

Zur medialen Performativität von Männlichkeit in Kino und Film in Deutschland 1918/19

Christiane König

1. Einleitung

Gleich eingangs möchte ich erwähnen, dass mein Beitrag nicht speziell für die Region Hamburg gilt. Über die lokale Kinogeschichte Hamburgs haben bereits andere intensiver und besser gearbeitet.¹ In diesem Artikel geht es darum, die soziokulturellen, technischen, ästhetischen und narrativen Aspekte des Kino-Dispositivs in Deutschland im Jahr des politischen Umbruchs 18/19 grob darzustellen, um seine Ermöglichungsleistungen speziell bezüglich männlicher Körperlichkeit, Subjektivität, Geschlechteridentität und Begehren im Medium Film zu erläutern. Dies wird Inhalt des ersten Abschnitts sein. Im zweiten Abschnitt werde ich dessen Effekte an einem Filmbeispiel genauer darlegen. Meine These bezüglich des Kino-Dispositivs lautet, dass es sich diskursiv, technisch, ästhetisch und narrativ zum Jahreswechsel 18/19 nicht merklich veränderte. Von einem Umbruch, wie er im Bereich des Politischen erfolgte, kann also zunächst keine Rede sein. Ich werde im Folgenden erst einmal die medienepistemologischen sowie -historischen Bedingungen für das Kino und den Film in Deutschland umreißen.

1 Dazu zählen insbesondere die seit 1996 vom Film- und Fernsehmuseum Hamburg e. V. herausgegebene Zeitschrift *Hamburger Flimmern*. Weiterführend vgl. Bock, Hans-M. (Hg.): *Gesellschaft* (1907): Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens in Hamburg: Bericht der Kommission für »Lebende Photographien«, Hamburg 1980; Happel, Reinhold/Priess, Holger: *Hamburger Lichtspieltheater: Materialsammlung. Über denkmalschutzwürdige Kinos und ehemalige Kinos im Bereich der Freien und Hansestadt Hamburg*, Hamburg: Arbeitsgruppe Kino 1983; Töteberg, Michael: *Filmstadt Hamburg: von Hans Albers bis Wim Wenders, vom Abaton zu den Zeise-Kinos: Kino-Geschichte(n) einer Großstadt*, Hamburg: ESA-Verlag 1997; Töteberg, Michael/Reißmann, Volker: »Mach dir ein paar schöne Stunden«: *Das Hamburger Kinobuch*, Bremen: Edition Themen 2008; Segeberg, Harro/Schädgen, Irina/Schröter, Felix (Hg.): *NS-Medien in der Metropolregion Hamburg. Fallstudien zur Mediengeschichte des Dritten Reiches*, Hamburg: Universität Hamburg, 1. Auflage 2009; Kübler, Hans-Dieter: »...ein ausgezeichnetes Mittel der Belehrung und Unterhaltung...«. Einige historische Stationen der Medienpädagogik bzw. Medienkompetenzförderung in Hamburg«, in: Maurer, Björn/Reinhard-Hauck, Petra/Schluchter, Jan-René (Hg.): *Medienbildung in einer sich wandelnden Gesellschaft. Festschrift für Horst Niesyto*, München: Ökopaed 2013, S. 115-146.

Anschließend werde ich auf die geschlechtertheoretischen und -historischen Bedingungen bezüglich Männlichkeit speziell mit Bezug zum Medium Film eingehen. Im letzten Abschnitt werde ich die Effekte der Verknüpfung von beiden anhand eines konkreten Beispiels, nämlich *Opium – Die Sensation der Nerven* (Robert Reinert 1919), demonstrieren.

2. Medienepistemologische und -historische Voraussetzungen

Aus einer medienkulturwissenschaftlichen Sicht, wie ich sie hier epistemologisch vertere, bildet ein Medium Lebenswelten nie ab. Die hohe, dabei gesteigerte ›Lebensechtheit‹, die für das Medium Film von Beginn an konstatiert wurde, ist intelligibel nur in Differenz zu Realitätseffekten, die bis dato von anderen Medien hervorgebracht werden/wurden wie dem (»moving«) Panorama,² dem Sensationstheater³ oder auch der Fotografie.⁴ Auch das Medium Film muss, um den ›genuin‹ filmischen Realitätseffekt als solchen evident zu machen, auf andere Medien verweisen. Das bedeutet, Film reproduziert immer in Form von differenzialer Relationalität Inhalte und Darstellungsmodi anderer Medien. Ich spreche in diesem Zusammenhang lieber von performativen Wieder-Aufführungen, die durch den zentralen Binarismus von ›Schein‹/›Illusion‹/›Künstlichkeit‹/›Trug‹ – ›Sein‹/›Realität‹/›Echtheit‹/›Wahrheit‹ ambivalent strukturiert sind. Insofern kann auch die Kategorie ›Identität‹ im Allgemeinen, die von Geschlecht im Besonderen nie als integrale kohärente Entität im Sinne eines einfachen Abbilds einer vorgelagerten Wirklichkeit im Medium Film in Erscheinung treten oder von ihm konstituiert werden. Beides ist stets Resultat performativer Wieder-Aufführungen diskursiver, thematischer sowie technischer, ästhetischer Vorlagen, deren Anordnung differenzial relational sein muss.

Medienhistorisch betrachtet, bedeutet dies, dass stets mitgedacht werden muss, welche Medien mit ihren Themen und Inhalten, mit ihren Inszenierungsstrategien, piktorialen Codes und Darstellungsmodi als Herkünfte des Mediums Film relevant sein könnten. Ich kann sie in der Gesamtschau und ihren komplexen, heterogenen Verknüpfungen in diesem Artikel nicht ausführen, sondern lediglich grob schematisch darstel-

-
- 2 Zum Panorama vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.): Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1993, Oettermann, Stephan: The Panorama: History of a Mass Medium, New York: Zone Books 1997, Miller, Angela: The Panorama, the Cinema, and the Emergence of the Spectacular, in *Wide Angle* 18, Nr. 2 (April 1996), S. 34-69 sowie Griffith, Alison: *Shiver Down Your Spine. Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York/Chichester: Columbia University Press 2008.
 - 3 Vgl. hierzu Singer, Ben: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts*, New York: Columbia University Press 2001 sowie Becker, Tobias/Gnausch, Anne/Lange, Kerstin/Niedbalski, Johanna/Morat, Daniel/Nolte, Paul: *Weltstadtvergnügen, Berlin 1880-1930*, Göttingen/Bristol: Vandenhoeck & Ruprecht 2016.
 - 4 Vgl. hierzu Cartwright, Lisa: *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1997 sowie Langbehn, Volker: *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*, London/New York: Routledge 2012.

len.⁵ Es handelt sich um Medien und deren Inhalte, die aus Unterhaltungskulturen stammen, welche während des 19. Jahrhunderts als komplementäre Freizeiteinrichtungen zur Industriearbeit⁶ auch in Deutschland systematisiert wurden.⁷ Dort wurden moderne technische (Zug fahren) und soziale (»Fremdes«, »Abweichendes« sehen) Phänomene bis an eine Grenze gesteigert,⁸ um sie durch ihr sensomotorisches und sinnliches Erleben als Differenz im Selbst- und Weltbild für die Publika intelligibel zu machen.⁹ Ein Medium wie das Spezialitätentheater konfrontierte beispielsweise sein Publikum mit einer Anzahl heterogener sinnlicher Reize aus »fremden Ländern« oder medizinischen Laboren, damit sich das Publikum eines Bildes von der eigenen nationalen Identität oder dem eigenen gesunden Körper beziehungsweise »body politic« rückversicherte.¹⁰ Ein Medium wie der Freizeitpark erbrachte vor allem die Reorganisation

-
- 5 Zur eingehenden Lektüre vgl. König, Christiane: *Performative Figuren queerer Männlichkeit. Eine Mediengeschichte von Kino und Film in Deutschland 1896 bis 1945*, Stuttgart: Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2020.
 - 6 Vgl. hierzu Haupt, Heinz-Gerhard/Torp, Claudius (Hg.): *Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890-1990. Ein Handbuch*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2009 sowie Baranowski, Shelley/Furlough, Ellen: *Being Elsewhere. Tourism, Consumer Culture, and Identity in Modern Europe and North America*, Ann Arbor/London: University of Michigan Press 2001.
 - 7 Der andere Bereich der Herkunft des Films bilden die physikalischen und physiologischen Experimentallabore der wissenschaftlichen Gesellschaften, Universitäten, aber auch privaten industriellen Großfirmen. Diesen Zweig lasse ich in diesem Zusammenhang meiner Darstellung aus Platzgründen weg und verweise auf meine Ausführungen in König (2020): *Performative Figuren*, bes. S. 13-19. In den Experimentalkulturen wurden physikalische Kräfte nicht nur zum Erkenntnisobjekt, sondern vermehrt in geschlossene Systeme umgewandelt, sodass sie als Medien verwendet werden konnten. In dieser Funktion wurden aus ihnen Erkenntnisinstrumente zur Untersuchung des sie wahrnehmenden und erfahrenden Subjekts, wofür die Wirkung von Elektrizität auf die Nerven, speziell die Sehnerven ein paradigmatisches Beispiel darstellt. Es entstand eine technisch-humane Assemblage, worin sich das zumeist männliche »Subjekt« lediglich in der Verschränkung mit technisch-medialen Formen und Materien nicht nur erlebte, sondern auch intelligibel machte. Die Figur des so konstituierten Subjekts war eine dynamische, sich in der Zeit verändernde, dessen lediglich retroaktiv evident zu machende Selbsterkenntnis immer schon nicht mehr die Einheit der sich permanent modifizierenden Entität erfasste. Ich habe diese Subjekt-Figur in meinem Buch als »out of synch« seiende bezeichnet. Vgl. hierzu auch Rieger, Stefan: *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*, Frankfurt a.M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2003.
 - 8 Vgl. Singer, Ben: »Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Modern Sensationalism«, in: Charney, Leo/Schwartz, Vanessa E. (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1995, S. 72-99.
 - 9 Vgl. hierzu Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München/Wien: Hanser Verlag 1977, Friedberg, Anne: *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1993, Griffith, Alison: *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York: Columbia University Press 2002, Tobing Roney, Fatimah: *The Third Eye. Race, Cinema, and the Ethnographic Spectacle*, Durham/London: Duke University Press 1996, Langbehn (2012): *German Colonialism* sowie Ruoff, Jeffrey (Hg.): *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham/London: Duke University Press 2006.
 - 10 Vgl. hierzu Jansen, Wolfgang: *Das Variété. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, Berlin: Edition Hentrich 1990 sowie Brändle, Rea: *Wildfremd, hautnah. Zürcher Völkerschauen und ihre Schauplätze 1835-1964*, Zürich: Rotpunktverlag 2013.

von Welt- und Selbstbild vorwiegend durch das Erleben und Durcharbeiten aller Arten von Bewegung.¹¹ Im Medium Film nun wurden diese Aspekte gemeinsam performativ wieder-aufgeführt, sodass auf Basis seiner Bewegtbilder sich sensomotorisches und sinnliches Erleben in gesteigerter Form, nämlich über die erhöhte ›Lebensechtheit‹ vollziehen konnte. Es kommt nicht von ungefähr, dass die ersten Kürzestfilme seit 1895 insbesondere technische, natürliche, körperliche Bewegungen aller Art sowie Themen wie Reisen in ›fremde‹ Länder verhandelten, die als Nummernprogramme gezeigt wurden, ergänzt durch Ansichten von Körperakrobatiken, Tierdressuren und Zauberkünsten.¹² In Form des Nummernprogramms waren die Filme lediglich Teil eines Unterhaltungsprogramms.¹³ Sie wurden als Paket unter dem Signum der Erregung, der Lust am Schauen sowie der Lust am Wissen, mehr zu sehen wahrgenommen. Tom Gunning hat dafür den – kritisch überarbeiteten – Begriff des »cinema of attractions« gebildet, um darauf hinzuweisen, dass die Filme mehr zeigten, als dass sie erzählten.¹⁴ Sie bildeten für die Publika sensationelle Ansichten mit einer Dramaturgie der Affekte. Das meist in einer Totalen und einer Einstellung Abgebildete war dabei zunächst abgefilmte, aber oft schon inszenierte ›Wirklichkeit‹, in keinem Fall jedoch fiktional gestaltete Geschichten, mit fiktionalen Handlungen, ausgeführt von fiktionalen Figuren mit psychologischer Motivation, in welche sich die Publika hineinversetzen sollten. Die Form des Kino-Dispositivs brauchte bis circa 1911, um soweit zu sein.¹⁵

Bis dahin hatten sich all jene filmischen Konventionen herausgebildet, die wir gewohnt sind, mit dem klassischen Spielfilm à la Hollywood zu assoziieren. Das Kino als soziale Institution war voll etabliert und beanspruchte einen Platz unter den Kultureinrichtungen dem Theater analog. Entsprechend gab es die großen Kino-Theater mit ihrer opulenten Architektur, die im Innenraum einem Theatersaal nachempfunden waren, ohne das Theater eins zu eins kopieren zu wollen.¹⁶ Usus war mittlerweile der verdunkelte Saal und die auf die Leinwand ausgerichteten Sitzreihen. Auch waren die Publika zwischenzeitlich daran gewöhnt worden, stundenlang ihre Aufmerksamkeit auf

-
- 11 Vgl. Rabinovitz, Lauren: *Electric Dreamland. Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, New York: Columbia University Press 2012, Kane, Josephine: *The Architecture of Pleasure: British Amusement Parks 1900-1939*, Surrey/Burlington: Ashgate Publishing 2013, Niedbalski, Johanna: »Vergnügungsparks«, in: Tobias Becker/Anne Gnausch/Kerstin Lange/Johanna, Niedbalski/Daniel Morat/Paul Nolte, *Weltstadtvergnügen*, Berlin 1880-1930, Göttingen/Bristol: Vandenhoeck & Ruprecht 2018, S. 153-192 sowie Hasseler, Uta/Berger, Julia/Jost, Kilian: *Konstruierte Bergerlebnisse. Wasserfälle, Alpenszenarien, illuminierte Natur*, München: Hirmer Verlag 2016.
 - 12 Vgl. Garncarz, Joseph: *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914*, Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2010 sowie Elsaesser, Thomas (Hg.): *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1996.
 - 13 Vgl. Müller, Corinna: *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994.
 - 14 Vgl. Gunning, Tom: »The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectators and the Avant-Garde«, in: *Wide Angle* 8 (1986), Nr. 3-4, S. 63-70.
 - 15 Vgl. Elsaesser, Thomas: »National Subjects, International Style: Navigating Early German Cinema«, in: Usai, Paolo C./Codelli, Lorenzo (Hg.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920. Prima di Caligari. Cinema Tedesco, 1895-1920, Prodenone/Wisconsin: Edizioni Biblioteca dell'immagine* 1990, S. 338-355.
 - 16 Vgl. Müller (1994): *Frühe deutsche Kinematografie*.

Leinwand zu richten, um zumeist zwei abendfüllende Filme, genannt Film-Drama, anzuschauen. Das Kino hatte bis dahin das Zeitmanagement des Theaters übernommen. Continuity Editing war für das US-amerikanische Kino bereits üblich, wogegen sich deutsche Produktionen versuchten, abzugrenzen, um eine nationale Handschrift zu bekunden, wie Thomas Elsaesser verdeutlicht.¹⁷ Ben Brewster und Lea Jacobs erfassten für das US-amerikanische und britische Kino alle kinematografischen Strategien, die sich ab 1911 in bewusster Abgrenzung zum Theater herausbildeten, wie den Einsatz von Spiegeln, aber insbesondere auch die Verwendung von Naturaufnahmen bei möglichst bewegter Kamera, um so den Immersionseffekt in die dargestellte Handlung zu erhöhen, die sich von der Ansichtenoptik der Theaterbühne deutlich abgrenzen sollte.¹⁸ Für das deutsche Kino existierte eine charakteristische Strategie des Kinos zur Differenz-erzeugung hinsichtlich des Theaters, nämlich der Einsatz des Doppelgängers, der zum ersten Mal 1913 im Kino in der Produktion *Das Geschenk des Inders* in der Regie von Louis Ralph auftauchte.¹⁹ Entgegen der üblichen Erklärung in der filmhistorischen Literatur, es handle sich um eine selbstreflexive Strategie aufgrund technischer Neuerungen, argumentiert Corinna Müller überzeugend, dass das Medium Film etwas demonstrieren konnte, was im Theater nicht oder wenn, dann nur durch Verkleidung gelang, nämlich dem Publikum zwei identische Figuren zu präsentieren.²⁰

Die Entfaltung kinematografischer Verfahren zur Erzeugung ›realistischer‹, das hieß nun möglichst nachvollziehbarer, glaub- und sinnhafter Narrationen, in die man sich mühelos hineinfühlen und -versetzen konnte, gelang dem Medium Film somit immer nur unter der Bedingung, dass es auf die Grenze der Erfahrung eben jenes Effekts in bereits existierenden Medien wie insbesondere dem Theater hinweisen musste. Auch wenn nun die Geschichten fiktional und darin nachvollziehbar sowie glaubhaft waren, bedeutete das keineswegs, dass die Anordnungen der Narration eine vollkommen transparente Illusion präsentierten. Charakteristisch gerade für den Film in Deutschland war ab 1911 die tableauartige Aneinanderreihung von Szenen, deren sinnhafter Zusammenhang sich nicht ohne Mühen erschließen ließ, und mit der sich das Kino in Deutschland bewusst vom US-amerikanischen Kino im Sinne eines reflektierten wie nationalen Gestus abzusetzen versuchte.²¹

Auf die weiteren spezifischen Ausbildungen des Mediums Film gehe ich an dieser Stelle nicht näher ein. Als Zwischenspiel der Geschichte des Kino-Dispositivs in Deutschland ist noch die ›Phase‹ des Autorenfilms (1911 bis 1914) weniger in technischer beziehungsweise ästhetisch-narrativer Hinsicht als vielmehr in soziokultureller und geschlechtertheoretischer Hinsicht erwähnenswert. Dieses ›Genre‹ steht für Filme, deren

17 Vgl. Elsaesser (1990): »National Subjects, International Style.«

18 Vgl. Brewster, Ben/Jacobs, Lea: *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford/New York: Oxford University Press 1997.

19 Vgl. hierzu die ausführliche Interpretation dazu in König (2020): *Performative Figuren*, S. 59-83.

20 Vgl. Müller (1994): *Frühe deutsche Kinematografie*.

21 Vgl. Elsaesser (1990): »National Subjects, International Style.« sowie Quaresima, Leonardo: »Dichter heraus! The Autorenfilm and German Cinema of the 1910s«, in: *Griffithiana* 38/39 (1990), S. 101-126.

diskursive Quelle eindeutig männlich codiert ist, welche deren Autorität bestärken sollte.²²

Dieser Gestus der Autorität beziehungsweise Autorisierung ist insofern als relevant zu verstehen, weil sowohl für das Kino-Dispositiv als auch das Medium Film bis zu diesem Zeitpunkt Autorität in Form von Autorschaft in Drehbuch und Regie nicht besonders wichtig gewesen waren. Auch die Kategorie ›Identität‹ wurde mehr als heterogene Assemblage sozialer Vielstimmigkeit denn als eindeutig erkennbare integrale Entität vom Medium behandelt. Sie trug vor allem keineswegs der asymmetrischen Geschlechterordnung Rechnung. Erst ab diesem Jahrzehnt, speziell mit dem Beginn des Autorenfilms und der Existenz des Film-Dramas ist der Zug, die binäre Geschlechterordnung zu implementieren und als solche evident zu machen, erkennbar – was jedoch aus den besagten Gründen nicht vollständig umsetzbar war.²³

Diese Tendenz hat Heide Schlüpmann dazu gebracht, die existierenden Genres des sozialen Dramas und des Melodramas auf den Status von Weiblichkeit hin zu befragen.²⁴ Sie kommt zu dem Ergebnis, dass im sozialen Drama Weiblichkeit vom Schein ihrer von der patriarchalischen (Hoch-)Kultur wie im Theater-Drama zugeschriebenen ›Natur‹ endlich befreit gewesen sei und nun als ›moderne Weiblichkeit‹ zu sich selbst in der Reflexion ihrer technischen Bedingtheit hätte kommen können. Wichtig ist mir an dieser Stelle insbesondere, dass auch Schlüpmann nicht nur den Film in seiner Differenz zum Medium Theater denkt, sondern dabei auch den Binarismus von Illusion und reflexivem Illusionsbruch, von ›Schein‹ und ›Realität‹ bei der Bestimmung von Geschlecht mitberücksichtigt. Auch bei ihr ist Geschlecht im Film nicht einfach abbildbar oder referiert auf eine vorgelagerte Realität, sondern entsteht im komplexen Zusammenspiel von diskursiv und medial bereits existierenden Bestimmungen, die im Medium Film in Gestalt der Aushandlung von Authentizität und reflexiver Ausstellung des medialen Charakters als differenziale Relationalität wieder-aufgeführt werden. Männlichkeit erscheint bei ihr vorwiegend in der Position körperloser, in sich gespaltenen Subjektivität, die vom Medium als solche reflektiert wird. Dass diese Sichtweise zu einseitig ist, da sie von der allumfassenden Wirkung der Implementierung der binären Geschlechterordnung ausgeht, werde ich nun mit Hilfe von Eve Kosofsky Sedgwick historisch situiertem Modell der Repräsentation von Männlichkeit insbesondere in der europäischen Literatur kurz erläutern.²⁵

22 Vgl. Schlüpmann, Heide: »Kinosucht«, in: Frauen und Film, Nr. 33 (Oktober 1982), S. 45-52 sowie dies.: »Die Erziehung des Publikums«. Auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos«, in: KINTop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 5 (1996), S. 133-146.

23 Vgl. zu diesem Punkt ausführlich König (2020): Performative Figuren, S. 49-59.

24 Vgl. Schlüpmann, Heide: Die Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1990.

25 Vgl. Sedgwick, Eve K.: Epistemology of the Closet. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1990.

3. Geschlechtertheoretische und -historische Überlegungen mit Blick auf das Medium Film

Um die Mitte des 20. Jahrhunderts verdichtete sich qua zunehmender Dis- und Inkriminierungspraktiken sowie medizinischer Zuschreibungen in den Figuren sexueller ›Perversionen‹ Geschlecht und Sexualität, auch wenn diese Verknüpfungen noch nicht als integrale Identität lesbar wurden. Zuvor war beides vorwiegend an moralisch begründete ›natürliche‹ und ›widernatürliche‹ sexuelle Handlungen geknüpft gewesen. Die Figuren von Perversionen dienten der Normalisierung ›natürlicher‹ Zweigeschlechtlichkeit, mit der die binäre Geschlechterordnung insbesondere im Zeichen von Leben, Arbeit und Repräsentation gestützt werden sollte. Es entstand die berühmt-berüchtigte Diskursfigur des ›Homosexuellen‹.²⁶ Eve Kosofsky Sedgwick bemerkt diesbezüglich, dass mit diesen Verdichtungseffekten, im Rahmen der neuen Taxonomie von Geschlecht und Sexualität zudem vormals existierende soziokulturelle Differenzierungen verschwanden, die zuvor zwischen Männern existiert hatten. Resultat davon war, dass Geschlecht und Sexualität um 1900 an das Begehren einer Person (›sexuelle Orientierung‹) sowie an das Begehrensobjekt geknüpft wurden, woran ersteres ausgerichtet war. In der Dynamik der Bestimmung von beidem wurde das Begehren, relativ unabhängig vom Körpergeschlecht, als aus weiblichen und männlichen Anteilen zusammengesetzt bestimmt. Je nachdem, wie das Körpergeschlecht des Begehrensobjekts bestimmt wurde, an welches dieses geknüpft war, konnte es als Liebe zum anderen (hetero) oder als Liebe zum Gleichen (homo) interpretiert werden. Als Geschlecht war man dann zwangsläufig entweder gleich wie das Geschlecht, das man liebte, oder man war anders. Anhand der Tropen von geschlechtlicher Inversion und Geschlechterseparatismus zeigt Sedgwick, dass aus dieser Konstellation ein minorisierendes sowie ein universalisierendes Modell von Geschlecht und Identifizierung hervorgingen.

Beide verschränkten sich unauflöslich im »double bind« der doppelt strukturierten Binarismen ›homo‹ – ›hetero‹, ›gleich‹ – ›anders‹, wobei dieser sich in minorisierenden und universalisierenden Effekten manifestieren konnte. Das heißt, spätestens zur Jahrhundertmitte operierten beide Binarismen in *jeglicher* Sichtbarmachung von Männlichkeit beziehungsweise männlicher Identität. Dieser Effekt kulminierte um 1900 sogar in einer Definitions Krise von Männlichkeit *per se* aufgrund des Definitionszwangs, der gegenüber jedem Mann bestand, als eindeutig entweder als homo oder hetero identifizierbar zu sein. Daher wird der sichtbar dargestellte männliche Körper problematisch, insofern durch die Darstellungsweise nie absolut evident gemacht werden kann, welche Art der Bezugnahme zu diesem besteht.

Insbesondere in der Romanliteratur seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, so Sedgwick, entstehen daher verschiedene literarische Strategien, die mit der Möglichkeit des flexiblen Verrutschens zwischen Identifizierung mit und Begehren nach dem männlichen Körper operieren, indem sie zunächst indirekte Sprechweisen wie

26 Vgl. Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Band 1, Frankfurt a.M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1983.

im »open closet«, ²⁷ Spaltungsphänomene ²⁸ und Figuren männlichen Solipsismus ²⁹ hervorbringen. Kulminationspunkt dieser Strategien bildet um 1900 die rhetorische Figur einer semantischen Leerstelle, deren Verlust melancholisch besprochen und als Verlust eines begehrten Objekts interpretierbar wird, von Sedgwick »glass closet« genannt. Sedgwick argumentiert, dass die Definitionskrise männlicher Identität unter dem Druck der doppelten Binarismen »homo« – »hetero«, »gleich« – »anders« zur Aufgabe jeglicher Art der Figuration führte, um sich generell nicht der Bezugnahme des Begehrens qua Darstellungsmodus verdächtig zu machen. Damit, so Sedgwicks zugespitzte These, lasse sich sogar die Tendenz zur Abstraktion in der Bildenden Kunst erklären, wie sie in der Figur Boccionis von 1913 verkörpert ist – Figuration in der Auflösung beziehungsweise als Abstraktion, als Abwehrstrategie sozusagen. Von zentraler Bedeutung ist, dass sich durch die diskursive Arbeit dieser Binarismen keine integrale minorisiert oder universalisiert verkörperte männliche Identität anschreiben ließ, sondern vielmehr ihre komplexe und wechselseitige austauschbare Funktion mit deren minorisierenden und zugleich universalisierenden Effekten jeweils durchlässige Konturen eines Anthropomorphen in der Repräsentation bildeten.

Das Medium Film erscheint nun genau zu diesem Zeitpunkt auf der »Bildfläche« und rückt dabei umso vermehrt Körper(lichkeit) in die Sichtbarkeit. Dieser Prozess kann sich als medialer aber nur in dem Ausmaß vollziehen, wie dabei grundsätzlich andere mediale Effekte wieder-aufgeführt, speziell auch die Darstellungs- und die Wahrnehmungsbedingungen für die Sichtbarkeit von männlichem Körper, männlicher Identität und männlichem Begehren re-produziert werden. Friedrich Kittler bemerkte bereits, dass die Figur des männlichen Doppelgängers auf diese Wieder-Aufführung männlicher Experimentalphysiologen zurückzuführen ist, die das Medium entstehen ließen. ³⁰ Die Praxis filmischer Wieder-Aufführung vollzieht sich jedoch zwangsläufig komplexer, wenn man einmal den Aspekt der Wieder-Aufführung des grenzwertigen Spektakels mitberücksichtigt, welchen das Medium aus den Unterhaltungskulturen beerbt. Dazu muss der Film mit den Gegebenheiten des doppelten »double binds« männlicher Identität umgehen, die in der Literatur und anderen Repräsentationsmedien gegeben ist, welche er gerade im Zeichen gesteigerter »Lebensechtheit« wieder-aufführt. Diese konstituiert sich immer nur durch die differenziale Relationalität von Authentizität/ Realität und Künstlichkeit/Schein im Medium Film. Auf diese Weise produziert das Medium seine eigenen, spezifischen Konturen männlicher Körperlichkeit, männlicher Identität und männlichen Begehrens.

Ich nenne diese die Figuren des Technisch-Anthropomorphen queerer/Männlichkeit des Mediums Film. ³¹ Diese konstituierten sich seit Beginn des Mediums in Deutschland

27 Beispiel wäre die Figur des Baron de Charlus, der schwul ist, aber nie direkt ausgewiesen, sondern nur durch einen rahmenden medizinischen Diskurs indirekt als solcher besprochen wird, in Marcel Prousts Auf der Suche nach der verlorenen Zeit (1913).

28 So zum Beispiel wie die Figur des Dr. Jekyll und Mr. Hyde in Robert L. Stevensons Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde von 1886 oder auch Oscar Wildes Figur des Dorian in Das Bildnis des Dorian Gray von 1890.

29 So beispielsweise die Figur Jean F. des Esseintes in Joris-Karl Huysmans Gegen den Strich von 1884.

30 Vgl. Kittler, Friedrich A.: Grammmophon, Film, Typewriter, Berlin: Brinkmann & Bose 1986.

31 Für eine ausführlichere Darstellung vgl. König (2020): Performative Figuren, S. 19-29.

Abbildung 1: Umberto Boccioni: Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum, 1913©



Nach: https://de.wikipedia.org/wiki/Futurismus#/media/Datei:Unique_Forms_of_Continuity_in_Space,_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg, abgerufen am 26.10.2019.

jeweils unter den spezifischen Bedingungen, die ihnen einerseits das Kino-Dispositiv mit seinen sich verändernden Konfigurationen und andererseits die literarischen, theatralen und piktorialen Strategien der Repräsentationen männlicher Identität als stets durch beide Binarismen doppelt hervorgebrachtes Anthropomorphes jeweils zur Verfügung stellte.

Das Kino-Dispositiv zeichnete sich 1918 wie schon seit 1914 dadurch aus, dass die Publika gewohnt waren, fiktionale narrative Spielfilme in abendfüllender Länge in großen Kino-Theatern zu betrachten.³² Die fiktionalen Geschichten, die auf fiktionalen Handlungen fiktionaler Figuren aufbauten, waren in einer diegetischen Welt angesiedelt. Sie sollten dennoch sowohl vom Realitätseindruck des Kinos der Ansichten als auch

32 Vgl. Elsaesser, Thomas/Barker, Adam (Hg.): Space, Frame, Narrative, London: British Film Institute 1990.

vom Illusionismus des Theaters klar unterscheidbar sein.³³ Hierzu wurden verstärkt nicht nur Kamerabewegungen und -einstellungen, Mise-En-Scène sowie Bildkomposition und insbesondere Montage eingesetzt, sondern vor allem auch Natur- beziehungsweise Landschaftsaufnahmen (Außenaufnahmen) verwendet.³⁴

Weil es sich aber um fiktionale Geschichten handelte, konnten die Naturaufnahmen zu codierten symbolischen Landschaften avancieren, zu ›inneren‹ und ›äußeren‹ Tropen werden, die beispielsweise für soziale, nationale und individuelle psychische Zustände standen. In der Tat lässt sich in diesem Kontext bis 1918 *auch* ein national fundiertes Territorialisierungsmoment im Medium erkennen, welches die Geschlechteridentitäten, speziell queere/Männlichkeit nicht unaffiziert lässt und daher auf bestimmte Weise mitkonstituiert, wie beispielsweise in der vom BUFA in Auftrag gegebenen PAGU-Produktion *Das Tagebuch des Dr. Hart* in der Regie von Paul Leni.³⁵ Der Film war 1917/18 unter dem Titel *Der Feldarzt* fertiggestellt worden, musste dann aber aufgrund der Zensurintervention umgeschnitten werden, sodass er 1918 in die Kinos kam.³⁶ Bezüglich der filmischen Konventionen änderte sich, wie bereits erwähnt, von 1918 auf 1919 so gut wie nichts.

Was sich aber am Kino-Dispositiv in diesem Zeitraum deutlich änderte, war das Aussetzen der Filmzensur in den Jahren 1918 bis 1920. So lange dauerte es, bis sich die ›neue‹ (Zensur) der Weimarer Republik auf modifizierter Basis der ›alten‹ Filmzensur des Kaiserreichs etabliert hatte.³⁷ Im Zeitraum von 1918 bis 1920 entstanden demnach auffällig viele Filme, die sich den Themen »Abtreibung, Homosexualität, Prostitution,

33 Vgl. erneut Müller (1994): Frühe deutsche Kinematografie.

34 Vgl. Brewster/Jacobs [Jahr]: Theatre to Cinema.

35 *Das Tagebuch des Dr. Hart* (D 1918, R Paul Leni). Vgl. zu diesem Film ausführlich König: Performative Figures, S. 137-166.

36 Prinzipiell stellt die Gründung der BUFA 1917 insofern eine einschneidende Veränderung des Kino-Dispositivs dar, da die Oberste Heeresleitung den Wert des Mediums zum ersten Mal in vollem Umfang anerkannte, indem sie selbst Zensur übernahm und Produktionen in Auftrag gab. Diese Filme waren zwar nicht sonderlich populär, aber teilweise kam man nicht um sie herum, da sie zur offiziellen Propaganda zählten.

37 Vgl. zum Zensurwesen im Kaiserreich Welch, David A.: »Cinema and German Society in Imperial Germany 1905-1918«, in: German History 8, Nr. 1 (Februar 1990), S. 28-45, Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1997, Sturm, Eva: »Von der Zensurfreiheit zum Zensurgesetz. Das erste deutsche Lichtspielgesetz (1920)«, in: Hagener, Malte/Hans, Jan (Hg.): Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933, München: edition text + kritik 2000, S. 63-69, Kopf, Christina: »Der Schein der Neutralität« – Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik, in: Koebner, Thomas (Hg.), Diesseits der ›Dämonischen Leinwand‹. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München: edition text + kritik 2003, S. 451-466 sowie Petersen, Klaus: Zensur in der Weimarer Republik, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. Zum Zensurwesen in der Weimarer Republik erneut Petersen: Zensur in der Weimarer Republik, weiterführend Barbian, Jan-P.: »Politik und Film in der Weimarer Republik«, in: Archiv für Kulturgeschichte 80 (1998), S. 213-245, Loiperdinger, Martin: »Filmzensur und Selbstkontrolle«, in: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans H. (Hg.): Geschichte des deutschen Films, Band 2, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2004, S. 534-537 sowie Spiker, Jürgen: Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern, Berlin: Spiess Verlag 1975.

Eheberatung, Schwangerschaft« sowie »Geschlechtskrankheiten, Abtreibung, Alkoholumismus«³⁸ widmeten. Dieses Phänomen wurde in der Literatur lange Zeit mit dem Fehlen von Zensur begründet.³⁹

Malte Hagener und Jan Hans machen in ihrer Einleitung zu ihrem Band *Geschlecht in Fesseln* darauf aufmerksam, dass es jedoch verfehlt wäre, Zensur einmal als rein repressives Instrumentarium sowie deren Fehlen zudem als völlig rechtsfreien Zustand und daher absoluter kreativer und intellektueller Freiheit zu verstehen.⁴⁰ Sinn und Zweck von Zensur, so Hagener und Hans, seien es im Wesentlichen, durch die diskursive Sichtbarkeit und Sagbarkeit eines Themas dieses so zu modifizieren, dass sich die Gesellschaft darüber selbst neu konstituieren könne. Die Insinuation von Filmzensur nach dem Weltkrieg ist folglich als gesellschaftliches Steuerungsinstrument zu betrachten. In möglichst deutlicher Abgrenzung zum Kaiserreich suchte sich die Gesellschaft der Weimarer Republik als demokratischer Staat herauszubilden und sich ihrer Normen und Werte durch diskursive Aushandlungsprozesse rückzuversichern. Im Lichte des als durch den Krieg zerrüttet wahrgenommenen Moral-, Sitten- und Wertekanons⁴¹ boten sich dazu insbesondere anrühige Themen beziehungsweise sogenannte Tabuthemen an, was sich auf zweifache Weise erklärt.

Erstens ging es ganz pragmatisch darum, das Verhältnis von individuellem Körper (inklusive Psyche und Geist) zu »body politic« nach den Verheerungen des Krieges zu restabilisieren. Zweitens eignen sich Tabuthemen generell besonders gut zur Verhandlung der strukturellen Figur einer Grenze hin zu einem – durchaus faszinierenden – Verbotenen, welches durch eine Verbotsschranke als unerreichbar gesetzt, deshalb nicht eindeutig markiert ist, welche wiederum die Grundlage der Dynamik von Zensur bildet.⁴² Hagener und Hans schreiben in diesem Zusammenhang davon, dass bei der Zensur »ein diskursives Niemandsland« entsteht, »über das sich die Gesellschaft noch nicht explizit verständigt hat.«⁴³ Gerade weil das Anrühige als uneindeutige Abweichung deklariert wurde, musste darüber im Sinne der Aufrechterhaltung von »Ordnung und Sicherheit« (Lichtspielgesetz, Paragraph 1, 2. Abschnitt von 1920) in der Gesellschaft debattiert werden. Die Produktivität des Diskurses verschob dabei die Grenzen des Sag- und Sichtbaren. Damit erklärt sich auch das erneute Kaprizieren der institutionellen Filmzensur auf das (nicht mehr so neue) Medium Film in diesem Zeitraum. Die gesetzliche Verankerung des Mediums zeugte einmal davon, wie wichtig es zwischenzeitlich als kulturelle Instanz geworden war. Durch Kino und Film platzierte sich die Gesellschaft den Tabuthemen gegenüber, indem diese darin sicht- und hörbar gemacht wurden. Hagener und Hans schreiben deshalb von einem Medienwechsel: Was

38 Schmidt, Ulf: »Der Blick auf den Körper«. Sozialhygienische Filme, Sexualitätsaufklärung und Propaganda in der Weimarer Republik«, in Malte Hagener/Jan Hans (Hg.), *Geschlecht in Fesseln*, S. 22–46, bes. S. 26f.

39 Vgl. bspw. Zglinicki, Wolfgang von: *Der Weg des Films*. Textband, Hildesheim/New York: Olms Verlag 1979, bes. S. 556.

40 Vgl. Hagener/Hans (2000): *Geschlecht in Fesseln*.

41 Mit dem Begriff der Sittenwidrigkeit war im Kaiserreich durch gesellschaftliche (Fehl-)Entwicklungen bedingtes, im Verfall befindliches Verhalten gemeint.

42 Vgl. Sedgwick (1990): *Epistemology of the Closet*, bes. S. 137ff.

43 Hagener/Hans (1999): »Von Wilhelm zu Weimar«, S. 18.

zuvor in zotigen Journalen und Blättern wie beispielsweise dem Sittenspiegel thematisiert worden war, erschien nun auf der Leinwand.⁴⁴

Weil aber die darin dargestellte Körperlichkeit im Allgemeinen, Sexualität im Besonderen neu waren, wurde dies als Überschreitung empfunden. Also musste erst über ihre Darstellbarkeit (neu) verhandelt werden, um sie dann entsprechend regulieren zu können. Nicht der Inhalt eines Films an sich wurde als das Anrühige wahrgenommen.⁴⁵ In der Sichtbarmachung selbst lag die Überschreitung. Aufklärungs- beziehungsweise Sittenfilme trugen daher zur Produktivität des Diskurses über Tabuthemen bei, indem sie als Bewegtbildmedien verfahrenstechnisch auf eine Weise mit dem Entbergen eines verbotenen Verborgenen operierten, womit die Öffentlichkeit noch nicht vertraut war.

Während man jedoch dem Aufklärungsfilm didaktischen Wert beimaß, wurde der Sittenfilm als reißerisch-voyeuristisches Genre abgeurteilt. Nur dann wurde das Prädikat ›Aufklärung‹ verliehen, wenn ein Film ein recht prosaisches Thema ästhetisch zu transzendieren vermochte. Zudem sollte er die gesamtgesellschaftliche Dimension der Problematik vermitteln. Der Sittenfilm wurde dagegen rundweg als kommerzieller ›Schund‹ betrachtet, da er sein Thema angeblich nur ausbeutete, indem er durch Ansprechen der ›niederen Sinne‹ das Publikum mehr sexuell aufreizte als aufzuklären. Diese Einteilung der Filme, die in der Literatur weitgehend übernommen wurde, impliziert, über Tabuthemen, die sich an der ›Realität‹ messen lassen mussten, dass eine objektive ›Wahrheit‹ existierte. Weil aber die Filme um etwas Anstößiges kreisten, welches letztlich uneindeutig, da nur über die Verbotsschranke hinweg zugänglich war, unterlief es nicht nur die klare Trennlinie zwischen Tabu und Norm, sondern machte eine scharfe Trennung von Wahrheit und Lustwissen über das darzustellende Phänomen nahezu unmöglich.⁴⁶ Ich möchte im nächsten Abschnitt detaillierter auf einen Film eingehen, der charakteristisch für das Kino dieser Jahre ist, dessen Produktion in die Jahre 1918/19 fiel und der 1919 in die deutschen Kinos kam, nämlich *Opium – die Sensation der Nerven* unter der Regie von Robert Reinert.⁴⁷ Für diesen möchte ich die spezifische Figur des Technisch-Anthropomorphen queerer/Männlichkeit herausarbeiten.

44 Alle, bis dahin existierenden Medien verhandelten Erotik und Sex. Vgl. hierzu Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT Press 1992, Hentschel, Linda: *Pornotopische Techniken des Betrachtens: Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg: Jonas Verlag 2001 sowie Eitler, Pascal: »Sexualität als Ware und Wahrheit: Körpergeschichte als Konsumgeschichte«, in: Haupt, Heinz-Gerhard/Torp, Claudius (Hg.): *Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890-1990. Ein Handbuch*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2009, S. 370-388. Zum literarischen Sitten-Spiegel vgl. Jazbinsek, Dietmar: »Vom Sittenspiegel der Großstadt zum Sittenfilm. Über die populärkulturellen Zusammenhänge der frühen deutschen Kinoproduktion«, in: Malte Hagener (Hg.), *Geschlecht in Fesseln*, S. 81-101.

45 Vgl. zur retroaktiven Produktivität der Verbotsschranke Williams, Linda: *Hardcore. Power, Pleasure, and the »Frenzy of the Visible«*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1999 sowie Sedgwick (1990): *Epistemology of the Closet*, S. 136ff.

46 Vgl. Williams (1999): *Hardcore*.

47 *Opium – Die Sensation der Nerven* (D 1919, R Robert Reinert). Die Texte der Zwischentitel sind original so verfasst, wie ich sie durchgehend zitiere.

4. Technische Räume rauschhafter ›Widernatürlichkeit‹ in ›Opium‹ – Die Sensation der Nerven

Opium wurde zeitgenössisch als Milieufilm bezeichnet.⁴⁸ In der Literatur wird er signifikanterweise sowohl unter Aufklärungs- als auch unter Sittenfilm geführt.⁴⁹ Bereits der Filmtitel eröffnete damals schon ein riesiges semantisches Feld: die Problematisierung, aber auch Dramatisierung von Drogenkonsum;⁵⁰ der Konsum als Genuß und »impact« auf den individuellen und eventuell auf den Gesellschaftskörper; die Veränderung des individuellen Körpers, dessen Empfindungsfähigkeiten und Wahrnehmungsformen, inklusive des Wahrnehmungsapparats des Publikums. Im zeitgenössischen Verständnis musste er etwas Normabweichendes evoziert haben.

Sämtliche Anwendungen von Drogen waren bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts illegalisiert. Drogen und ihr Konsum sind zwar nicht mit Sexualität koextensiv.⁵¹ Beide Themen sind jedoch in ihrer diskursiven Herstellung strukturell analog, da aufgrund der Verbotsschranke nur durch Verweise einholbar. Beide Themen verhandeln zudem die ›inneren‹ und ›äußeren‹ (Grenz-)Linien des Körperlichen, dem sie mittels der Verhandlung von ähnlichen Binarismen wie ›Bedürfnis‹ – ›Wunsch‹, ›krank‹ – ›gesund‹ sowie ›natürlich‹ – ›künstlich‹ erst seine wahrnehmbare, intelligible Kontur verleihen. In der Repräsentation können beide durch Verweis und Verschiebung mittelbar aufeinander bezogen werden.⁵² Beide können Ängste vor sowie Fantasien über Veränderungen

48 Vgl. zeitgenössisch Michealis, Heinz: Zum Problem des Sittenfilms, in: Film-Kurier Nr. 196 (21. August 1925), abgedruckt in CineGraph (Hg.): CinErotikon. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung in der Weimarer Republik. Materialien zum 12. Internationalen Filmhistorischen Kongress, Hamburg 4.-7. November 1999, München: edition text + kritik 1999, o.A., <http://cinagraph.de/kongress/99/ifkmat12.html> vom 4. Dezember 2021.

49 Vgl. Hagner, Malte/Hans, Jan: »Von Wilhelm zu Weimar«, in: Hagener, Malter, Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933, München: edition text + kritik 2000, S. 7-22; vgl. Nagl, Tobias: Die unheimliche Maschine: Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino, München: edition text + kritik 2009 sowie Schöning, Jörg: »Rund um den Erdball. Exotische Reise- und Abenteuerfilme 1919-1945«, in: Bock, Hans-M/Jacobsen, Wolfgang / Schöning, Jörg (Hg.): Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939, München: edition text + kritik 1997, S. 195-206, bes. S. 200. Hier firmiert *Opium* wiederum unter der Rubrik »Asien«.

50 Zum Konnex fremde Substanzen – Sexualität – Nervenleiden vgl. Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität: Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1998.

51 Zum Dispositiv der Sexualität vgl. Foucault: Sexualität und Wahrheit, weiterführend Laqueur, Thomas: Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud, Cambridge, MA: Harvard University Press 1990. Speziell für die USA vgl. Emilio, John d'/Freedman, Estelle (Hg.): Intimate Matters. A History of Sexuality in America, Chicago: University of Chicago Press 1998. Für Deutschland vgl. Herzog, Dagmar (Hg.): Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts, München: Verlag C. H. Beck 2005, Dickinson, Edward R.: »Reflections on Feminism and Monism in the Kaiserreich, 1900-1913«, in: Central European History 34 (2001), Nr. 2, S. 191-230 sowie ders.: »A Dark Impenetrable Wall of Complete Incomprehensions: The Impossibility of Heterosexual Love in Imperial Germany«, in: Central European History 40 (2007), Nr. 3, S. 467-497.

52 Vgl. Sedgwick (1990): Epistemology of the Closet.

dieser Grenzlinien wie Abhängigkeit, Übergriffe, gewaltsames Eindringen, Aufbrechen und Erweitern hervorrufen. Bei der Herstellung dieser Kontur eines Anthropomorphen ist zudem das Individuelle auf das Kollektive skalierbar und umgekehrt.

Drogen dienten im Diskurs europäischer Modernen als Ware, Stoff, Medium und Sinnmuster für die Konturen des nationalen »body politic«, abgrenzend zu einem »fremden« Territorium, einer »fremden« Nation beziehungsweise Kultur.⁵³ Die durch sie hervorgerufenen Bedeutungen wurden, neben »gesund« – »krank« und »natürlich« – »künstlich«, insbesondere durch die Binarismen »frei(willig)« – »abhängig«, »belebend« – »sedierend« sowie »aktiv« – »passiv« strukturiert. Insofern es darin um Fantasien und Ängste des Durchdringens, Manipulierens, Verführens sowie des Ausscheidens, Modifizierens und Erweiterns ging, waren nicht nur die Konturen des hierdurch konstituierten Anthropomorphen instabil. Vielmehr war dieses für die substituierende Darstellung von Sexualität und Orientalismus⁵⁴ sehr durchlässig.⁵⁵ Mit diesen und durch diese binär organisierten mehrfachen Verweisstrukturen ließen sich zudem Raumverhältnisse gestalten, die wiederum die Konturen des Anthropomorphen selbst uneindeutig, unübersehbar, daher im Sinne einer Strategie der raumzeitlichen »camouflage« un/intelligibel machen konnten.

Für die Produktion eines solcher Art medial erzeugten Technisch-Anthropomorphen steht *Opium*, worin Drogen, Sexualität und »Orient« in einem speziellen Raumzeitverhältnis aufeinander verwiesen sind und sich gegenseitig camouflageartig decken, dessen Konturen zugleich über den Binarismus von »Schein« und »Realität« als un/mögliche Grenze der Sichtbarkeit von [männlichem] Begehren und Evidenz per se verhandelt wird. Männliche nicht-heterosexuelle Sexualität und Begehren sind eben gerade nicht an die Repräsentation von Figuren gebunden. Begehren artikuliert sich vielmehr durch rauschinduzierte Entgrenzungsfantasien, die mit entsprechenden Bildmodi visualisiert und erlebbar gemacht werden, wobei die diegetischen und von den Figuren wahrgenommenen Grenzen von »Realität« und »Schein« zunehmend instabil werden. Darauf werde ich mich in der folgenden detaillierteren Veranschaulichung fokussieren.

Mit *Opium* produzierte die Berliner Monumental-Filmwerke GmbH einen immens erfolgreichen [Stumm-]Film. Er wurde noch vor seiner Uraufführung am 29. Januar 1919 im Düsseldorfer Residenztheater zensiert. Eine erneute Zensur erfolgte im Jahr 1921.

53 Vgl. Berridge, Virginia/Edwards, Griffith: *Opium and the People: Opiate Use in Nineteenth-Century England*, New Haven: Yale University Press 1987, Yangwen, Zheng: *The Social Life of Opium in China*, Cambridge: Cambridge University Press 2005 sowie Hickman, Timothy A.: *The Secret Leprosy of Modern Days. Narcotic Addiction and Cultural Crisis in the United States, 1870-1920*, Amherst: University of Massachusetts Press 2007.

54 Vgl. Said, Edward: *Orientalismus*, Frankfurt a.M.: Ullstein Verlag 1981 sowie erneut Bhabha: *Die Verortung der Kultur. Zum exotistischen Film* vgl. Struck, Wolfgang: »Die Geburt des Abenteurers aus dem Geist des Kolonialismus. Exotistische Filme in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg«, in: Kundrus, Birte (Hg.), *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2003, S. 263-281 sowie ders.: *Die Eroberung der Phantasie. Kolonialismus, Literatur und Film zwischen deutschem Kaiserreich und Weimarer Republik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010.

55 Vgl. Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*, Marburg: Schären Verlag 2005, Kupfer, Alexander: *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1996 sowie erneut Sedgwick (1990): *Epistemology of the Closet*, S. 172.

Laut Begründung thematisierte der Film zwar ein gesellschaftlich relevantes Thema, nämlich Drogenkonsum, dieses allerdings viel zu reißerisch.

Um an dieser Stelle ein kurzes Resümee des Plots zu geben: Der ›britische‹ Arzt Dr. Gesellius (Eduard von Winterstein) forscht über Opium in ›China‹ und gründet nach seiner Rückkehr zu Hause in England eine Klinik für Suchtkranke. Sein Assistenzarzt, Richard (Conrad Veidt), Sohn des verschollenen befreundeten Arztes Armstrong (Friedrich Kühne), den Gesellius wie seinen eigenen großzieht, bringt sich um, weil er eine Affäre mit Gesellius' Frau, Maria (Hanna Ralph), einging, für die er sich unerträglich schuldig fühlt. Gesellius träumt dabei kurz zuvor im Opiumrausch, dass er Richard selbst ermordet habe. Daraufhin reist er nach ›Indien‹ ab, wo er sich völlig dem Drogenkonsum hingibt. Als gebrochener Mann und körperlich zerrüttet, kehrt er nach vielen Jahren nach ›England‹ zurück, wo er in seiner Klinik von seiner Frau und dem in der ›Heimat‹ aufgetauchten Freund und Arzt, Armstrong, nun Leiter der Klinik, gepflegt wird und seinen Tod erwartet.

Die Handlung spielt sich an drei geografischen Orten ab, erst ist sie in ›China‹ angesiedelt, dann in ›England‹. Anschließend geht es nach ›Indien‹. Am Ende des Films befinden sich alle Figuren wieder in ›England‹.⁵⁶

Als Arzt ist Gesellius zugleich Reisender. Das kennzeichnet ihn von vorneherein als imperialistisches Subjekt, das sich Wissen über ›fremde‹ Länder und deren Kulturen sowie über ›fremde‹ Substanzen aneignet. Insofern ist er nicht nur Arzt, sondern zudem auch (Er-)Forscher/Eroberer. Darin geht aber sein Status nicht auf, sondern er unterzieht sich dort, wohin er reist, zudem einem doppelten Selbstexperiment: Er taucht in die ›fremden‹ Kulturen ein, wie er auch die ›fremden‹ Substanzen konsumiert. Damit ist die Position eines rationalen Wissenssubjekts mit der eines orientalisierten Subjekts bereits eingangs verknüpft. Die Einnahme von Drogen in ›fremden‹ Ländern passivisiert ihn quasi-ontologisch. Die geografischen Orte, jene ›fernen‹ Ziele seiner Reisen stellen Orte dar zur temporären Überschreitung männlicher Handlungs- und Umgangsweisen, die in heimischen Gefilden sanktioniert oder zumindest sozial geächtet sind.⁵⁷

So, wie Gesellius bereits als Figur in sich doppelt binär angelegt ist, lässt sich auch die klare Trennung zwischen ›Heimat‹ und ›Fremde‹ nicht aufrechterhalten. Die ›fremde‹ Droge als Stoff, Medium und Sinnmuster ›wirkt‹ schon immer sowohl im ›Eigenen‹ als auch im ›Fremden‹. Gesellius' Drogenkonsum vollzieht sich nicht nur nicht erstmalig ›in der Fremde‹, wovon die Anwesenheit seines ›indischen‹ Dieners zeugt, sondern

56 Die szenische Ausgestaltung der ›fremden‹ Länder lebt dabei augenscheinlich vom Kino der Attraktionen und ist stark durch »surface aesthetics« geprägt. Der Begriff stammt von Sabine Haenni, die damit eine rassifizierende Ästhetik meint, die die Differenz von Darstellung und bezeichneter Welt nicht leugnet, sondern bewusst zur Schau stellt, insbesondere, wenn es um die angeblich ›authentische‹ Darstellung von ›Fremdem‹ geht. Vgl. Haenni, Sabine: *The Immigrant Scene Ethnic Amusements in New York 1880-1920*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2007. Auch die Figuren müssen teilweise in dieser Perspektive betrachtet werden. Insbesondere das »black-facing« der Figur des ›indischen Dieners‹ Ali (Alexander Delbosq) ist aus heutiger Sicht in ihrer ignoranten rassifizierenden Selbstverständlichkeit nur schwer erträglich.

57 Vgl. Sedgwick, Eve K.: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press 1985, bes. S. 189f.

auch in der ›Heimat‹. Im Inneren der ›Heimat‹ zeigt sich die Destabilisierung *jeglicher* Grenze gerade auf dem Terrain der Biopolitik und des Sexualitätsdispositivs, insofern die ödipale Familie auseinanderbricht, da offenbar viele britische Männer ihrer Sehnsucht nach ›der Fremde‹ nachgeben.

Struktur und Inhalt von Gesellius' Räuschen sind dabei jeweils an die verschiedenen Einnahmepraktiken in den verschiedenen Ländern geknüpft. Unter bestimmten geografischen und kulturellen Bedingungen hat das Opium verschiedene Auswirkungen auf seinen Körper, sein Begehren und seine Identität. Insofern es dabei um die Problematisierung seines Status als rationales und/oder empfindsames, aktives und/oder passives Subjekt geht, sind die Entgrenzungszustände an die Frage nach seiner Wahrnehmung, seiner Wahrheit im Speziellen, nach Wahrnehmung und Wahrheit *per se* verknüpft. Mit dem Binarismus ›eigen‹ und ›fremd‹ wird daher auch die grundsätzliche Un/möglichkeit orchestriert, nicht nur ›innen‹ von ›außen‹, sondern auch ›Schein‹ und ›Realität‹ nicht eindeutig voneinander trennen zu können, was von verschiedenen Bild- und Inszenierungsmodi gestützt wird. So gilt auch Gesellius' alter Studienfreund, Armstrong, zu Beginn des Films als ›in der Fremde‹ aufgrund seiner Drogensucht verschollen. Nach langer Zeit, etwa in der Mitte des Films, taucht er körperlich und geistig zerrüttet in England auf. Er besitzt eine hybride, durch »race« strukturierte Familie, insofern er in China mit einer Chinesin ein uneheliches Kind, Sin (Sybill Morel), zeugte, während er mit seiner britischen Ehefrau, die abwesend ist, ihren Sohn Richard bekam. Erst auf den zweiten Blick werden die thematischen Übereinstimmungen zwischen den beiden Familien deutlich. Deren negative Auswirkungen bezüglich den ›Gefahren in der Fremde‹ sowie der damit verbundenen ›heimischen Probleme‹ werden als abschreckendes Beispiel dem Filmpublikum deutlich vor Augen geführt. Während das filmische Narrativ vorwiegend durch Gesellius' ›Verfallsentwicklung‹ strukturiert ist, wird Armstrongs Geschichte nur punktuell verhandelt. Da Gesellius am Ende des Films als physisches und psychisches Wrack in die ›Heimat‹ zurückkehrt, scheint sich hier Armstrongs Schicksal zu wiederholen. Neben Armstrongs Rehabilitation, besteht der wesentliche Unterschied beider ›Fälle‹ darin, dass die visuelle Inszenierungsweise von Gesellius' rauschinduzierten Entgrenzungen die Sehnsucht und das Begehren auf ein anderes Geschlecht lenken.

Dies zeigt sich bereits in der ersten gezeigten Episode, die in China spielt. Dort hält der Chineser Nung-Tschang Gesellius in seiner Opiumhöhle gefangen und zwingt ihn zum Opiumrauchen: »Sie werden diesen Raum nicht mehr lebend verlassen!« (Zwischentitel) »Rauchen Sie! Sie werden keine Schmerzen, keinen Hunger, keine Langeweile, noch Verzweiflung fühlen ...« (Zwischentitel) »Mein Opium trägt Sie über alle Härten des Todes hinweg.« (Zwischentitel) Die beiden Figuren sitzen dabei nebeneinander. Statt dass nun aber Gesellius' Opiumrausch visualisiert würde, berichtet ihm Nung-Tschang aus seinem Leben: »Sie sollen meine Liebe für die Europäer verstehen.« (Zwischentitel) Er erzählt, wie eines Tages ein Europäer in seiner Teestube auftauchte, was als Rückblick gestaltet ist.

Man sieht in einer Totalen einen belebten chinesischen Markt. Im Bildvordergrund befindet sich im Freien ein Podest, auf dem Tischchen stehen, an denen Figuren auf dem Boden sitzen. Ein Europäer in klischeehafter Safarikleidung sitzt unter ihnen, der von einer Chinesin, Nung-Tschangs Frau, bedient wird und ihr die Hand küsst. »Zu un-

seren Gästen zählte ein bekannter europäischer Arzt« (Zwischentitel). »Er hatte Weib und Kind in seiner Heimat und trotzdem ...« (Zwischentitel). Man sieht nun, wie sich Armstrong und Nung-Tschangs Frau im Profil küssen. Vor ihnen kauert unbemerkt im Bildvordergrund ein verzweifelter Nung-Tschang: »...alles zerbrach Glück und Ehre...« (Zwischentitel). Mit Haenni ist hier von einer »fake fiction« zu sprechen, insofern das zeitgenössische Publikum wusste, dass es sich um kein »reales« chinesisches Viertel handelte. Es sollte aber an der exotistischen Opulenz einer solchen Inszenierung partizipieren können. Die meist geschäftigen »echten« »Chines:innen« im Bildhintergrund dienen in der Tat in ihrer Entindividualisierung als ausgestelltes Dekor. Das Café wiederum als Treffpunkt von »Ost« und »West« fungiert als Aufführungsort einer interkulturellen Erotik (»interracial« Kuss), die vom weißen europäischen Publikum faszinierend begutachtet werden konnte. Zugleich wurde sie, ebenfalls zur Abschreckung, als für beide Kulturen übel ausgehende Rassifizierung markiert. Die Affäre Armstrongs mit Nung-Tschangs Frau, aus der Sin geboren wird, ist demnach zwar deutlich heterosexuell ausgerichtet, gerade darin aber negativ konnotiert, weil illegalisiert.⁵⁸ Die Möglichkeiten des imperialen Subjekts, mit Identität und Sexualität zu experimentieren, werden hier über »race« als »abweichend« ausgewiesen und heterosexuell kanalisiert. Wenn Armstrong zurückkehrt, wird ihm die erfolgreiche »Heilung« mit dem Posten des Klinikleiters vergütet. Er ist zwar rehabilitiert, als »Brandmal« ist aber seine Familie nicht vollständig restituierbar.

Nung-Tschang verkörpert die »yellow peril«, was sich zeigt, indem er als »übermenschliche«, das heißt überindividuelle Macht überall während des gesamten Films auftaucht, ähnlich der Droge selbst. In dieser Funktion verführt und verheert er Individuen und damit auch Familien gleichermaßen. Die (individuelle) Korruption des Anderen über das Geschlecht (Armstrongs Affäre mit Nung-Tschangs Ehefrau) wird demnach mit der (allgemeinen, universellen) Korruption des Anderen durch die Droge (Armstrong, Gesellius, alle Briten) konterkariert. Dies macht nicht nur deren Konnex sichtbar, sondern potenziert auch die Varianten sozialer und sexueller »Entgleisungen« und »Abweichungen«.

Im Falle von Gesellius wird der Konnex von Droge, Verführung, Begehren kinematografisch sichtbar gemacht, indem er als In/Stabilität der Grenze nicht nur zwischen »fremd« und »eigen«, sondern besonders von »innen« und »außen« sowie von »Schein« und »Realität« wieder-aufgeführt wird. Er ist eingangs bereits Opiumkonsument und bringt den Stoff sowie die Sucht in die »heimischen Gefilde« wieder mit zurück. Kinematografisch wird der drogeninduzierte Rausch und die damit verbundenen Entgrenzungszustände an Gesellius' Perspektive und Wahrnehmung angelehnt. Allerdings fallen sie mit dieser nicht vollständig in eins.⁵⁹

Bevor ich auf die Inszenierung dieser Räusche näher eingehe, muss ich noch erwähnen, welches Programm Gesellius mit seiner Klinik verfolgt. Hierzu erklärt er in einem

58 Vgl. Berridge/Edwards [o. Jahr]: *Opium and the People*.

59 Ein wichtiges Kriterium hierfür ist, dass die zentralen, wiederkehrenden Bilder der Räusche bereits in der Titelsequenz des Films eingesetzt werden, wo sie eben noch keinem »inneren« »psychischen« Zustand eines individuellen Subjekts zugeordnet sind. Diese sind erweitert um eine appellative, direkt an das Publikum gerichtete Mahnung und Warnung vor den Folgen des Drogenkonsums.

öffentlichen Vortrag an einer Universität vor europäischem, männlichem bourgeoisem Publikum, dass dort Menschen aufgefangen werden sollen, die sich dem Opium aus Gründen der Seelenermattung angesichts einer freud- oder glücklosen Existenz hingaben. Diese erscheint als universalisiertes Los ›der Menschheit‹, dessen Ursachen er jedoch nicht benennt. Drogenkonsum bildet die Option, dieser überindividuellen unverschuldeten Misere zu entkommen. Sie besonders bedeutsam, weil sie eine ›Verbesserung‹ seelisch-psychischer Zustände verspricht. ›Glück‹ ist hier eindeutig ein ›natürlicher‹, weil ›ursprünglicher‹ Zustand, den die Droge ›künstlich‹ zu erzeugen verspricht. Der von Gesellius verwendete Begriff vom »Rausch des Glückes« impliziert, dass es sich dabei um nicht-authentisches Glück handelt. Indem er den Binarismus von ›natürlich‹ – ›künstlich‹ mit Bezug auf psychische und physische Körperbedürfnisse aufwirft, sagt die angesprochene Unterscheidung von ›wahrem‹ und ›falschem‹ Glück etwas über die Natürlichkeit dieser Körperzustände per se aus.⁶⁰ Damit universalisiert er das Thema des Glücks, indem das eventuell ›falsche‹ Glück unter einzelnen Gleichen (minorisiertes ›homo‹) unter dem allgemeinen Glück aller (universalisiertes ›gleich‹) subsumiert werden soll.

Der binäre Doppelstatus von Gesellius als Wissenssubjekt und orientalisiertes Subjekt, die Vereinigung von Aktiv und Passiv in seiner Persona, wirkt sich nun direkt auf die Möglichkeitsbedingung dieses Projekts aus. Denn in Gesellius' wissenschaftlich-rationaler Performanz ist das psychische und physische Verlangen nach dem künstlichen Zustand immer schon impliziert. Willentliches Wollen ist demnach nicht eindeutig von dem Verlangen nach den Drogen, vom Begehren nach ›künstlich‹ herbeigeführten, passiven Rauschzuständen zu trennen. Folglich ist wiederum der willentlich angestrebte ›Zustand des Glücks‹ ohne dieses Verlangen nicht denkbar. Auf ihn selbst gewendet, will er als rationales Subjekt etwas aus sich entfernen, das eben kein ›künstlicher‹, von außen stammender Teil – eine ›fremde Substanz‹ – ist, sondern intrinsisch zu ihm gehört, da es sich um sein eigenes Verlangen, sein Begehren handelt.

Vor dem Hintergrund dieser epistemologischen Bedingungen lassen sich die zugleich ungewollten und gewünschten ›künstlichen Zustände‹ und ihre Inszenierungsweisen beleuchten. Im gesamten Film werden vier Rauschzustände inszeniert, einmal in ›China‹, einmal in ›Indien‹, zwei in ›England‹ (in der Klinik). Der erste Rausch, der im Film gezeigt wird, ist eingebettet in die bereits erwähnte Episode um Gesellius' Gefangennahme in Nung-Tschangs Opiumhöhle, er findet jedoch zu einem späteren Zeitpunkt statt, nachdem nämlich Sin mit Gesellius' Hilfe aus ›China‹ floh. Nung-Tschang erneuert daraufhin seinen Racheschwur: »Tod dem Europäer. Ihr entgeht meiner Rache nicht!« [...] »Wie er, der Schurke, mir einst das Liebste nahm, so will ich Euch nehmen, was Euch das Liebste ist.« (Zwischentitel) Die *Mise-En-Scène* bedient sich wiederum der »surface aesthetics« mit vielen Stereotypen. Das deutsche Filmpublikum soll in diese ›exotische‹ Szene einer ›Opiumhöhle‹ aus der Distanz risikolos eintauchen können, deren Reize einerseits ebenso ›künstlich‹ wie faszinierend sind. Die Geschlechtergrenzen (Besucher, Tänzerinnen) sind in der Höhle relativ durchlässig. Seiner Freiheit be-

60 Vgl. hierzu erneut Sedgwick (1990): *Epistemology of the Closet*, die die Notwendigkeit, ›unnatürliche‹ Bedürfnisse von einem angeblich ›natürlichen‹ Begehren abgrenzen zu wollen, so einschätzt, dass »desire must necessarily throw into question the naturalness of any desire.« Ebd., S. 172.

raubt, beginnt Gesellius dort in einem kleinen Hinterzimmer, auf einer Pritsche liegend, Opium zu rauchen.

Sobald der Rausch einsetzt, wartet der Film mit einer Wiederholung auf, nämlich der Bilder der Titelsequenz: unscharfe Aufnahmen von jungen Frauen in transparenten, antik anmutenden Gewändern, die sich rhythmisch hin- und herwiegen und tanzen, unterbrochen von einer negativen, auf dem Kopf stehenden Überblendung, die eine Kamerafahrt an Bäumen entlang zeigt. Diese Bildanordnungen erschweren enorm die raumzeitliche Orientierung. Sie werden erweitert um Szenen mit männlichen Figuren, Faune eventuell, die die Nymphen ›in der Natur‹ necken und jagen, ergänzt um Bilder von einem Boot mit dionysischen Figuren darin, welches an einem Ufer entlang gleitet, an dessen Böschung eine größere Gruppe Nymphen die Arme schwingt, bis hin zu zwei reitenden, beinahe nackten Nymphen. Darüber läuft zu Beginn der Szene ein Textband, welches die Worte der Titelsequenz wiederholt: »Opium, seltsamstes aller Gifte, du Wohltäter der schmerzgepeinigten Kranken – gütig und furchtbar zugleich! Wehe den unglücklichen, die deinen Lockungen erliegen«. In die Rauschbilder ist ein Zwischentitel eingeschoben mit den Worten: »Durch alle Träume aber dringt die Sehnsucht nach Frau und Kind, die er über alles liebt, nach der Heimat«.

Die Inhalte der Szene entstammen den *Tableaux Vivants* des 19. Jahrhunderts, worin körperliche Nacktheit mittels Rahmung durch antike Symbolik abgemildert wurde.⁶¹ Diese werden hier deutlich überschritten, insofern es sich einmal um sogenannte Naturaufnahmen handelt, die gleichzeitig bereits aus der ›Mottenkiste‹ der Filmtricks stammen, sodass der Effekt erotisch betonter Nacktheit durch die Kinematografie genauso deutlich erzeugt, wie diese dabei reguliert wird. Diese Bilder drücken nicht eins zu eins Gesellius' ›inneren‹ Zustand aus, sondern stehen in ihrer ausgestellten kinematografischen Gemachtheit für visualisierte Erotik und Sexualität. Sie sind weder einem Einzelbewusstsein zuzuordnen, wie sie inhaltlich und technisch nicht originär sind. Diese Erotik ist, in erster Abweichung zur Titelsequenz, augenscheinlich nicht mehr exklusiv heterosexuell ausgerichtet, das heißt, sie hat sich im Status des Tabuisierten gesteigert. In ihrer ›Verzerrung‹ dient sie als Warnung für eventuelle sexuelle ›Entgleisungen‹ durch Drogenkonsum und zur visuell-erotischen Verführung, zur ›Animation‹ des Filmpublikums. Diese Szenen ›simulieren‹ quasi Sog und Bann der Droge, wie sie zugleich die Suggestivkraft des filmischen visuellen Feldes feiern. Wie die Droge wirkt der kinematografisch induzierte Rausch psychisch, körperlich und sexuell entgrenzend, ist in seiner Verführungskraft ebenso ›künstlich‹ herbeigeführt wie verderblich, geradezu ›widernatürlich‹ wirkt demgegenüber der moralinsaure Hinweis auf das Leid von Dritten wie das der Familie.

Im Anschluss daran sehen wir eine kurze Szene, in der Maria die Tochter auf dem Arm trägt. Beide Figuren stehen im Garten, blicken direkt in die Kamera und winken

61 Zu den *Tableaux Vivants* sowie zur künstlerischen Strategie der Camouflage mittels antiker Motive vgl. Ricci, Fabio: Ritter, Tod und Eros: die Kunst Elisars von Kupffers (1872-1942), Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2007 sowie Möhring, Maren: Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930), Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2004. Die Erotik grenzt eng an Bildcodierungen des späteren Stag-Movie an. Vgl. hierzu erneut Williams (1999): Hardcore.

ihr zu. Hierfür wurden Außenaufnahmen verwendet, sodass sie quasi-dokumentarischen Status erhalten. Der direkte Blick in die Kamera ist hier den Aufnahmen von Home-Movies entlehnt.⁶² Es scheint, als substituiere die Kamera den (doppelt) abwesenden Vater. Im Kontext fungieren die Bilder jedoch nicht wie eine Subjektive, sondern repräsentieren dokumentarische »remainder«, die fremdkörperartig in Gesellius' Drogenrausch einbrechen. Sie bilden die legitimierende, jedoch ausgeschlossene Ermöglichungsbedingung der chaotischen, »verbotenen« Rauschfantasie, auf deren Basis überhaupt erst ein »fantasierter«, »fremder« Ort der Entgrenzung von Identität, Verlangen und Begehren entsteht. Folglich ist der Inhalt des Rauschs zunächst einmal mit dem koextensiv, was ihn hervorbringt: dem Verlangen, dem Begehren per se. Daher lässt sich diesbezüglich in diesem ersten Rausch lediglich eine Vervielfältigung »verbotener« sexueller Zustände, Möglichkeiten und Begehren ausmachen.

Den zweiten Rauschzustand erfährt Gesellius in seiner Klinik. Er ist eingebettet in die Episode um die Affäre Marias mit Richard sowie dessen Sturz vom Pferd und anschließendem Selbstmord. Nach der Flucht mit Sin aus »China« verbreitet Gesellius seinen Plan für die Klinik (»Haus des Glücks«). Dieses idyllisch dargestellte Zuhause wird nun in Form eines romanvorlagenhaften ödipalen und sexuellen Übertritts gestört: Ziehsohn und Ehefrau beginnen in Abwesenheit des Hausherrn eine Affäre. Gesellius erfährt davon, da er zufällig in der Nähe von Richards Krankenzimmer, der erfolglos durch einen Sturz vom Pferd Suizid begehen wollte, ein diesbezügliches Gespräch zwischen diesem und seiner Ehefrau belauscht. Anstatt aber jene zur Rede zu stellen, greift Gesellius daraufhin lieber umgehend zum Opium (Zwischentitel: »Seiner Tatkraft beraubt, verwirrt durch die auf ihn herniedersausenden Schicksalsschläge greift der Gelehrte zu dem Gifte. Dessen Bekämpfung bisher sein Lebensziel war.«). Gesellius befindet sich für das Erleben des Entgrenzungszustands in seinem Schreibzimmer. Der Rausch beschert ihm dieses Mal nur zu Beginn Nymphen und Faune wie in der Titelsequenz. Diese werden rasch und merklich von Bildern überblendet, die Gesellius wie zuvor in seinem Studio zeigen. Allerdings geht er erregt auf und ab, wobei er sich über Richard entrüstet: »Meine Ruhe, mein Glück durch ihn vernichtet – er muss sterben ...« (Zwischentitel). Er steht vom Stuhl auf, geht ins Krankenzimmer, wo er Richard erwürgt. Dann schleppt er ihn durch den Gang der Klinik. Durch eine Überblendung befinden sich beide abrupt am nächtlichen See, wo Gesellius Richards Leiche hinter sich herschleift und in der Erde verscharrt. Anschließend sieht man ihn wieder in der Schreibstube am Tisch eingenickt, eine Schwester kommt ihn wecken.

Nicht nur werden hier fiktionale Realität (»England«, Klinik, Schreibzimmer) und Rausch (Titelsequenz mit leicht bekleideten Mädchen) kinematografisch übereinander geblendet. Vielmehr wird zudem die Grenze zwischen »objektivem« Inhalt und »subjektiver« Erfahrung niedergerissen: Gesellius wird sowohl zum Objekt in seinem Traum als auch dessen Handlungssubjekt; er sieht sich quasi selbst beim Handeln zu. Der Inhalt des Rauschs, der Mord an Richard nämlich, erscheint als Resultat der Entgrenzung. Die Bilder besitzen aber einen »realistischen« Status, sie sind nicht der Ästhetik der »fake fiction« einer exotistischen Fantasie nachempfunden. Es lässt sich nicht entscheiden,

62 Vgl. zur Geschichte des Home-Movies Kuball, Mischa: Familienkino. Geschichte des Amateur-Films in Deutschland, Band 2, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 1980.

ob das Gesehene Inhalt eines Rauschs und daher nicht geschehen ist oder ob wir eine Tat sehen, die eben vom Täter in einem Zustand ausgeführt wurde, der sich der Kontrolle seines freien Willens entzieht, spricht eine unbewusste Handlung. Sie dient für das Publikum als veritables Abschreckungsmanöver, das die rauschinduzierte Entgrenzung merklich als moralisch-juristischen Übertritt im ›Heimischen‹ markiert. Die durch den Bildstatus erzeugte Un/unterscheidbarkeit von ›Realität‹ und ›Wahn‹ unterläuft aber nicht bloß die Grenze zwischen ›Realität‹ und ›Schein‹. Sie affiziert auch die Trennlinie zwischen einem (psychischen) ›Innen‹ und ›Außen‹. Diese Un/eindeutigkeit wirft die Frage auf, ob Gesellius nun ›wirklich‹ Richard etwas angetan (aktive Variante) oder dies nur geträumt hat (passive Variante). Mit der potenziellen Un/möglichkeit dieser Trennung wird die Grenze zwischen aktivem, freiem Willen und unfreiwilliger, passiver Hingabe problematisiert, die wiederum an Gesellius' Status als imperialistisches Willenssubjekt gebunden ist, welches sich gleichzeitig passiv ›fremden Einflüssen‹ hingibt. Der Binarismus ›eigen‹ – ›fremd‹ wird hier nochmals reorganisiert, insofern die in der ›heimischen‹ Umgebung erfolgende Entgrenzung durch die Einnahme der ›künstlichen‹ Substanz der Droge jegliche Art der Referenz zu dieser Tat seitens Gesellius veruneindeutigt, wie sie zugleich Realität und Schein ist. Der »impact« dieses Kollapses produziert die Gewalttat am doppelt codierten ›Eigenen‹ (›Ziehsohn‹, ›Brite‹), welches zugleich als ›anders‹ (›empfindsam‹) markiert ist, auch wenn der Film durch die Dreieckskonstellation ein heterosexuelles Begehren behauptet. Der ›heimische‹ Kontext befördert durch die mittels Rausch erzeugte Entgrenzung ein Begehren, nicht nach dem ›Fremden‹, das man aufgrund seiner Alterität ganz unproblematisch genießen und wieder ausscheiden kann. Vielmehr wird das hier im Rausch begehrte ›Eigene‹ so bedrohlich, dass man es nur retten kann. Der Zusammenbruch von ›innen‹ und ›außen‹, von ›subjektivem‹ und ›objektivem‹ Standpunkt, der die Differenz von ›natürlich‹ (›eigen‹) und ›künstlich‹ (›fremd‹) unterläuft, offenbart die ›Künstlichkeit‹ des Begehrens als Qualität eines Subjekts/Objekts. Dies erfolgt im visuellen Modus einer psychischen Halluzination. Diese macht den Charakter ihrer Konstruktion jedoch nicht minder deutlich, als die exotistische Schaubudenästhetik der orientalistischen Fantasie.

Vor dieser epistemologischen Folie kann man sagen, dass der ›real-fiktive‹ Tod der Figur Richards konstitutiv für den Zusammenbruch der kohärenten Fantasie von ›realer‹ Heimat ist: Obwohl er letztlich Richards Tod faktisch nicht verantworten muss, flieht er dennoch nach ›Indien‹. Die diesen Zusammenbruch begründende gewaltförmige Szene der Nichterfüllung macht das ›Heimische‹ als ›Realfiktion‹ offenbar unlebar. Gesellius' Flucht ist in diesem Licht als Steigerung seines Verlangens nach einer ganzheitlichen Ermöglichungsform seines ›künstlichen‹, sprich ›widernatürlichen‹ Begehrens zu interpretieren. Und in der Tat entpuppt sich ›Indien‹ als inszenierte Steigerungsform des Exotischen gegenüber ›China‹ mit höherer Immersionskraft: Zur Ansicht präsentiert der Film Elefanten und auf ihnen ›exotisch‹ kostümierte »blacks«; ›exotisch‹ gekleidete Tänzerinnen. Es sticht die Opulenz der Bauten und des Settings ins Auge: Festsaal im Palast des Maharadschas; ein Basar; der ›Harem‹ des ›Maharadschas‹. Diese Orte signalisieren in ihrer ›künstlichen‹ Exotik auch ›künstliche‹ Erotik. Die »surface aesthetics« ›Indiens‹ ist mit dem fiktionalen geografischen ›Indien‹ koextensiv.

Narrativ betrachtet, grenzt der hier inszenierte Rausch an die Episode von Gesellius' an. Er findet im Kontext der Erzählung von seinem ›Absturz‹ in ›fremde Welten‹ und

der totalen Hingabe an das Opium statt. Das Ausmaß an ›Künstlichkeit‹ der Umgebung stellt dabei seinen Charakter als ›falsches Glück‹ deutlich zur Schau, sodass kaum noch eine Differenz zwischen einem ›künstlichen‹ Zustand und einer wie auch immer garteten ›Realität‹ existiert. Damit geht eine Intensivierung des Erlebens sowohl seitens der Zuschauer:innen als auch der Figur einher. Gesellius ist hier bereits so durchgängig »high«, dass er von den sozialen Ereignissen nichts mehr mitbekommt und bei Begegnungen mit Personen andere in sie hineinfantasiert. Der enthemmte Drogenkonsum wird dabei mittels zweier unterschiedlicher Modi der Entgrenzung angezeigt.

Einer davon ist der Opiumhöhle zugeordnet, also dem Ort, an dem normierte Handlungsweisen wie auch die Geschlechterrollen eh schon sehr gelockert sind, man sich zugleich aber in einer schützenden Gemeinschaft Gleichgesinnter befindet (»dope friends«). Konsum setzt der Film hier mit Passivität gleich. Der Inhalt des Rauschs beginnt mit den bekannten Bildern aus der Titelsequenz, blendet dann in eine Nahaufnahme einer Teufelsfratze über, gefolgt von der Nahaufnahme einer Frau, die sich mit blankem Busen in die Kamera dreht. In einer Halbtotale sehen wir dann Gesellius, den zwei Nymphen unterhaken, hinter ihnen die Teufelsgestalt. Nach einem Schwenk über den See in Abenddämmerung springen die Nymphen durchs Bild, von denen eine vom Teufel ins Gebüsch entführt wird. Anschließend sehen wir diesen auf einer Ziege reiten, im Hintergrund vollzieht sich ein Bacchanal. Wenn auch noch zurückhaltend, ist Gesellius hier in seine rauschinduzierte Fantasie eingetreten. In diesem visuellen Modus taucht er zum ersten Mal als Figur auf, wodurch er auch darin nicht nur zum Subjekt/Objekt seiner aktiven und passiven Handlungen, sondern auch noch uneindeutiger wird, auf welche Objekte/Subjekte diese sowie sein Begehren innerhalb dieser augenscheinlich erotisch ›verwirrten‹ Szenerie gerichtet sind.

Diesem Rausch folgt eine Szene, in der Sin in einer Beichte Gesellius gegenüber die Schuld an Richards Tod auf sich nimmt, woraufhin er sie bedrängt und zu erwürgen versucht: »So habe ich durch dich sie verloren – alles verloren.« (Zwischentitel). Daraufhin stürzt er auf den Ball des Maharadschas: »Aufgepeitscht durch das Gift, lässt sich Gesellius auf das Abenteuer mit der Fürstin ein.« (Zwischentitel) Bei der Begegnung mit jener hält Gesellius die Fürstin für seine Frau Maria. Dort also, wo sich das ›Außen‹ auf dem Höhepunkt der »surface aesthetics« befindet und bereits koextensiv mit dem Rauschzustand geworden ist, sprich die Grenzen zwischen ›innen‹ und ›außen‹, ›fremd‹ und ›eigen‹ sowie ›Realität‹ und ›Schein‹ aufgehoben sind, in der übersteigerten ›Künstlichkeit‹, die die ›Realität‹ ist, lässt sich Gesellius auf eine intime Begegnung ein, die explizit heterosexuell gelagert ist. Da es sich offenbar nach gesellschaftlicher Konvention auch in ›Indien‹ um eine gesellschaftliche Übertretung handelt, die sanktioniert werden muss, kostet Gesellius diese Liaison beinahe das Leben: Er muss vor der Gefolgschaft des Maharadschas fliehen, die ihn zu töten versucht.

Mit Sins und Alis Hilfe gelingt ihm die Flucht aus dem Palast, wobei er mehr und mehr die Kontrolle über die Umstände, seine Handlungen und deren Konsequenzen verliert und sich den Geschehnissen zunehmend ergibt. Gleichzeitig giert er immer stärker nach den Rauschzuständen, sodass er sofort erneut zur Opiumhöhle zurückkehrt. Dort werden die Inhalte im Entrückungszustand noch expliziter, sexualisierter. Nicht nur wird die Teufelsgestalt mit einer Nymphe intim, sondern zwei Nymphen küssen sich. Gesellius selbst fährt mit einem Boot am Ufer vorbei, an dem die halbnackten

Nymphen sich wiegen. Der gesteigerte Rauschzustand bringt durch die aufgehobene Trennlinie zwischen ›Realität‹ und ›Rausch‹, zwischen ›innen‹ und ›außen‹ zugleich eine gesteigerte Lockerung der Inhalte mit sich, die durch ihre Spezifizierung zwar partikularer und individueller, zugleich aber auch ›moralischer‹, weil ›widernatürlicher‹, und ›unpersönlicher‹ sind. Derweil spitzen sich die Gegebenheiten in der Stadt zu, Nun-Tschang zettelt einen Brand an, sodass die Bewohner:innen fliehen müssen. Die Intensivierung des Erlebens durch die Rauschzustände geht offenbar mit dem Aufflammen des Begehrens einher, welches nun auch explizit ›künstliche‹ Konstellationen zulässt. Sie wird mit der Dramatisierung der Zustände im Rahmen der exotistischen Fantasie parallelisiert. Die ›fremde Macht‹ Nun-Tschang bricht über ›Indien‹ herein,⁶³ zettelt einen Brand in der Stadt an, sodass die Bewohner:innen fliehen müssen und ›Indien‹ spektakulär in Flammen aufgeht. Die Steigerung des Rauschs scheint die Kohärenz der Fantasie in ihrer Gesamtheit zu affizieren, wobei der ›nicht-natürliche‹ Zustand der Entgrenzung kinematografisch verdeutlicht wird.

Die Entgrenzungsmomente, die Gesellius nicht in der Opiumhöhle, sondern während des Fests des Fürsten erlebt, folgen einer anderen Logik, verknüpft mit einer anderen Bildstrategie. Am exotistisch-erotisierten Ort des Fests, dem Palast und seinen Haremsräumen vollzieht sich Gesellius' Entgrenzung insbesondere mit Bezug zum Geschlecht als ›einfache‹ Projektion, wenn er die Fürstin mit seiner Frau verwechselt, was mit der altbekannten Technik der Überblendung herbeigeführt wird. Da hier die Fantasie des ›Fremden‹ mit der gezeigten Welt koextensiv ist, gibt es praktisch die Trennlinie von ›Rausch‹ und ›Realität‹ nicht, sodass weder sie noch der Status von Gesellius als Subjekt/Objekt problematisiert werden kann. Hier können ›künstliche‹ Begehren nicht unmittelbar zum Ausdruck gelangen. Gesellius wird nach diesen Räuschen ein zweites Mal festgenommen und einer ›einheimischen‹ Strafe unterzogen: Auf ein Pferd gebunden, wird er in den gefährlichen ›Dschungel‹ geschickt, wo bedrohliche Raubtiere auf ihn warten. Der Preis für das Bewohnen dieses ›künstlichen‹ ›fremden Paradieses‹ mündet, nachdem diese Fantasie zerbröckelt ist, somit in eine Abjektierung, die zum ›anderen‹ Ort der ›Zivilisation‹ führt, ins Herz des ›dunklen Kontinents‹, der so radikal anders ist, dass er das eigene Leben bedroht. Rückblickend mutet die Begegnung mit den in Indien nichtexistierenden zahmen Löwen aus dem Berliner Zoo komisch an, auf die Gesellius in dieser Sequenz trifft. Zeitgenössisch waren sie eine Attraktion. Sin ist Gesellius todesmutig auf einem Pferd gefolgt, sodass die beiden sich, nachdem Gesellius aus seiner Ohnmacht erwacht ist, gemeinsam durch den ›Dschungel‹ schlagen: ein Drogensüchtiger und eine Frau im tiefsten Herzen ›fremden‹ Nirgendwas – größere Passivität und Hilflosigkeit ist gar nicht denkbar, eine exotistisch-rassifizierte Repräsentation von Selbstaufgabe und Kontrollverlust aber auch nicht.

In diesem Bedrohungsszenario erscheint der ›indische Diener‹ Ali nun als Lichtgestalt und rettender Helfer. Er ist schließlich nicht nur ein Mann, sondern zudem ein ›Einheimischer‹, der sich mit den lokalen Lebensbedingungen offenbar bestens auskennt. Den angreifenden Löwen ringt er nieder. Gerettet wird er aber von Gesellius'

63 Er versucht dabei, Sin nach Hause zu holen, was er ihr mit folgender Eröffnung schmackhaft zu machen versucht: »Was willst du bei ihm [Gesellius, Anm. C. K.] – er liebt dich nicht.« (Zwischentitel)

Hand (an der Waffe). Hier verdichtet sich erneut die imperiale Konstellation. Zugleich erleben wir eine Figur in »black face« bei einer turbulenten Stuntnummer. Als »fremd« markierte Männlichkeit ist ein Effekt des Jahrmarkts und des Mediums Film. In diesem Teil der »anderen Szene« der exotistischen Fantasie werden die Begrenzungen einer durch Gender und race strukturierten, dabei asymmetrischen, triangulären Beziehung zwischen einer Frau und zwei Männern durchgespielt. Im Nirgendwo einer »nie gesehnen Welt« befindet sich eine hybride Familie, zwei junge Menschen, in untergeordneter Position, die zugleich Gesellius' Tochter und Sohn sein könnten, für die er eine paternalistische Verpflichtung fühlt. An diesem symbolträchtigen Ort vermeintlich jenseits aller Markierungen, sind die soziokulturellen Einschreibungen auf die drei Figuren reduziert. In dieser buchstäblichen und zugleich durch »blankness« übercodierten »Wüste« ermöglicht der Film, was im Rahmen heimischer Koordinaten nur negativ behandelt werden konnte. Die Reaktion Gesellius' auf Alis Rettungsversuch liest sich dementsprechend wie folgt: »Du bester, treuester aller Menschen, wir wollen nie mehr von einander gehen!« (Zwischentitel) Diesen Satz spricht er aus, wenn er ihn in einer Naheinstellung an seine Brust drückt und ihm dann ins Angesicht schaut, als wolle er ihn küssen. Just im Moment der Eröffnung bricht die »böse Macht« Nun-Tschang in diese Einöde ein, um sich zu rächen, indem er den Menschen das Liebste nimmt. Er bestätigt, indem er Ali einen Steilhang tödlich hinabstürzt, Gesellius' vorausgehende Aussage. Diesem bleibt letztlich nichts zu tun, als seinen geliebten Gefährten Ali zu betrauern. Er streicht ihm über den Kopf und küsst ihn in einer halbnahen Einstellung. Nicht wie im Fall Richards, tötet Gesellius hier im Rausch eigenhändig, was ihm das Liebste ist. Vielmehr ist es eine »fremde« böse Macht, die hier mit der Zerstörung der Kohärenz der exotistischen Fantasie auch noch die nicht-heterosexuelle Begehrens- beziehungsweise Beziehungskonstellation auf deren »anderer Szene« zerstört.

Abbildung 2: *Opium*, D 1918/19©



Opium, D 1918/19, Beta-Film GmbH, 2. Rolle 1148.36

Man kann diesen Tod als Sanktion durch den Film verstehen. Die Szene liest sich aber auch als Moment, in dem das ›natürlich/künstliche‹ Paradies, seine Funktion einer Ermöglichungsbedingung für den uneingeschränkten Genuss ›künstlicher‹ ›wider-natürlicher‹ Begehren verliert. Die letzte Sequenz spielt in ›England‹, und man könnte vermuten, dass im Film die Ordnung sowie sämtliche Trennlinien restituiert werden – aber: weit gefehlt.

Gesellius kehrt, von Sin begleitet, als Wrack in seine Klinik zurück, die von Armstrong geleitet wird und in der seine Frau Maria als Krankenschwester arbeitet. In der letzten Szene befindet er sich im Kreis seiner hybriden, nicht-natürlichen Familie, wo er gemeinsam mit seiner Tochter, Maria, Sin und Armstrong den Tod erwartet. Ein Zwischentitel kündigt dies an: »Der Gelehrte weiß, dass er verloren ist. Sein vergifteter Körper besitzt nicht mehr die Widerstandskraft, die durch den Verzicht auf den Opiumgenuss hervorgerufenen Erschütterungen zu überstehen.« Offenbar ist der vom Opium herbeigeführte, ›künstliche‹, ›widernatürliche‹ Zustand nun permanent, er scheint Gesellius zur ›wahren Natur‹ geworden zu sein. Mit diesem Körper- und Wahrnehmungsmodus ist er so eins, dass er nicht einmal mehr Opium einnehmen muss, um andere Daseinsebenen wahrnehmen und erleben zu können. In seinem Liegestuhl im Garten der Klinik wechselt er in der letzten Szene gänzlich ohne Droge in einen anderen Bewusstseinszustand über. Nicht Rauschfantasie und ›geografische Realität‹, sondern Rausch und Daseinszustand sind nun koextensiv. Die Trennlinien nicht nur zwischen ›eigen‹ und ›fremd‹ sowie zwischen ›Realität‹ und ›Schein‹, sondern auch insbesondere die zwischen ›innen‹ und ›außen‹, ›aktiv‹ und ›passiv‹ sowie ›subjektiver‹ und ›objektiver‹ Perspektive sind so durchlässig, dass eine gänzlich neue Konstellation entstehen kann, nämlich die der allumfassenden Un/unterscheidbarkeit und Un/eigentlichkeit. Ganz fluide scheinen die Parameter von Territorium, Körper und Begehren zu sein. Ort ist und ist nicht ›real‹/›fantastisch‹ ist oder ist nicht ›England‹/›Indien‹/›China‹. Gesellius ist Subjekt des Begehrens/Objekt des Begehrens an diesem Nicht/Ort. Dem trägt der Bildmodus Rechnung.

Wir sehen Gesellius in seinem Liegestuhl sitzend, nach hinten gelehnt. Dann erscheint er von hinten im Halbprofil auf einem Felsbrocken stehend, im Bildhintergrund, das heißt über ihm lediglich Himmel. Er hebt die Arme. Danach sehen wir Nymphen am Ufer, ebenfalls mit erhobenen Armen, die sich anschließend verbeugen.

Das Bild wird unscharf und überblendet von einer Einstellung, in der Gesellius im Bildvordergrund schräg von hinten halbnah am Ufer steht und auf den Fluss blickt. Dort gleitet ein Boot, auf dessen Deck Ali steht. Gesellius ruft ihm zu: »Bist du es, treuester aller Freunde? Mich zu begleiten, bist du da?« (Zwischentitel) Sie strecken sich die Arme entgegen, das Boot nähert sich, die Einstellung lässt offen, ob er Gesellius aufs Boot holt oder an ihm vorbeifährt.

In der nächsten Einstellung sehen wir Gesellius wieder im Lehnstuhl sitzend, umgeben von seiner ›Familie‹, von der er sich Vergebung erbittet. Die letzte Einstellung zeigt ihn halbnah, in leichter Untersicht, von schräg hinten mit erhobenen Armen, woraufhin er sich vom Stuhl erhebt und sich um die eigene Achse dreht, gefolgt von der Kamera. Der letzte Zwischentitel liest sich dazu wie folgt: »Während Professor Gesellius in das Land ewiger Ruhe hinübergleitet, hat er nicht die Empfindung, zu sterben – nein, zu leben, neu zu leben.«

Abbildung 3: Opium, D 1918/19©

Nach: Opium, D 1918/19, Beta-Film GmbH, 2. Rolle 1478.07

So wie sämtliche Grenzlinien un/unterscheidbar geworden sind, so allumfassend sind auch die bildstrategischen Ebenen in ihrer Un/eindeutigkeit: Ob Gesellius nun im Lehnstuhl in seiner Klinik sitzt, an einem imaginären Ufer eines imaginären Flusses steht, ob es sich um die filmisch-symbolische Inszenierung eines Rauschs oder einer Epiphanie handelt – es macht keinen Sinn, die Vieldeutigkeit zu entwirren. In ihrer Un/Unterscheidbarkeit lassen die Bildstrategien einen un/bestimmbaren filmischen Raum jenseits aller alter Schaubudenästhetik und Filmtricks entstehen, wie sie für die exotistische Fantasie nötig war. Damit befördern sie keineswegs semantische Beliebigkeit, sondern ermöglichen es, dass schließlich in diesem ›natürlich/künstlichen‹ Zustand die Wiedervereinigung mit Ali stattfinden kann. Gesellius' Tod ist weniger als Übergang hin zu oder Eintritt in ein neues Leben zu sehen, sondern als Sich-Ereignen dessen, was immer schon (nicht mehr) ist und nicht war/ist: Das Begehren, das durch eine exotistische Fantasie ermöglicht und als sein anderes befördert, im ›Eigenen‹ als sein Negatives abjektiert wurde, worin beide jeweils unterschiedliche visuelle Ausgestaltungen erfuhren, darf nun mit dem Objekt dieses Begehrens eins werden, das Gesellius völlig angstfrei allumfassend genießen kann.