Überzeugungsarbeit, trotz der drohenden Bestrafung durch die offizielle Autorität dennoch auf den Umbruch zu setzen. Vorgeführt wird diese Entscheidungsfindung an zwei weiteren Hauptfiguren. Die junge Evey Hammond ist Opfer des Regimes und wird im Laufe des Films immer stärker von V in den revolutionären Kampf verwickelt. Ihnen auf der Spur ist Kommissar Finch, der zwischen seinem Dienst für das Regime und seinem Zweifel an ihm schwankt.²⁴ Der entscheidende Moment des revolutionären Umschwungs ereignet sich am Ende des Films. Das Volk versammelt sich, um der von V ein Jahr zuvor angekündigten Zerstörung des Parlamentsgebäudes beizuwohnen. Alle haben sich mit schwarzen Mänteln, schwarzen Hüten und Guy Fawkes-Masken als V verkleidet. Das Parlamentsgebäude ist umstellt von schwer bewaffneten Soldaten in Kampfmontur. Da es V gelang, die führenden Köpfe der Regierung auszuschalten, erhalten die Soldaten keinen Befehl, die Menge aufzuhalten. Sie lassen das Volk passieren, wodurch es ungehindert die Sprengung des Parlamentsgebäudes durch einen mit Explosionsmitteln und Feuerwerkskörpern beladenen U-Bahn-Wagon betrachten kann.

Zwischengeschritten wird diese Bewegung mit den Geschehnissen um Evey Hammond. In einer U-Bahn-Station wartet sie neben dem bereitstehenden Wagon voller Sprengstoff auf V. Dieser kommt tödlich verletzt und stirbt in ihren

²³ Moore, Alan / Lloyd, David: *V for Vendetta*, New York 2005 [1988/1989].

²⁴ Diese Zusammenfassung des Films erfasst natürlich bei weitem nicht den Handlungsverlauf in seiner gesamten Komplexität. Da es im Folgenden jedoch keineswegs um eine inhaltliche Analyse oder gar Interpretation des Films oder seiner einzelnen narrativen Aspekte geht, erübrigt sich eine genauere Inhaltsangabe.

Armen. Bevor sie den nun auch mit Vs aufgebarhrter Leiche beladenen Wagon starten kann, erscheint Kommissar Finch. Indem er sie gewähren und den U-Bahn-Wagon starten lässt, bringt er seine Entscheidung für die Zukunft zum Ausdruck. Gemeinsam steigen Evey und Finch auf den Balkon eines Gebäudes und betrachten die Explosion und das Feuerwerk.

Die erste Einstellung, die den Handlungsstrang um das sich nähernde Volk und die bewaffneten Soldaten verfolgt, ist eine Detailaufnahme der Uhr des Big Ben Towers (Abb.1). Zu Beginn nimmt die Uhr den ganzen Bildraum ein. Erst durch einen Zoom zurück wird ihre Platzierung im Big-Ben-Tower ersichtlich. Zwar sieht man nicht, wie der Zeiger nach vorne springt, man hört jedoch einen harten, metallischen Sound nachhallen, welcher auf das soeben stattgefundenene Umschlagen des Zeigers verweist.

Aus revolutionstheoretischer Perspektive steht die Uhr als Symbol für die zeitliche Dimension des Begriffs und für die durch die Revolution beginnende neue Zeitrechnung. Aus filmtheoretischer Perspektive lassen sich mit solch einem Bild Gilles Deleuzes Bemerkungen zum Affektbild assoziieren. Ist doch die Uhr, mit ihrem Zeiger und ihrem Ziffernblatt ein von ihm prägnant gewähltes Beispiel, um seinen von Henri Bergson kommenden Affekt-Begriff zu exemplifizieren. Diesen definiert er als einen „Bewegungsimpuls auf einem Empfindungsnerv“²⁵ bzw. als „eine Art motorischer Strebung in einem sensorischen Nerv“, das heißt eine motorische Anstrengung auf einer unbeweglich gemachten rezeptiven Platte.“²⁶ Etwas plastischer wird diese Definition, wenn man sich vor Augen führt, dass die Großaufnahme eines Gesichtes für Deleuze das paradigmatische Affektbild ist, da hier ein auf dem Gesicht erkennbarer Bewegungsimpuls bzw. eine „motorische Anstrengung“ als eine Empfindung erfahrbar wird. Die Großaufnahme der Uhr reflektiert in diesem Sinne und auf theoretischer Ebene Affekt als eine empfundene spezifische Bewegungsmodulation, die sich nicht auf ein einzelnes Subjekt und eine individuelle, psychologische Emotion bezieht. Ihre Bewegung ist vielmehr selbst eine affektive Qualität, die das Subjekt mit der (filmischen) Welt als einem Erleben in Beziehung setzt. Auf filmanalytischer und praktischer Ebene (des Filme-Sehens) gibt sie hierdurch das Maß an, in dem der Zuschauer an dem Geschehen als einer Erfahrung involviert ist.²⁷

Ich möchte diese Überschneidung zwischen dem Beginn der Szene und dem Beispiel bei Deleuze zum Anlass nehmen, um eine auf die affektive Qualität der Szene ausgelegte Analyse vorzunehmen. So lässt sich das Entscheidende der Szene keineswegs in der inhaltlichen Nacherzählung greifen. Vielmehr ist es möglich, diese Szene in Beziehung zu dem von Žižek ins Spiel gebrachten utopischen Moment der revolutionären Umwälzung zu setzen, wobei dies nicht nur der Inszenierung per se, sondern erst deren Realisierung als Zuschauergefühl zu verdanken

25 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. 1989 [Paris 1983], S. 123.

26 Ebd., S. 97. Deleuze zitiert hier Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Frankfurt/M. 1964, S. 83.

27 Vgl. ebd., S. 123–142.

ist.²⁸ Ziel meiner Analyse ist es, zu zeigen, dass es der Szene gelingt, zunächst einmal ein Gefühl der Anspannung und Bedrohung zu entwickeln, welches dann in ein Gefühl der Entspannung und Erleichterung umschlägt, bevor die Szene mit einem euphorischen und triumphierenden Schlusspunkt endet.

Die von der Szene zunächst erzeugte, angespannte Stimmung lässt sich anhand mehrerer Parameter der filmischen Inszenierung festmachen. Exemplarisch werde ich auf die *Mise-en-scène* und den Sound eingehen, da diese hierfür am dominantesten sind. Schaut man sich den Beginn dieser Szene an, so fällt zunächst die dunkle Farbgestaltung der *Mise-en-scène* auf.²⁹ Es dominiert das Schwarz des Nachthimmels, die *blass-dunkle* und *gesetzte* Kleidung von Evey und Finch sowie die schwarzen Mäntel und Hüte der Bevölkerung. Das *Camouflage-Muster* der von den Soldaten getragenen Uniformen wirkt umso bedrohlicher, als die Soldaten mit einer vollen Kampfmontur ausgerüstet sind. In lateralen Kamerafahrten werden die in mehreren Reihen hintereinander gestaffelt stehenden Soldaten abgefilmt. Zwischen ihnen befinden sich hüfthohe, graue Betonbarrikaden. In nahen Einstellungen nehmen sie den gesamten Raum des Bildes ein.

Sie tragen alle eine schwarze Maske, die ihr Gesicht verdeckt, und über ihrer dunkelgrünen Uniform eine schwarze Schussweste. Über der Schussweste halten sie ihre Maschinengewehre, die sie in Anschlag bringen, als das Volk sich nähert (Abb. 2). Untermalt wird dieses *In-Anschlag-bringen* der Gewehre durch ein eindringliches, metallisch-scharfes Klacken. In seiner affektiven Wirkung wird diese aggressive und Anspannung erzeugende Handlung dadurch noch verstärkt, dass alle Soldaten im militärischen Gleichschritt das Gewehr heben und es auf das näher kommende Volk richten. Auch die Lichtsetzung unterstützt den angespannten, düsteren und bedrohlichen Aspekt der Szene. Sie ist geprägt von einem harten und kalten, bläulichen Scheinwerferlicht. Hinzu kommt ein Rotorengeräusch von Helikoptern auf der Tonspur. Hierzu kontrapunktisch gesetzt werden die Schritte des Volkes, das zunächst jedoch nur als maskierte und uniformierte Masse erscheint. Die Schritte werden immer lauter und kündigen genauso wie das *Crescendo* der Streicher von der nahenden Konfrontation mit den bewaffneten Soldaten. Hinausgezögert wird das Zusammentreffen des marschierenden Volkes auf die Soldaten nicht nur durch das *Crosscutting* mit dem parallel ablaufende Gespräch zwischen Evey und Finch, das sie führen, bevor der Zug mit den Explosionskörpern in Gang gesetzt wird, sondern auch dadurch, dass die Vorgesetzten der bewaffneten Soldaten und deren Warten

28 „Das Zuschauergefühl entspricht weder einer einzelnen Affekteinheit noch der summarischen Abfolge verschiedener diskreter Emotionen; es ist vielmehr an die durchgängigen Modellierungen einer sich über die Dauer eines Films entfaltenden komplexen Emotion (einer Stimmung, einer Atmosphäre) gebunden, die vom ästhetischen Vergnügen grundiert ist.“ Kappelhoff, Hermann / Bakels, Jan-Hendrik: „Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 5, 2/2011, S. 78–96, hier: S. 86.

29 Für Brian L. Ott ist ein dunkler Olivton die bestimmende Farbe des Films. Vgl. Ott, Brian L.: „The Visceral Politics of *V for Vendetta*. On Political Affect in Cinema“, in: *Critical Studies in Media Communication*, Bd. 27, Nr. 1, 2010, S. 39–54, hier: S. 46.

auf einen Befehl gezeigt werden. Deren zunehmende Unruhe kommt in der Prosodie ihrer Sprache zum Ausdruck. Zwar bleibt ihre Ausdrucksweise militärisch klar und abgehackt. Es schleicht sich jedoch eine zunehmende Unsicherheit in ihre Stimme, die leicht brüchiger wird. Diese Unsicherheit überträgt sich auf die Soldaten, deren Augen (das einzige was von ihrem Gesicht zu sehen ist) unruhig hin und her wandern und deren Hände nervös das Gewehr umspielen. Der Zusammenprall wird dabei immer weiter durch das Herankommen des Volkes, ihre immer lauter werdenden Schritte und das stetige Crescendo des Soundtracks vorbereitet. Die Bewegungsformen synthetisierend lässt sich sagen, dass der Film im bisherigen Verlauf der Szene sowohl eine Zusammenführung oppositioneller Bewegungen als auch eine Steigerung inszeniert. Den strömenden Bewegungen des Volkes stehen abgehackte und zum Teil stillgestellte Bewegungen der Soldaten gegenüber. Diese Gegensätzlichkeit steigert sich fast bis zur Konfrontation.

Denn kurz bevor es zum Zusammenprall kommt, schreit der befehlshabende Soldat: „Bloody hell, stand down! Stand down!“ Mit der inhaltlichen Entlastung kommt es auch auf der inszenatorischen Ebene zu einer Lösung der Anspannung. Das Crescendo der Streicher bricht ab und macht einem Trommelmarsch Platz. Das Herunternehmen der Gewehre durch die Soldaten wird durch ein extrem pointiertes Sound-Design betont. Das immer näher kommende Volk, das immer größere Flächen des Bildes einnimmt, drängt nun unaufhaltsam nach vorne.

Zudem kommt es zu einer Erhöhung der Schnittfrequenz. Bei einer Länge von sechs Minuten und 27 Sekunden und 153 Einstellungen, in denen die letzte Szene aufgelöst ist, ist die Schnittfrequenz schon sehr hoch angesetzt. Im Durchschnitt dauert eine Einstellung folglich gerade mal 2,53 Sekunden. Das die Barrikaden überquerende Volk wird jedoch in noch kürzeren Einstellungen gezeigt, sodass es im Sekundentakt zu Einstellungswechseln kommt. In insgesamt fünfzehn aufeinanderfolgenden Einstellungen sieht man das mit der Unaufhaltsamkeit der Planetenbewegungen marschierende Volk.³⁰ Zusätzlich dynamisiert wird das Geschehen dadurch, dass das Übersteigen der Barrikaden durch das Volk in diesen Einstellungen nun nicht mehr nur durch Kamerafahrten, sondern auch mit einer den Figuren folgenden Handkamera gefilmt wurde. Zwar kam es auch in den vorhergehenden Einstellungen durch kurze Schwenks, Zooms oder Fahrten zu einer Dynamisierung des Bildes, jedoch einzig beim Übersteigen der Barrikaden wird das Geschehen mit einer Handkamera gezeigt. Der Eindruck des Unaufhaltsamen in der Bewegung des Volkes kommt dabei zu einem nicht geringen Maße durch die nun veränderten Einstellungsgrößen der Kamera zustande. Dominierten zu Beginn der Szene Nah-, Groß- und Detailaufnahmen,³¹ so wechselt die Kamera nun zweimal in eine Pano-

30 Die Unaufhaltsamkeit der Bewegung ist Hannah Arendt zufolge das Element, das die modernen Revolutionen noch mit der Etymologie des Wortes verbindet. Vgl. Arendt 2013 (wie Anm. 4), S. 57.

31 Eine enge Kadrierung ist Ott zufolge für den gesamten Film kennzeichnend. Vgl. Ott 2010 (wie Anm. 29), S. 45.

ramaufnahme und zeigt in einer extremen Vogelperspektive das aus allen Ecken hervorquellende und sich beharrlich nach vorne bewegende Volk.

Zu einem weiteren Wechsel der affektiven Qualität kommt es, wenn das Volk vor dem Parlamentsgebäude Halt macht und gleichzeitig der Wagon mit Vs Leiche und den Explosionsmitteln von Evey Richtung Parlament gestartet wird. Wiederum sieht man die Uhr in einer Detailaufnahme, die durch einen lauten, metallischen Ton, der den Wechsel des Zeigers auf die Zwölf begleitet, noch zusätzlich betont wird. Kommentiert wird dies von Evey mit einem prägnanten „It’s time“. Nun beginnt das Feuerwerk. Auch hier nimmt die Tonspur eine zentrale Gestaltungsrolle ein. Kurz nach dem Start des Wagons setzt innerdiegetisch das Finale von Peter Tschaikowskis *Overtüre 1812* ein. Ist diese pathosgeladene und euphorisierende Musik³² zu Beginn ihres Einsatzes noch durch eine scheppernde Qualität gekennzeichnet, die die Musik klar als eine innerdiegetische Musik aus den im Bild zu sehenden Lautsprechern kennzeichnet, so verliert sich diese recht bald (nach fünf Einstellungen). Ihr jetzt voller, klarer und deutlicher Ton weist sie als Teil des extradiegetischen Soundtracks aus, der für das Filmpublikum bestimmt ist. Die Einstellung, in der sich dieser Ebenenwechsel vollzieht, ist zudem durch die in ihr enthaltene Kamerabewegung herausgehoben. Zu sehen ist in dieser Einstellung das auf das Parlamentsgebäude blickende Volk. In mehreren Reihen gestaffelt, sieht man Menschen in Guy Fawkes-Masken mit schwarzen Umhängen und schwarzen Hüten. Zu Beginn sind die Menschen von der Brust aufwärts zu sehen. Sie füllen die gesamte horizontale und drei Viertel der vertikalen Bildfläche aus. Dann hebt die Kamera an und startet eine Fahrt nach oben und wird so zu einer Totalen, die den Blick auf eine sich bis weit in den Bildhintergrund verlängernde Menschenmasse frei gibt. Der Blick dieser Masse ist auf das Parlamentsgebäude und das nun startende Feuerwerk gerichtet. Während des Feuerwerks werden die sich erheben den Kamerabewegungen fortgeführt. Herrschten zu Beginn der Szene laterale Kamerafahrten vor, so treten während des Feuerwerks zunehmend vertikal aufsteigende Kamerabewegungen hervor. Zudem zeigen die seitlichen Kamerafahrten das Volk im Profil. Man erblickt somit bei den lateralen Kamerafahrten keine Blockade mehr, sondern man sieht, wie das Volk nach vorne schaut. Wenn die Kamera das Volk aus einer frontalen Perspektive zeigt, ist dessen Blick stets nach oben auf das Feuerwerk gerichtet, sodass sich auch hier der nach oben gerichtete Bewegungsvektor realisiert. Entscheidend für die Inszenierung des Volkes ist zudem, dass die zuvor uniform gekleideten Menschen während des Feuerwerks ihre Mas-

32 Für eine genaue Analyse des Stückes vgl. Bender, Elisabeth: *Tschaikowskys orchestrale Programmmusik nach literarischen und anderen Sujets*, Mainz 2009. Daraus: Kap. VI: „1812 God‘. Toržestvennaja Uvertjura („Das Jahr 1812‘. Festouvertüre) op. 49 (1880)“, S. 273–307. Bender charakterisiert das Finale des Stückes mit Attributen wie „fulminant“, „pompös“, „unbändige Intensität“, „mächtig“, „kraftvoll instrumentiert“, „triumphal“ und „feierlich“. Vgl. ebd., S. 302–304.



Abb. 1: Eine neue Zeitrechnung kündigt sich an. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
Siehe Tafelteil, S. XV.



Abb. 2: Die Konfrontation scheint unvermeidlich. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
Siehe Tafelteil, S. XV.

ken abnehmen und unter den Masken individuelle Gesichter erscheinen und in Großaufnahmen zu erkennen sind.³³

³³ In Bezug auf die Mobilisierungsfilm des Zweiten Weltkrieges ist das Erkennen von individuellen Gesichtern in Massenszenen für Kappelhoff ein wichtiges Unterscheidungskriterium zwischen der demokratischen Propaganda Frank Capras und der faschistischen Propaganda Leni Riefenstahls. Vgl. Kappelhoff, Hermann: „Kriegerische Mobilisierung: Die mediale Organisation des Gemeinsinns. Frank Capras Prelude to War und Leni Riefenstahls Tag der Freiheit“, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Bd. 9, Nr. 1, 2009, S. 151–165. In *V for Vendetta* bekommt dieser Aspekt eine zusätzlich utopische Di-



Abb. 3: Die alte Zeit wird verabschiedet. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
Siehe Tafelteil, S. XVI.



Abb. 4: Die Explosionen erhellen den Bildraum. Filmstill aus *V for Vendetta*
(Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
Siehe Tafelteil, S. XVI.

Besonders auffällig sind die nun stärker in den Vordergrund rückenden, vertikalen Kameranews, wenn der Film die explodierende Big Ben-Uhr zeigt (Abb. 3). Die Explosion der Uhr wird schon allein dadurch betont, dass sie – obwohl sie in der diegetischen Realität nur einmal passiert – auf der filmophanischen Ebene gleich in acht verschiedenen und aufeinanderfolgenden Einstellungen zu sehen ist. Bezeichnend ist, dass die erste Einstellung, die die explodierende Uhr zeigt, mit

mension, indem unter den Masken zum Teil Figuren erscheinen, von denen im Laufe des Films behauptet wurde, dass sie nicht mehr leben würden.

einem vertikalen Kameraschwenk von unten nach oben arbeitet. Auch hier findet sich also die den Schluss der Szene bestimmende, emporstrebende Bewegung. Die so vermittelte Euphorie wird noch dadurch verstärkt, dass sich der Farbeindruck der Szene verändert. So werden die zuvor hauptsächlich dunklen, kalten und matten Bilder durch die Explosion des Parlamentsgebäudes, die es in Totalen zu bewundern gibt (Abb. 4), und durch das aus der Explosion entstehende Feuerwerk massiv erhellt und koloriert. Selbst wenn man im Gegenschuss die das Feuerwerk betrachtende Bevölkerung sieht, spiegelt sich die Farbenpracht des Feuerwerks auf deren Gesichtern. Das Feuerwerk endet mit einem roten V, das durch die emporstrebenden Feuerwerksraketen in den Himmel geschossen wird.³⁴

Eine weitere Drehung unternimmt der Film nach der letzten Einstellung bzw. dem Ende der Handlung, ist doch das Ende der Diegese nicht das Ende des Films. Wie der Vorspann ein „Vermittler zwischen Noch-nicht-Film und Film“³⁵ ist, so ist der Abspann ein Vermittler zwischen Film und Nicht-mehr-Film. Genauer gesprochen nimmt der Abspann als Teil eines Filmes, der jedoch nicht mehr zur Diegese gehört und sich direkt an die Zuschauerschaft richtet, eine Übergangsfunktion zwischen Film und Realität ein. In *V for Vendetta* erklingt nach dem Abblenden des letzten diegetischen Bildes der erste Akkord von *Street Fighting Man* der Rolling Stones und der Abspann beginnt. Das Lied wird nicht eingefadet, sondern ist gleich in voller Lautstärke präsent. Während also auf der Bildebene vor einem schwarzen Hintergrund die Namen der an der Produktion Beteiligten erscheinen und die Schauspielernamen stilisierten Konterfeis der Figuren zugeordnet werden, stellt sich für den Zuschauer insgesamt eine Verbindung zwischen Diegese und Realität her, die durch die ersten anderthalb Strophen des Liedes forciert wird. Zwar enthält der Liedtext in seiner Gesamtheit betrachtet keineswegs eine eindeutige Aufforderung zur revolutionären Tat,³⁶ sein pulsierender und antreibender Rhythmus und die einzelnen Strophen („Cause summer's here and the time is right for fighting in the street, boy“) fügen sich jedoch gut in die euphorische Stimmung des Filmendes ein. Der Film dreht also über seine diegetische Erzählung hinaus an den Parametern der revolutionären Wette.

34 Anmerken lässt sich zudem, dass sowohl ein Feuerwerk im Allgemeinen – und insbesondere das in diesem konkreten Fall durch das Feuerwerk entstehende V – eine sexuelle Komponente enthält. Diese wird durch die Musik noch zusätzlich verstärkt. Lässt sich der Einsatz von Tschaikowskis Overtüre im Kontext der Revolutionsfilme doch auch als Verweis auf Woody Allens *Bananas* (USA 1971) verstehen, wo sie zur Unterermalung einer komisch-übersteigerten Sexszene eingesetzt wird. *Reds* (Regie: Warren Beatty, USA 1981) inszeniert die Parallelisierung des Kairos-Moments der Revolution mit einem Orgasmus noch expliziter.

35 Sierek, Karl: *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*, Wien 1993, S. 197.

36 Der Songtext ist diesbezüglich eher ambivalent. Vgl. dazu Schwaner, Teja: *The Rolling Stones Songbook*, Frankfurt/M. 1977, S. 194.

BILDNACHWEISE

Emmanuel Alloa: An den Rändern der Sichtbarkeit

Abb. 1) Ernst Mach: *Selbstschauung ‚Ich‘*, 1886, Holzstich. Entnommen aus Mach, Ernst: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen*, Jena 1886, S. 14.

Abb. 2) Filmstill aus *Intolerance* (Regie: D.W. Griffith, USA 1916).

Abb. 3) Tony Conrad: *The Flicker*, 1965, Lichtbestimmungsplan. Foto: Robert Adler. Entnommen aus URL, <http://bit.ly/1HtLgCh> (letzter Zugriff: 3. November 2015).

Volker Pantenburg: Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Kameraschwenks

Abb. 1 und 2) Eine Montage, die sich als Schwenk verkleidet. Filmstill aus *Him & Me* (Regie: James Benning, USA/CA/BRD 1982).

Abb. 3 und 4) Der Schwenk als Grundierung der fiktionalen Welt. Filmstill aus *The Country Doctor* (Regie: D.W. Griffith, USA 1909).

Abb. 5 und 6) Ethik und Evidenzproduktion: Samuel Fullers Schwenk. Filmstill aus *Falkenau, vision de l'impossible* (Regie: Emil Weiss, F 1988).

Abb. 7 und 8) Mikrogeschichten von Antizipation und Vergessen. Filmstill aus *Fortini/Canis* (Regie: Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, I/UK/USA/F 1976).

Martina Dobbe: „Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben oder hinter dem Gezeigten zu liegen.“ Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie

Abb. 1) Christopher Williams: *Ethiopia*, 1989, Silbergelatineabzug, 28 x 35,6 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 10.

Abb. 2) Christopher Williams: *Paraguay*, 1989, Silbergelatineabzug, 35,6 x 28 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 19.

Abb. 3) Leopold und Rudolf Blaschka: *Coffea arabica L.*, 1894. Foto: Hillel Burger, ca. 1982. Entnommen aus Schultes, Richard Evans / Davis, William A.: *The Glass Flowers at Harvard*, Cambridge 1992 [1982], S. 103.

Abb. 4) Christopher Williams: *Caricaceae, Carica papaya Linné, Amerika, Botanischer Garten, München*, 1993, Silbergelatineabzug, 28 x 35,5 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *For Example: Die Welt ist schön (Final Draft)*, Ausstellungskatalog (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), Rotterdam 1997, S. 24.

Abb. 5) Albert Renger-Patzsch: *Aloë plicatilis*, ca. 1928, Silbergelatineabzug, 16,8 x 22,8 cm. Entnommen aus Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön*, Dortmund 1992 [München 1928], Tafel 15.

Abb. 6) Christopher Williams: *Kodak Three Point Reflection Guide* © 1968, Eastman Kodak Company, 1968 (Corn), 2003, Dye Transfer Druck, 40,6 x 50,8 cm. Entnommen aus *Jeroen de Rijke and Willem de Rooij, Christopher Williams*, Ausstellungskatalog (Secession, Wien), hg. von Christian Kravagna, Köln 2006, S. 19.

Marcel Finke: Glas, Glanz, Gleißeln. Randbemerkungen zur Fotografie

- Abb. 1) Erwin Blumenfeld: *Selbstporträt*, ca. 1942–47, Silbergelatineabzug, ca. 30 x 24 cm. Privatsammlung, © The Estate of Erwin Blumenfeld.
- Abb. 2) Saul Leiter: *Snow*, 1960, Farbfotografie, ca. 35,6 x 27,9 cm. © Saul Leiter Foundation, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York.
- Abb. 3) Mike Mandel, Larry Sultan: Bildtafel aus dem Fotobuch *Evidence*, 1977, 20 x 25 cm. © Mike Mandel, © Larry Sultan, Courtesy Galerie Thomas Zander, Köln.
- Abb. 4) Hiroshi Sugimoto: *Orinda Theater*, 1992, Silbergelatineabzug, ca. 43 x 54 cm. © Hiroshi Sugimoto, Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

Eva Wilson: Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert

- Abb. 1) Ein mittels *DeepDream*-Algorithmus manipuliertes Foto der Podenco-Hündin Human, die 2012 als Teil von Pierre Huyghes Arbeit *Untilled* (2011–12) auf der dOCUMENTA (13) in Kassel zu sehen war (privates Foto).
- Abb. 2) Jacques Lacans *Zwei Spiegel-Schema*. Lacan entlehnte das optische Modell aus einem Experiment des Physikers Henri Bouasse. Entnommen aus Lacan, Jacques: *Das Seminar, Buch 1. Freuds technische Schriften (1953–54)*, Olten und Freiburg/Br. 1978, S. 162.
- Abb. 3) Philip Carpenter: *Brewsters patentiertes Kaleidoskop*, 1820. © Science Museum / Science & Society Picture Library, London.
- Abb. 4) David Brewster: *Linsenstereoskop*, 1856. Entnommen aus Brewster, David: *The Stereoscope. Its History, Theory and Construction, with its Application to the Fine and Useful Arts and to Education*, London 1856, S. 67.
- Abb. 5) Underwood & Underwood: *The Stereograph as an Educator. Underwood patent extension cabinet in home library*, 1901. © Library of Congress Prints and Photographs Division, Stereograph Cards collection, Washington.

Eileen Rositzka: Corpographische Koordinaten. *Zero Dark Thirty* und *United 93* zwischen Sehen, Hören und Wissen

- Abb. 1 und 2) Paranoia als affektiv-räumliche und sensorische Erfahrung in *Zero Dark Thirty* (Regie: Kathryn Bigelow, USA 2012).
- Abb. 3, 4 und 5) Indirekte Erfahrbarkeit und Ränder in *United 93* (Regie: Paul Greengrass, F/UK/USA 2006).

Moritz Schumm: „The beginning of the end of the end of the beginning has begun.“
Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons *The Grand Budapest Hotel*

Abb. 1) Courtesan au Chocolat und Verpackung. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel*
(Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 2) Besuch auf einem Friedhof in Lutz. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie:
Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 3) Interview mit dem Autor im Jahr 1985. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel*
(Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 4) Erzähler und Autor im Grand Budapest Hotel des Jahres 1968. Filmstill aus *The
Grand Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 5) The Society of the Crossed Keys. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie:
Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 6) „The beginning of the end of the end of the beginning ...“. Filmstill aus *The Grand
Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Antonia von Schöning: Ränder des Urbanen. Zur Politik des städtischen Raums
bei Michel de Certeau und Bruno Latour

Abb. 1) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 8–9.

Abb. 2) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 48–49.

Abb. 3) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 102–103.

Abb. 4) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 150–151.
Ausschnitt (Foto: Jean-Baptiste Montagut).

Lilian Haberer: Stateless state. Marginale Bewegungen, Handlungsformen des Fik-
tionalen und Politischen in Eric Baudelaires *Letters to Max*

Abb. 1) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Abb. 2) Eric Baudelaire: *Foundations*, 2004/2005, C-Print, Diasec, Eiche, 110 x 140 cm.
© Eric Baudelaire Studio, Courtesy Galerie Greta Meert, Brüssel.

Abb. 3) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Abb. 4) Eric Baudelaire: *The Abkhazian Anembassy*, Bergen Kunsthall, 2014. © Eric Baudelaire
Studio, Courtesy UC Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive, San Francisco.

Abb. 5) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Heide Barrenechea: Hybride Sichtbarkeit. Irritierende Uneindeutigkeiten in der
frühen palästinensischen Bildnisfotografie

Abb. 1) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm,
Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

Abb. 2) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm,
Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

- Abb. 3) Johannes Krikorian: *Aida Krikorian*, 1938, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,3 x 13,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 4) Johannes Krikorian: *Eva, Alfred and Fouad Merhej dressed up in oriental traditional clothing*, 1932, Silbergelatineabzug, 13,2 x 8,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 5) Johannes Krikorian: *Children of Merhej and Krikorian*, 1932, Silbergelatineabzug, 14 x 9 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 6) Khalil Raad: *Khalil Raad's children, Ruth and Georges with Aida Krikorian*, 1931, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,7 x 13,7 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 7) Khalil Raad: *Tourists dressed up in traditional clothing*, 1910, Silbergelatineabzug, 14,4 x 10 cm, Fouad El Khoury Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

Kathrin Peters: Bilder des Protests. Über die „Woman in the Blue Bra“ und relationale Zeugenschaft

- Abb. 1) Filmstill aus dem CNN-Bericht, Dezember 2011. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 182.
- Abb. 2) Kairo, 20. Dezember 2011, Protestmarsch von Frauen zum Pressesyndikat, Foto: Aly Hazza'a. Entnommen aus: Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 4.
- Abb. 3) Jonathan Rashad: *The Dragged Woman*, Protestmarsch zum Verteidigungsministerium, Kairo, 27. April 2012. Entnommen aus URL, <https://www.flickr.com/photos/drumzo/6976322408/in/photostream/> (letzter Zugriff: 24. November 2015).
- Abb. 4) El Teneen: Graffito mit dem Motiv der „Women in the Blue Bra“, Tahrir Platz, 10. Februar 2012, Courtesy El Teneen.
- Abb. 5) Carlos Latuff: *Masked Avenger*, 11. Januar 2012. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 6.

Hanno Berger: Pascals Wette, die Revolution und *V for Vendetta*

- Abb. 1) Eine neue Zeitrechnung kündigt sich an. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 2) Die Konfrontation scheint unvermeidlich. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 3) Die alte Zeit wird verabschiedet. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 4) Die Explosionen erhellen den Bildraum. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).