

Kautschuk-Ästhetik um 1900: Maschinentheater – Film – Literatur – Werbung

Jörg Dünne

Während sich in Brasilien die schwarzen Herden auf Manaus am Amazonas zu-bewegen, schwebt in Paris Miss Aenea vom Himmel – zwei Ereignisse, die nur auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. Als »rebaño negro«, d.h. als »schwarze Herde«, bezeichnet der kolumbianische Autor José Eustasio Rivera in seinem Urwald-Roman *La Vorágine* (1924)¹ die von Kautschukzapfern zusammengetragenen und zur Konservierung geräucherten, daher dunkelfarbigen, 30 bis 40 Kilo schweren Ballen (vgl. Abb. 1) des klebrigen Pflanzensafts, der etwa ein Jahrhundert lang auf dem Weltmarkt höchst begehrt ist, bis in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts die Herstellung von synthetischem Kautschuk beginnt.

Abb. 1: Transport von Kautschukballen auf dem Rio Acre, im Hintergrund die brasilianische Stadt Rio Branco



Ein Kautschukprodukt sind auch die am Theaterhimmel des Pariser Châtelet-Theater befestigten Seile, an denen die Akrobatin Miss Aenea erstmals 1880 einen

1 José Eustasio Rivera, *La Vorágine*, Caracas: Biblioteca Ayacucho 1993, S. 147.

Flugtanzen vollführt, der beim Pariser Theaterpublikum Begeisterungstürme hervorruft.² Während also einerseits der Rohstoff, in Form von schmutzigen, schwarzen Klumpen, an denen viel Blut klebt, aus dem Urwald am Amazonas extrahiert wird,³ tragen die aus ihm gewonnenen Produkte, die auch im spektakulären Maschinentheater in Europa und vor allem in Frankreich eingesetzt werden, in scharfem Gegensatz dazu zum Eindruck einer schwerelosen Leichtigkeit wunderbarer Imaginationswelten bei. Dies hängt mit der besonderen Elastizität des Kautschuks zusammen, die durch das 1839 von Charles Goodyear erfundene chemische Verfahren der Vulkanisation auch im dauerhaften Gebrauch erhalten bleibt und dafür sorgt, dass der vulkanisierte Gummi nach jeder mechanischen Beanspruchung wieder in seine Ausgangsform zurückkehrt. Die Dauerelastizität und Formstabilität schaffen nicht nur für das spektakuläre Theater des 19. Jahrhunderts neue Möglichkeiten der Illusionsästhetik, sondern greifen auch auf den frühen Film und auf eine Poetik der ›Elastizität‹ in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts über, der in den folgenden Ausführungen in mehreren Szenen nachgegangen werden soll. Mit den Untertiteln der folgenden Teile wird dabei jeweils eine bestimmte Operation beschrieben, die dank der Elastizität des dabei verwendeten Kautschuks möglich ist bzw. die in der Imagination der Zuschauer*innen bzw. Leser*innen beim Gedanken an Kautschuk evoziert wird. In der Zusammenschau dieser konvergierenden Tendenzen sollen die Konturen einer vom spektakulären Theater ausgehenden ›Kautschuk-Ästhetik‹⁴ um 1900 hervortreten. Eine solche Ästhetik wäre jedoch unvollständig ohne die koloniale Kehrseite in Gestalt der auf dem Amazonas treibenden ›schwarzen Herden‹, die dazu anhält, die hochfliegenden Imaginationen und neuen Poetiken, die in dieser Zeit entstehen, auf ihre extraktiven Infrastrukturen zurückzuführen.

I. Emporschlüpfen: Zauberbücher und Kautschukmembranen

Das nachrevolutionäre französische Theater des 19. Jahrhunderts zeichnet sich durch eine große Lust am Einsatz von Theatermaschinerie aus, die einer »aesthetics of astonishment« dient, wie dies Peter Brooks am Beispiel des Melodrams

2 Vgl. dazu ausführlicher Teil 2 dieses Beitrags.

3 Vgl. John Tully, *The Devil's Milk: A Social History of Rubber*, New York: Monthly Review Press 2011; sowie Héctor Hoyos, *Things with a History*, New York: Columbia University Press 2019, dessen Studie ich den Hinweis auf die »rebaños negros« verdanke (vgl. dort auf S. 43 auch eine andere Abbildung des Flusstransports von Kautschukballen).

4 Der Ausdruck wird hier in Abwandlung der bisweilen für Kontorsionist*innen im Zirkus verwendeten ›Kautschuk-Akrobatik‹ gebraucht, jedoch nicht mit primärem Fokus auf ›biegsamen‹ Körper selbst, sondern vielmehr darauf, wie die Elastizität von Körperbewegung auf der Bühne mit kulturtechnischen Mitteln inszeniert wird.

bei René Charles Guilbert de Pixérécourt formuliert hat.⁵ Noch stärker als das Melodram ist eine andere, ebenfalls nach der Revolution eingeführten Gattung auf den Maschineneinsatz ausgerichtet: In der Feerie mit ihrem tableauhaften Aufbau, der in einer sog. »Apotheose« gipfelt, ist die erzählte Handlung zumeist nur ein kaum getarnter Vorwand für die Zurschaustellung von wunderbaren Bühneneffekten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts spezialisieren sich mehrere Theater in Paris auf diese Gattung, die aufwendiger Bühnentechnik bedarf, darunter das bereits erwähnte Théâtre du Châtelet.⁶

Für einige der spektakulärsten Bühneneffekte der französischen Theaterfeerie des 19. Jahrhunderts werden nun in der Tat Hilfsmittel aus Kautschukprodukten eingesetzt, die nicht mehr, wie im brasilianischen Amazonasbecken, in Gestalt unansehnlicher schwarzer Räucherballen daherkommen, sondern unterschiedlichste Formen an- und Funktionen übernehmen können. Um allerdings überhaupt zu erfahren, wie Kautschuk auf den Pariser Theaterbühnen zum Einsatz kommt, muss man hinter deren Kulissen blicken, denn der Einsatz von Gummi dient in erster Linie dazu, Effekte zu erzeugen, die das Staunen der Theaterbesucher*innen hervorrufen, ohne dass das elastische Material, auf dem diese Effekte beruhen, als solches in Erscheinung treten würde – dies wird sich in den filmischen und literarischen Varianten der Kautschuk-Ästhetik ab der Jahrhundertwende ändern.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert braucht man jedoch, um die Beteiligung von Gegenständen aus Kautschuk bei Bühneneffekten überhaupt feststellen zu können, noch das Insider-Wissen von Bühnentechnikern, die teilweise mehr als Autoren und Regisseure als die eigentlichen Garanten des Erfolg einer Theaterfeerie fungieren⁷ und die in Publikationen wie beispielsweise *L'Envers du théâtre* des Pariser Bühnentechnikers Jules Moynet aus dem Jahr 1873 aus dem Nähkästchen plaudern, um einige ihrer erfolgreichsten »trucs«, d.h. ihrer maschinengestützten Spezialeffekte zu verraten.⁸

Moynet beschreibt in seinem Buch beispielsweise, wie im zweiten Akt einer Feerie namens *Le Roi Carotte* (uraufgeführt im Januar 1872 im Gaité-Theater, einem weiteren auf diese Gattung spezialisierten Theater von Paris) Gnomen aus einem

5 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, and the Mode of Excess* (1976), New Haven/London: Yale University Press 1995, v.a. S. 24–55.

6 Vgl. zur Geschichte der Feerie im Frankreich des 19. Jahrhunderts Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791–1864*, Paris: Champion 2007; sowie Jörg Dünne, *Die katastrophische Feerie. Geologie, Spektakularität und Historizität in der französischen Erzählliteratur der Moderne*, Konstanz: Konstanz University Press 2016, hier v.a. S. 11–29. Die Ausführungen in Teil 1 und 2 dieses Beitrags greifen teilweise auf Vorarbeiten dieser Studie zurück (vgl. insbes. zum Zauberbuch in *Le Roi carotte* S. 20f, zur »mouche d'or« S. 131–133).

7 Da im besprochenen Zeitraum fast nur Männer in diesen Funktionen bekannt sind, wird hier bewusst nicht gegendert.

8 Jules Moynet, *L'Envers du théâtre. Machines et décorations*, Paris: Hachette 1874.

großen Zauberbuch entsteigen. Im Nebentext des Stücks erfährt man über diese Szene, bei der der Zauberer Quiribiri vor einem riesigen Zauberbuch steht, Folgendes:

Die Gestalt aller Gnomen ist dort sorgfältig dargestellt!... [...] Sehen wir uns das einmal an!... (*Er öffnet das Buch, sofort kommt ein Wurzel-Gnom heraus und hüpfte auf dem Buch herum.*) Das ist er nicht!... (*Der Gnom wird ergriffen und dazu gezwungen, ruhig an seinen Platz zu verharren, dann wird die Seite umgeblättert und er verschwindet.*)⁹

Moynet erklärt den Trick des Erscheinens und Verschwindens des Gnomen damit, dass der Buchrücken bzw. einzelne Buchseiten mit einer in der Mitte aufgeschlitzten Kautschuk-Schicht versehen sind, durch die als »Wurzel-Gnomen« verkleidete Kinder hindurchpassen, die mittels einer unter dem Buch befindlichen Öffnung im Theaterboden an die Buchöffnung herangehoben werden und wenig später auch wieder durch sie nach unten verschwinden können (vgl. Abb. 2).¹⁰

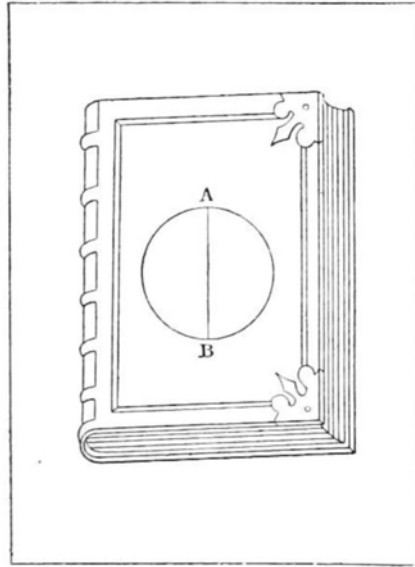
Diesen einfachen, aber wirkungsvollen Trick könnte man fast als eine wörtliche Umsetzung von Michel Foucaults Konzept des »Bibliotheksphantastischen«¹¹ ansehen, mit dem dieser anhand von Gustave Flauberts *Versuchung des Heiligen Antonius* beschreibt, wie die religiösen Phantasien des Anachoreten bei Flaubert aus den religionshistorischen Bibliotheken des 19. Jahrhunderts entspringen – im *Roi Carotte* scheinen in metonymischer Verdichtung der Bibliothek auf ein einziges Zauberbuch die magischen Bilder von wunderbaren Wesen direkt von der Oberfläche der Seiten zu kommen, um in der Bühnenszenierung einer Feerie spektakulär Gestalt anzunehmen: Ein Schlitz in einer Kautschuk-Oberfläche, die nach dem Durchschlüpfen von Kinderkörpern wieder ihre ursprüngliche flache Form annimmt, lässt die Zuschauer*innen glauben, bei der Erscheinung handle es sich tatsächlich um eine magische Materialisierung des im Zauberbuch enthaltenen Wissens. Die elastische Kautschuk-Membran des *Roi Carotte* scheint also eine Verwandlung der Zeichen auf der flachen, zweidimensionalen Buchseite in die wunderbare körperliche Präsenz der Gnomen zu bewirken, die aus der Fläche in den dreidimensionalen Raum emporsteigen.

9 Im Original: »Toutes les figures de gnomes y sont peintes avec soin!... [...] Consultons!... (*Il ouvre le livre, un gnome-racine en sort aussitôt, en gambadant sur le livre.*) Ce n'est pas ça!... (*On le prend, on le force à se tenir en repos, en le remettant à sa place, et on tourne un feuillet sur lui, le gnome disparaît.*)« Victorien Sardou, *Le Roi Carotte. Opéra-féerie en trois actes et onze tableaux*, Paris: Calmann-Lévy [o.J.], S. 48 (Akt II/4. Tableau). Alle Übersetzungen hier und im Folgenden stammen von J.D.

10 Moynet, *L'Envers du théâtre*, S. 99f.

11 Vgl. Michel Foucault, »Un ›fantastique‹ de bibliothèque (Postface à Gustave Flaubert: *La Tentation de saint Antoine*)« (1964), in: ders., *Dits et écrits*, 4 Bde, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Paris: Gallimard 1994, Bd. 1, S. 293–312.

Abb. 2: Kautschuk-Membran im Buchdeckel des Zauberbuchs aus der *Feerie Le Roi Carotte*



II. Herabschweben: Die goldene Fliege und ihre Kautschukbänder

Im Gegensatz zum Aufsteigen des Wunderbaren von unten aus den *trappes*, den Versenkungen des Bühnenbodens bzw. den Seiten eines Zauberbuchs, geht es in der folgenden Erscheinungsform der Kautschuk-Ästhetik der Feerie um das Herabschweben vom Bühnenhimmel bzw. die anschließende Rückkehr eines Luftwesens dorthin. Der Bühnenhimmel und die damit verbundenen Hebefiguren, bei denen die gesamte vertikale Dimension der Theatermaschinerie ausgenutzt werden,¹² sind für die Wirkung einer Feerie von grundlegender Bedeutung – dies gilt auch für die Akrobatik-Nummer einer Tänzerin, die im Jahr 1880 das viel beachtete Ballett am Ende des zweiten Aktes einer Neuinszenierung der Feerie *Les Pilules du diable*¹³ gestaltet – es handelt sich um die bereits in der Einleitung dieses Beitrags erwähnte »Miss Aenea« mit ihrer Flugtanzeinlage unter dem Titel »La mou-

12 Vgl. zur Illustration der besonderen Bedeutung dieser Dimension den Längsschnitt durch ein Feerietheater in Moynet, *L'Envers du théâtre*, S. 5.

13 Auguste Anicet-Bourgeois, Ferdinand Laloue u. Clément-Philippe Laurent, *Les Pilules du diable*, Bruxelles: Lelong 1844.

che d'or« (»Die goldene Fliege«). Der Trick hinter dem scheinbar schwerelosen Flug der Tänzerin mit ihren bescheiden dimensionierten Insektenflügeln besteht darin, dass ihr Körper an langen, im Bühnenhimmel verankerten und für die Zuschauer*innen nicht sichtbaren Gummiseilen befestigt ist, die von einem eigens dafür abgestellten Maschinisten ab- bzw. wieder aufgerollt werden. So kann sie wie ein großes goldenes Insekt aus dem Bühnenhimmel herabschweben, um sich in fließenden Bewegungen u.a. auf den Armen und Schultern der anderen Tänzerinnen niederzulassen, bevor sie wieder nach oben entschwindet (vgl. Abb. 3).¹⁴

Zur Popularität des Balletts trägt sicherlich auch die Tatsache bei, dass kurze Zeit zuvor in Émile Zolas Roman *Nana*¹⁵ die Protagonistin ebenfalls als »mouche d'or« beschrieben wird, selbst wenn der Vergleich der Protagonistin Nana mit einer Fliege bei Zola ganz andere Implikationen hat: Das Insekt im Roman fungiert als Allegorie auf die Verwesung der schmutzigen »Tiefe« der Stadt, aus der die goldene Fliege sich in die Luft erhebt und somit eine Ästhetik des Hässlichen und des Ekels nach Baudelaire'schem Vorbild kultiviert. Im Gegensatz dazu bleibt der Vergleich mit einem Insekt bei Miss Aenea mit der Abstiegsbewegung von oben herab ganz auf den wunderbaren Effekt des Fliegens selbst konzentriert, ohne dass semantische Konnotationen von Zerstörung und Verfall, die dem Boden verhaftet sind, mit aufgerufen würden.

Im Vergleich zu Flugnummern, die auf Theaterbühnen bereits seit der frühen Neuzeit immer wieder mithilfe von Theatermaschinerie aufgeführt wurden,¹⁶ wird von der Theaterpresse beim Ballett der »Mouche d'or« vor allem die »Elastizität, die im Gegensatz zur Steifheit der früheren Flugnummern steht«, lobend hervorgehoben.¹⁷ Die englische Tänzerin, die die goldene Fliege verkörpert und die mit ihrem wirklichen Namen Laetitia Dando heißt, und ihr Mann, der den Trick erfunden hat, melden sogar ein Patent auf ihre »danse volante«, d.h. den Flugtanzen an,¹⁸

14 Vgl. zur genaueren Beschreibung Georges Moynet, *La Machinerie théâtrale*, Paris: Librairie illustrée 1893, S. 164–170.

15 Émile Zola, *Nana* (1880), Paris: Gallimard folio 2002.

16 Zur Inszenierung des Fliegens im Barocktheater vgl. insbes. Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten: zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*, München u. Paderborn: Fink 2011; zur Bedeutung des Flugtanzen in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts und insbes. im Futurismus vgl. Gabriele Brandstetter, »Aerodance. Futurist Dance and Aviation«, in: dies., *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford: Oxford University Press 2015, S. 314–344.

17 Im Original: »élasticité qui contraste avec la rigidité des anciens ›vols‹« – es handelt sich um die Worte von Auguste Vitu in *Le Figaro* am 9. April 1880 (zit.n. Stéphane Tralongo, *Faiseurs de fêtes: mise en scène, machinerie et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XXe siècle*, Dissertation Univ. Lyon II 2012, S. 147).

18 Vgl. dazu ausführlich Tralongo, *Faiseurs de fêtes*, S. 145–151.

Abb. 3: Theaterplakat von Alfred Choubrac mit Miss Aenea als »Mouche d'or« im Châtelet-Theater (ca. 1880)



dennoch wird das Prinzip, wie Georges Moynet dies in hyperbolischer Begeisterung beschreibt, »auf allen Theaterbühnen der Welt nachgeahmt und abgewandelt«.¹⁹

Mit der »Elastizität« zur Beschreibung der fließenden Bewegungen von Miss Aenea und anderer Flugtanzznummern hält ein Begriff in die Beschreibung von

19 Im Original: »[...] imité, modifié sur tous les théâtres du monde« (Moynet, *La Machinerie théâtrale*, S. 164).

Theaterinszenierungen Einzug, der um die Jahrhundertwende immer expliziter mit einer nunmehr auch als solcher ausgestellten Kautschuk-Ästhetik in Verbindung gebracht wird. Die damit verbundenen Effekte greifen zudem immer weiter über das Theater im engeren Sinn hinaus, bleiben dabei aber auf die Bühne und das Maschinentheater als ihren Ursprung bezogen. Um diese Transformationen soll es in den beiden folgenden Szenen dieses Beitrags gehen.

III. Aufblasen: Filmische Kautschuk-Effekte

Die Filme von Georges Méliès nutzen das spektakuläre Theater und insbesondere die Tableau-Struktur der Feerie, um das frühe Kino als ein »cinema of attractions«²⁰ zu gestalten. Dabei baut Méliès, der vor seiner Karriere als Filmemacher das von ihm erworbene *Théâtre Robert-Houdin* mit Zaubernummern, Feerien und Automatenvorführungen bespielt, auch im Rahmen seiner Filmästhetik auf den *trucs* der Feerie auf, die er für das Kino beständig weiterentwickelt.²¹ Ein aussagekräftiges Beispiel dafür ist einer seiner bekanntesten Kurzfilme mit dem Titel *L'homme à la tête en caoutchouc* (*Der Mann mit dem Kautschukkopf*)²² aus dem Jahr 1901, der sich um den Trick der scheinbaren Vergrößerung eines von seinem Körper abgetrennten Kopfes dreht. Das theaterräumliche Setting für den Trick ist das »Laboratorium« eines Wissenschaftlers, wobei Méliès nicht nur den Wissenschaftler verkörpert, sondern auch dem abgetrennten Kopf sein Gesicht gibt, an dem das wissenschaftliche Skalierungsexperiment gleichsam als Selbstversuch vollzogen wird. Der Titel *L'homme à la tête en caoutchouc* soll beim Zuschauer die Vorstellung eines dehn-, bzw. aufblasbaren Kopfes evozieren, der mithilfe eines Blasebalgs auf ein Mehrfaches seiner Ausgangsgröße anschwillt bzw. durch das Ablassen von Luft auch wieder schrumpft. Der Kopf aus Kautschuk stellt dabei eine erstaunliche Elastizität unter Beweis, bis ihn der trottelige Gehilfe des Wissenschaftlers schließlich durch zu starkes Aufblasen zum Platzen bringt.

Von besonderem Interesse für die Frage der Kautschuk-Ästhetik ist an dem Film die Tatsache, dass es sich tatsächlich nicht einfach um eine Nachbildung eines Kopfes aus Kautschuk handelt, sondern um Filmaufnahmen eines quickleben-

20 Vgl. dazu grundlegend Tom Gunning, »The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde« (1976), in: *The Cinema of Attractions Reloaded*, hg. v. Vanda Strauven, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, S. 381-388.

21 Vgl. zur Bedeutung der Feerie bei Méliès Katherine Singer Kovács, »Georges Méliès and the »Féerie«, in: *Cinema Journal* 16.1 (1976), S. 1-13.

22 Online verfügbar z.B. unter <https://www.youtube.com/watch?v=yK7XpRe9ZGE> (abgerufen am 1.8.2022).

digen Georges Méliès, was man an dessen lebhafter, alle Register komischer Grimassen ziehenden Mimik unschwer erkennen kann. Das eigentliche Geheimnis des Tricks ist somit nicht mehr allein mit den Mitteln des Theaters zu erklären, sondern es handelt sich um einen filmtechnischen Effekt. Solche Effekte, insbesondere den sog. Stopptrick, hatte Méliès wenige Jahre zuvor als filmisches Äquivalent von Zaubertricks in seinem Kurzfilm *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (*Verschwindenlassen einer Dame im Theater Robert-Houdin*, 1896) erstmals mit großem Erfolg eingesetzt.²³

L'homme à la tête en caoutchouc arbeitet mit einer komplexeren Trickanordnung, die teils filmisch und teils mechanisch erzeugt wird und die den plötzlichen Effekt des Stopptricks durch eine graduelle Veränderung des beobachteten Gegenstandes ersetzt. Während das räumliche Setting des Laboratoriums, wie stets bei Méliès, stark an eine Theaterbühne erinnert und den ganzen Film über unverändert bleibt, wird in der Mitte dieses Raums, wo der Kopf vor einem dunklen Hintergrund gezeigt wird (vgl. Abb. 4), eine zweite Filmaufnahme über diejenige des Laboratoriums projiziert.²⁴ In dieser zweiten Aufnahme wird der Kopf von einer an einem festen Ort stehenden Kamera auf einem Wagen mit Schienen je nach gewünschtem Größeneffekt auf die Kamera zu – oder von ihr wegbewegt, d.h. de facto wird also die optische Veränderung der Größe des Kopfes auf einer Bewegungsachse zwischen der Kamera und der Tiefe des Raums genutzt, um die Illusion eines an einem Ort fixierten Kopfes zu erzeugen, dessen Ausmaße zu- oder abnehmen.

Der titelgebende Verweis auf die kautschukartige Elastizität des Kopfes ist also eine falsche Fährte, um den Effekt des Tricks auf die Zuschauer*innen zu unterstützen, die dazu gebracht werden, sich einen Kopf aus Gummi vorzustellen, der tatsächlich durch Aufpumpen bzw. Ablassen von Luft seine Größe ändern kann und dieses Experiment zumindest bis zu einem bestimmten Vergrößerungsfaktor auch unbeschadet übersteht, bis der maßlose Gehilfe dem Experiment durch seine schiere Lust an der Hyperbolik ein spektakulär-katastrophisches Ende setzt. Es darf dabei durchaus angenommen werden, dass der Gehilfe eine aktive Stellvertreterfigur der neugierigen Schaulust der Filmzuschauer*innen selbst ist, der wissen will, was passiert, wenn man die Grenzen der Elastizität des Kopfes austestet und das Labor- bzw. Filmexperiment auf seine Spitze treibt.

Im Hinblick auf die Funktion des Kautschuks vollzieht sich in Méliès' Film ein bemerkenswerter Funktionswandel: In den zuvor beschriebenen Theateraufführungen war das Material als tatsächliche Möglichkeitsbedingung von wunder-

23 Vgl. dazu Christian Metz, »Trucage« and the Film«, in: *Critical Inquiry* 3.4 (1977), S. 657-675, hier S. 662.

24 Zum genauen technischen Aufbau des Effekts vgl. Cinémathèque française (Hg.), »Zoom sur un dessin de Georges Méliès pour *L'homme à la tête de caoutchouc*«, http://www.cinematheque.fr/zooms/melies/fr/telechargement/ZOOMMELIES-VF_PDF.pdf (abgerufen am 27.4.2021).

Abb. 4: Screenshot aus *L'Homme à la tête en caoutchouc*

baren Effekten genutzt worden, deren Wirksamkeit darauf beruht, dass die Elastizität, die ein Durchschlüpfen durch scheinbar solide Buchdeckel oder ein fließendes Herabschweben vom Bühnenhimmel erlaubt, als solche verborgen bleibt. Nunmehr dient umgekehrt das Evozieren eines Gegenstandes aus Kautschuk, den es in Wirklichkeit gar nicht gibt, dazu, eine Vorstellung von Elastizität in den Köpfen der Zuschauer*innen zu erzeugen. Es ist dabei durchaus signifikant, dass das Elastizitäts-Experiment einen Kopf – und noch dazu den Kopf des Filmemachers selbst – zum Gegenstand hat: Die filmischen Imaginationswelten werden so mit einer grotesken Verzerrung des physiologischen Orts kurzgeschlossen, an dem traditionell die *vis imaginativa* lokalisiert wird, d.h. die Imagination spielt hier mit dem Kopf als ihrem eigenen ›Raumbehälter‹.

Diese imaginative Präsenz von Kautschuk ab der Jahrhundertwende bildet auch die Voraussetzung für die poetologische Beschreibung von ›Elastizität‹ auf sprachlicher Ebene, der ich mich nun zuwenden will.

IV. Umformen: Sprachliche Elastizität rund um den Kautschukbaum

Auf der Bühne Pariser Théâtre Antoine lässt ein Gummibaum seine Blätter hängen, vor ihm liegt der Leichnam des afrikanischen König Yaour IX aufgebahrt: Die Szene des »caoutchouc caduc«, d.h. des »hinfalligen Kautschukbaums« mag ihren

Teil dazu beigetragen haben, dass die Aufführung der Theaterfassung der *Impressions d'Afrique* (Eindrücke aus Afrika) von Raymond Roussel im Mai 1912 tumultartige Szenen der Empörung beim Großteil des Publikums, aber auch Begeisterung bei einer kleinen Fangemeinde ausgelöst hat. Was das Auftreten des Kautschukbaums auf der Bühne motiviert, hat wohl vor allem sprachliche Gründe, wie dies aus der zwei Jahre zuvor, d.h. 1910 erschienenen Romanfassung der *Impressions d'Afrique*²⁵ in aller Deutlichkeit hervorgeht: Die den spektakulären Tableaus einer Feerie nachempfundenen Szenen einer Theateraufführung (es handelt sich um die »Gala der Unvergleichlichen«), die den Kern der *Impressions* bildet, sind die Manifestationen eines »Sprachtheaters«, das in seiner Grundidee bereits bei einem anderen Bewunderer der Feerie, nämlich Gustave Flaubert, im 19. Jahrhundert angelegt ist, wenn dieser sich eine »île des locutions« vorstellt, auf der metaphorische Redewendungen wie »prendre la lune avec ses dents« (wörtlich: »den Mond mit den Zähnen festhalten«, für »etwas Unmögliches begehren«) in ihrer strikten Wörtlichkeit auf der Bühne inszeniert werden sollen.²⁶

Bei Roussel ist es nun sogar das ungewöhnliche, ursprünglich wohl aus dem *quechua* stammende Fremdwort *caoutchouc* selbst, das zum Gegenstand einer Übung in sprachlicher Elastizität wird – er ist damit nicht der einzige Schriftsteller, der die Elastizität des Kautschuks poetologisch wendet: Etwa zeitgleich entstehen die ersten der insgesamt neunzehn »Poèmes élastiques« des Schweizer Avantgardisten Blaise Cendrars (einzeln veröffentlicht zwischen 1912 und 1914, jedoch erst 1919 nach dem Ersten Weltkrieg zu einer Gesamtausgabe unter diesem Titel zusammengefasst).²⁷ Während Cendrars aber die »Elastizität« vor allem auf die Gedichtform bezieht,²⁸ geht es Roussel stärker um sprachliche Mikrostrukturen der von ihm verfassten Texte. So erläutert er am Beispiel eines zusammengesetzten Ausdrucks mit dem Wort »caoutchouc« den berühmten »procédé«, d.h. das Verfahren, das der Niederschrift einiger seiner Texte, darunter auch der *Impressions d'Afrique*, zu Grunde liegen soll: Roussel versteht dabei, ähnlich wie Flaubert, die erzählte Geschichte oder Teile davon als das wörtliche Ausimaginieren einer Redensart bzw. als Transformation von einer möglichen Bedeutung eines Ausdrucks zu einer anderen.²⁹ Die »Elastizität« besteht dabei

25 Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris: Lemerre 1910.

26 Vgl. dazu Marshall C. Olds, *Au pays des perroquets. Féerie théâtrale et narration chez Flaubert*, Amsterdam: Rodopi 2001, v.a. S. 59.

27 Blaise Cendrars, *Dix-neuf poèmes élastiques*, hg. v. Jean-Pierre Goldenstein, Paris: Méridiens Klincksieck 1986.

28 Vgl. Jean-Pierre Goldenstein, »Vers une systématique du poème élastique«, in: *Europe* 566 (1976), S. 115–130.

29 In »Comment j'ai écrit certains de mes livres« erläutert Roussel, wie die Erzählung »Parmi les noirs«, aus der heraus die *Impressions d'Afrique* entstehen, durch eine minimale sprachliche

beispielsweise darin, dass Roussel aus einem Ausdruck, der das Wort *caoutchouc* enthält, nämlich »roue à caoutchouc«, zwei ganz unterschiedliche Verständnis-möglichkeiten generiert, nämlich zum einen die wenig überraschende Bedeutung eines Reifens aus Gummi für Autos oder andere Fahrzeuge (die Roussel in seinem Text nicht weiter verfolgt), und zum anderen als *lectio difficilior* eine sehr viel ungewöhnlichere Bedeutung, die nach Roussels eigenen Angaben die Grundlage für das räumliche Setting der Eingangsszene der *Impressions d'Afrique* bildet.³⁰

Die »roue« verweist hier nämlich auf das Radschlagen eines Pfaus, es geht also um das eitle Verhalten einer Person, und zwar vor einem Gummibaum, womit das Wort »caoutchouc« nicht mehr auf das Produkt, sondern auf die Pflanze bezogen wird, die es hervorbringt. Der hochmütige Selbstdarsteller vor dem hinfälligen Gummibaum ist in der Ausgestaltung dieses Ausdrucks in den *Impressions d'Afrique* König Talou IV, der sich nach dem Triumph über seinen Rivalen Yaour in einem sich über mehrere Generationen hinziehenden Familienkrieg zum Herrscher des wiedervereinigten Königreichs von Ponukélé-Drelchaff krönen lassen will und diese Krönung mit der bereits erwähnten spektakulären Aufführung der »Gala des Incomparables« feiert.³¹

In der Eingangsszene verweist das Dahinsiechen des Gummibaums, vor dem der getötete Rivale Talous aufgebahrt ist, auf den Untergang der rivalisierenden Linie der Königsfamilie, deren Schicksal mit diesem Baum verknüpft ist, während Talou selbst eine Palme als Symbol seiner Linie pflegt, die im Moment seiner Krönung in vollem Saft steht: Vor dem welken Gummibaum schlägt Talou nun sein »Rad«, indem er den toten Rivalen symbolisch vor den Augen aller versammelten Zuschauer demütigt.

Er stellte sogleich das Fläschchen wieder an seinen Ort zurück, stieg die Stufen des Altars hinunter und erreichte mit wenigen Schritten das Laubbett, dem der Gummibaum Schatten spendete. Dort setzte er seinen Fuß auf Yaours Leichnam und stieß einen langen Freudenseufzer aus, während er triumphierend den Kopf

Variation, die eine maximale semantische Differenz erzeugt, vom *Incipit* »Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard« (den Kreidebuchstaben auf die Banden eines alten Billardtisches) zum *Excipit* »Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard« (den Briefen des weißen Mannes über die Bandens des alten Plünderers) führt (Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris: Gallimard Imaginaire 1995, S. 9-35, hier S. 11-13).

30 Im Original vgl. Roussel, *Comment j'ai écrit...*, S. 14: »1° Roue (sens de roue de voiture) à caoutchouc (matière élastique); 2° roue (sens de personne orgueilleuse qui fait la roue) à caoutchouc (arbre). D'où le caoutchouc de la place des Trophées où Talou vient faire la roue en posant le pied sur le cadavre de son ennemi.«

31 Die tatsächliche Formulierung »faisant la roue« findet sich dabei allerdings nur im Manuskript Roussels, und zwar in durchgestrichener Form (vgl. Manuscrit autographe, Fonds Roussel NAF 26354, f. 44, digitale Wiedergabe: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10085236j/f45.item#> [abgerufen am 15.6.2021]). Für diesen Hinweis danke ich Maximilian Gilleßen.

erhob, als wolle er vor allen Anwesenden den Leichnam des verstorbenen Königs erniedrigen.³²

Wie schon aus diesem kurzen Textauszug zu erkennen, überschießt die tatsächliche Detailfülle des im Roman beschriebenen und zwei Jahre später auch auf der Bühne des Théâtre Antoine aufgeführten Geschehens bei weitem den von Roussel als Schlüssel für das Verständnis des Textes beschriebenen »procédé«, d.h. das Verfahren der sprachlichen Bedeutungsgenerierung. Auffällig ist dabei insbesondere, dass auch die Namen der Könige Talou und – noch deutlicher – der mit dem Gummibaum verbundene Yaour auf Signifikantenebene auf die ungewöhnliche Häufung von Vokalen in »caoutchouc« verweisen, also selbst in gewisser Weise paronomastische »Elastizitätseffekte« dieses Wortes sind. In der Genealogie der rivalisierenden Linien des Herrschergeschlechts äußert sich diese elastische Ähnlichkeit weiterhin darin, dass sowohl der erste Talou als auch der erste Yaour, denen zahlreiche Nachfahren gleichen Namens folgen, aus einer doppelten Verbindung hervorgegangen sind, die der Urahn des Königsgeschlechts Souann (auch in seinem Namen tauchen die gleichen Vokale auf) gleichzeitig mit zwei spanischen Zwillingsschwestern eingegangen war, welche wiederum an der afrikanischen Küste als Überlebende eines Schiffbruchs gestrandet waren – die Figur des Doppelgängers und der damit zusammenhängenden bedrohlichen Ähnlichkeit prägt also die gesamte Geschichte des Königsgeschlechts und kann ohne allzu große interpretatorische Verrenkungen als Narrativierung sprachlicher Minimaldifferenzen rund um die Vokalzusammenballungen im Wort »caoutchouc« verstanden werden. Raymond Roussel nimmt also, so könnte man zusammenfassend sagen, die sprachliche Elastizität des Kautschuks selbst beim Wort, um die Prinzipien seiner Poetik zu exemplifizieren.

Es ist dabei nicht so, dass Roussel die kolonialgeschichtlichen Hintergründe der Extraktion von Kautschuk ignorieren würde: Die Ausbreitung des Kautschukanbaus von Südamerika auf Afrika und Asien entspricht zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus einer zeithistorischen Entwicklung, wie überhaupt die Roussels Geschichte zu Grunde liegenden Schifffahrtswege (die europäischen Künstler, die in Afrika stranden, sind ebenso auf dem Weg nach Südamerika wie es wohl die spanischen Zwillinge waren, mit deren Hilfe die Dynastie der verfeindeten Könige Yaour und Talou begründet wurde) an den berühmten kolonialen Dreieckshandel zwischen Europa, Afrika und Amerika erinnern. Allerdings ist der Autor der *Impressions d'Afrique* unbekümmert um alle referentielle Genauigkeit, indem er

32 Im Original: »Il remit aussitôt le flacon à son poste, et, descendant les degrés de l'autel, atteignit en quelques pas la litière de feuillage ombragée par le caoutchouc. Là, le pied posé sur le cadavre d'Yaour, il poussa un long soupir de joie, levant triomphalement la tête comme pour humilier devant tous la dépouille du défunt roi.« (Roussel, *Impressions d'Afrique*, S. 23).

die klaren Machtverhältnisse kolonialer Ordnungen der Offenheit seiner sprachlichen Assoziationslogik unterordnet und somit ein phantasmatisches Afrika entwirft, das nicht einfach zum Zerrbild eines primitiven ›Anderen‹ aus europäischer Sicht wird, sondern das die bei Roussel auftretenden Europäer*innen mindestens genauso fremd und exotisch wirken lässt wie die Bewohner*innen des afrikanischen Kontinents und das mit Europa in einem ständigen Überbietungswettstreit um die spektakulärsten Inszenierungen und Spracheffekte tritt.³³ Auch so führen Roussels karnevaleske Umkehrungen kolonialer Formen der Mimikry aber letztlich wieder zurück zu den kolonialgeschichtlichen Grundlagen der Kautschuk-Ästhetik, die nun abschließend noch in Bezug zur außerliterarischen Präsenz von Figurationen des Elastischen um 1900 gesetzt werden sollen.

V. Wegschlucken: Der Auftritt von Bibendum

Es ist wohl kein Zufall, dass das Wort ›Kautschuk‹ als Inbegriff für Elastizität in materieller wie auch in sprachlicher Hinsicht gerade um die Jahrhundertwende immer stärker in den Fokus des Theater-, Film oder Lesepublikums rückt, als Kautschukerzeugnisse zunehmend auch in den Alltag einer industrialisierten Massenkultur Einzug halten: Insbesondere ihr Einsatz in der Automobilindustrie sorgt für die Verbreitung und aktualisiert damit die andere mögliche Bedeutung der »roue à caoutchouc«, die Raymond Roussel, selbst ein begeisterter Automobil-Nutzer,³⁴ in seinem Afrika-Roman stillschweigend zurückstellt, die aber zweifellos immer mitzudenken ist, wenn man die sprachlichen, aber auch die kulturtechnischen Wandlungen des Kautschuk in dieser Zeit untersuchen will.

Die Automobilindustrie setzt Kautschuk freilich nicht nur stillschweigend ein, sie bemüht sich auch, ihn auf ihre Weise mittels Werbung zu inszenieren. So hat das zweifellos berühmteste Kautschuk-Männchen der Geschichte, die Werbefigur »Bibendum« des französischen Reifenherstellers Michelin, 1898 auf einem Werbeplakat der Firma seinen ersten Auftritt (vgl. Abb. 5). Angeblich inspiriert von einem in weißen Stoff eingehüllten Reifenstapel,³⁵ stößt Bibendum bei einem Bankett mit den Betrachter*innen des Plakats als potenziellen Kund*innen auf deren Gesundheit an. So paart sich die Form eines unförmigen, halb wie ein Wesen aus

33 Vgl. hierzu Annie Le Brun, *Vingt mille lieues sous les mots*, Raymond Roussel, Paris: Pauvert 1994, v.a. S. 197f.

34 Vgl. dazu Jörg Dünne, »Vom Stahlelefant zum Wohnmobil: Mobile Lebens- und Schreibarchitekturen bei Jules Verne und Raymond Roussel«, in: *Lebens- und Liebesarchitekturen. Erzählen am Leitfaden der Architektur*, hg. v. Julia Weber u. Gerhard Neumann, Freiburg: Rombach 2016, S. 385-407.

35 Vgl. André Michelin, *L'Enfance de Bibendum ou la fabuleuse histoire des frères Michelin*, Paris: Albin Michel 2013, S. 79-86.

Abb. 5: Plakat, auf dem »Bibendum«, das Werbemännchen der Fima Michelin, erstmals auftaucht (1898)



Reifenringen und halb wie ein Ballen aus Rohkautschuk wirkenden Körpers mit der humanistischen Bildung eines Mannes von Welt, der den Trinkspruch zur Feier seines Namens in lateinischer Sprache ausbringt: Bibendum erinnert somit an einen trinkfreudigen, aber zugleich humanistisch gebildeten Riesen bei François de Rabelais, der mit seinem »grotesken Körper« nach Michail Bachtin³⁶ sich alle auftretenden Hindernisse unbeeindruckt einverleibt, sie »weggeschluckt«.

36 Vgl. Michail Bachtin, »Die groteske Gestalt des Leibes«, in: ders., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, aus d. Russ. übers. v. Alexander Kaempfe, München: Hanser 1969, S. 15-23.

Bemerkenswerterweise erscheint Bibendums Äußeres ganz im elegant-unschuldigen Weiß des frisch aus tropischen Gummibäumen gezapften Pflanzensafts und nicht im dunklen Schwarz der geräucherten Kautschukballen bzw. der fertigen Autoreifen, die aus der Vulkanisation und der Zumischung zahlreicher Zusatzmaterialien hervorgehen. Es ist augenfällig, dass mit dieser Eingemeindung von Bibendum in eine Tradition einer fröhlichen Franko-Latinität auch ein *whitewashing* der kolonialen Infrastrukturen der Kautschukproduktion einhergeht,³⁷ das die ›dunklere‹ Seite dieses Rohstoffs in jeder Hinsicht ausblendet. Während einerseits die spektakuläre Elastizität des Materials Kautschuk in jeder Speckfalte des *bonvivant* Bibendum zur Sichtbarkeit drängt, gehört andererseits die Unterschlagung des schmutzigen Prozesses seiner Extraktion ebenfalls zu den unausgesprochenen Voraussetzungen, die die Feier einer Ästhetik der Elastizität in um 1900 überhaupt erst ermöglichen: Bibendum schluckt auch das weg.

37 Éric Panthou, *Les Plantations Michelin au Viêt-nam*, Clermont-Ferrand: La Galipote 2013.