



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Film und Magie: Elemente des Illusorischen auf der  
Leinwand“

Verfasserin

Delphine Kristofics-Binder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.



# Inhaltsverzeichnis

<b>I. Die Ankündigung</b>	5
<b>II. Der Effekt</b>	8
1. Zauberei auf dem Weg zur Kinematographie	8
1.1. Zauberei, Wissenschaft und die Vorläufer des Kinematographen	10
1.2. Aus Betrug wird Kunst	17
1.3. Die Macht der Zauberei	18
1.4. Der Kinematograph als Zauberapparat	26
2. Zauberfilme im 21. Jahrhundert	31
2.1. The Illusionist	31
2.1.1. Gedankenspiele	31
2.1.2. Nichts ist wie es scheint	33
2.1.3. Zauberhaftes Kinoerlebnis: Manipulation der Wahrnehmung	40
2.2. The Prestige	50
2.2.1. Wie ein Film zum Zaubertrick und ein Zaubertrick zum Film wird	50
2.2.2. Er benutzt einen Doppelgänger. Oder nicht?	52
<b>III. Das Finale</b>	60
<b>IV. Anhang</b>	
Literatur-, Film- und Abbildungsverzeichnis	62
Abstract	65
Lebenslauf	66



# I. Die Ankündigung

„Every magic trick consists of three parts or acts. The first part is called The Pledge: the magician shows you something ordinary [...] but of course, it probably isn't. The second act is called The Turn. The magician takes the ordinary something and makes it do something extraordinary. Now you're looking for the secret, but you won't find it, because of course you're not really looking. You don't really wanna know. You want to be fooled. But you wouldn't clap yet, because making something disappear isn't enough. You have to bring it back. That's why every magic trick has a third act, the hardest part, the part we call The Prestige.“<sup>1</sup>

Mit diesen Worten beginnt *The Prestige*, ein Kinoblockbuster, der die Themen Magie und Zauberei auf ganz spezielle Art und Weise behandelt. Die für den Film sehr bedeutsame Einleitung wähle ich auch als Einleitung für meine Diplomarbeit. Denn hinter der von mir zitierten Beschreibung der Struktur eines Zaubertricks steckt mehr, als auf den ersten Blick sichtbar. In *The Prestige* bietet sie die Grundlage für den Zaubertrick, den Regisseur Christopher Nolan seinem Publikum in und durch diesen Film präsentiert. Scheint es vorerst so, als würde der Film Magie nur inhaltlich behandeln, so stellt sich auf den zweiten Blick heraus, dass Nolan seinen Film selbst zu einem Zaubertrick werden lässt. Auf diesen Umstand werde ich im Laufe meiner Arbeit noch genauer eingehen. Vorerst sei nur erwähnt, dass der Regisseur den zu Beginn beschriebenen Aufbau eines Zaubertricks auf seinen Film umlegt, um damit einen ganz besonderen Effekt zu erzielen. Diese Information schicke ich aus einem ganz bestimmten Grund voraus. Nachdem mich der Film zu meiner Diplomarbeit inspiriert hat, möchte ich, seinem Beispiel folgend, die Struktur meiner Arbeit an dessen Beschreibung der Struktur eines Zaubertricks anlehnen. Meine Themen, Theorien und auch Forschungsfragen werden also drei Akte durchlaufen. Im ersten Akt, der Ankündigung, befinden wir uns gerade. Danach folgt der zweite Akt, in der meine Arbeit bzw. die darin behandelten Theorien und Fragen verschiedene Wendepunkte durchlaufen. Meine Theorien werden in diesem Teil weiterentwickelt und verändert, sodass schließlich der dritte Akt Ergebnisse liefert, die sowohl meine eigene Neugierde, als auch die meiner Leser, stillen können. Das Lesen der Arbeit soll sich dabei als genauso spannend erweisen, wie das Betrachten eines Zaubertricks.

Meine Vorgehensweise unterscheidet sich allerdings in einem Punkt von der eines Zauberkünstlers. Ich möchte den Leser nämlich nicht täuschen, indem ich Informationen

---

1 *The Prestige*, Regie: Christopher Nolan, DVD, Warner Bros. Pictures and Touchstone Pictures, USA/UK, 2006, Timecode: 00:01:02-00:03:05

zurückhalte, sondern bin ganz im Gegenteil bemüht im Laufe der Arbeit möglichst vielseitige Forschungsergebnisse zu liefern, sodass am Ende keine Fragen offen bleiben. Doch genau wie im Film *The Prestige*, in dem die Ausmaße und Folgen der Vorgehensweise erst im Verlauf bzw. am Ende der Handlung deutlich werden, werden sich die Auswirkungen meines Vorgehens ebenfalls erst im Laufe des Arbeitsprozesses zeigen. Beim Zaubertrick wird der Zuseher absichtlich abgelenkt, sodass ihm Informationen, die das Geheimnis des Tricks auflösen würden, entgehen. Ich hingegen möchte meine Leser an den einzelnen Forschungsschritten, die mich zu meinen Erkenntnissen führen, teilhaben lassen.

An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass es in meiner Arbeit nicht um jene Art von Magie geht, die sich mit übernatürlichen Phänomenen auseinandersetzt, sondern dass die angewandte Technik und Ästhetik der Zauberkunst im Mittelpunkt meiner Untersuchung stehen wird. Die Unterscheidung zwischen den Begriffen „Magie“ und „Zauberkunst“ muss im Laufe der gesamten Arbeit beachtet werden. In Horst H. Figges *Wörterbuch zur Psychologie des Magischen* heißt es, dass Magie im engeren Wortsinn eine Handlung sei, bei der man an die Möglichkeit der Einflussnahme mit Mitteln, die dazu natürlicher Weise nicht geeignet sind, glaubt<sup>2</sup>. Der Begriff „Zauberkunst“ hingegen beschreibt Tricktäuscher, die Naturgesetze scheinbar außer Kraft setzen, ohne dabei ernsthaft magische Erklärungen ins Spiel zu bringen. „Ihr Ziel ist die Verblüffung der Beobachter“<sup>3</sup>, heißt es im Lexikon sehr deutlich. Anders als bei Magie, wird bei der Zauberei nicht an die Wirkung übernatürlicher Mittel geglaubt, sondern lediglich mit dessen Möglichkeit gespielt, um das Publikum an die Grenzen der Realität zu führen und so zum Staunen zu bringen.

Nachdem ich den Unterschied zwischen Magie und Zauberkunst nun deutlich hervorgehoben habe, möchte ich kurz erwähnen, warum diese beiden Begriffe in meiner Arbeit von Bedeutung sind. Wie bereits erwähnt, weckte der Kinofilm *The Prestige* mein Interesse auf ganz spezielle Art und Weise. Weniger der Inhalt des Films, als vielmehr dessen Struktur hinterließen bei mir einen bleibenden Eindruck. Ich kam auf den Gedanken, dass Kino und Zauberkunst mit sehr ähnlichen Tricks arbeiten und möchte nun die Unterschiede und Gemeinsamkeiten dieser beiden Kunstformen untersuchen. Dabei frage ich mich, weshalb und wie das Kino das Thema Zauberei benutzt und welche Wirkung diese Verbindung aus Film und Zauberkunst schließlich hat.

Das Funktionieren eines jeden Films beruht auf der Grundlage der Täuschung des menschlichen Auges: „Wann immer wir Filme auf Leinwand oder von einem Bildschirm

---

2 Vgl. Figge, Horst H: *Wörterbuch zur Psychologie des Magischen*, Berlin: VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2004, S. 83

3 Vgl. Figge, *Wörterbuch zur Psychologie des Magischen*, S.150

sehen, werden wir allzu bereitwillig das Opfer diverser Illusionen.“<sup>4</sup>, las ich in einem kurzen Aufsatz über die Illusion Film. Der Aufsatz ruft in Erinnerung, dass ein Kinofilm aus 24 Einzelbildern in der Sekunde besteht und unser Gehirn jede Bewegung, die wir zu sehen glauben, aus dieser Anzahl einzelner, statischer Bilder erzeugt. Unsere Wahrnehmung macht aus einzelnen Bilderfolgen also eine kontinuierliche Bewegung und basiert somit auf der Grundlage der Täuschung unseres Gehirns.

Da das Gelingen der Zauberei ebenfalls auf der Manipulation der Gedanken und der Täuschung der Wahrnehmung beruht, müssten jene Filme, die das Thema Zauberei behandeln, zwangsläufig selbstreferenziell sein. Diese These werde ich im Laufe meiner Arbeit prüfen, wobei ich auf zwei verschiedene Filme eingehen werde, die das Thema Zauberei behandeln, und – wie ich meine – auch verinnerlichen. Ich bin gespannt, wohin mich meine Nachforschungen führen werden und wünsche meinen Lesern viel Vergnügen. Sehen Sie auch genau hin?<sup>5</sup>

---

4 Allary Film TV & Media: Illusion Film. La grande Illusion. In: *movie-college.de*. <http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/illusion.htm>, 1999-2008, Zugriff am 26.01.2012

5 Anspielung auf den Beginn des Films *The Prestige*: Die Originalfassung beginnt mit dem aus dem Off gesprochenen Satz „Are you watching closely?“.

## II. Der Effekt

„The second act is called The Turn. The magician takes the ordinary something and makes it do something extraordinary.“<sup>6</sup>

Im Folgenden werde ich die Zauberkunst als Ausgangsbasis meiner Untersuchungen hernehmen (die Zauberkunst ist also in diesem Fall *the ordinary something*), und durch die Auseinandersetzung mit deren Entwicklung Schlüsse auf die Entwicklung der Kinematographie ziehen (*makes it do something extraordinary*). Dabei möchte ich herausfinden, was stark die Kinematographie von der Zauberkunst beeinflusst wurde, und welche Parallelen sich heute noch feststellen lassen. Ich begeben mich in der Geschichte der Zauberkunst auf eine Spurensuche, die mich im besten Fall zu Erkenntnissen in Zusammenhang mit dem Phänomen Kinematographie führt.

„Der Film ist so alt wie die Menschheit“<sup>7</sup>, liest man bei Rudolf Oertel. „Die Geschichte der Magie beginnt vermutlich mit der Geschichte des Menschen.“<sup>8</sup>, heißt es bei Karl-Heinz Göttert. In diesem Sinne: Lasset die Spurensuche beginnen!

### 1 Zauberei auf dem Weg zur Kinematographie

„Der Film ist eine Macht geworden, die das Schicksal unseres Jahrhunderts mitbestimmt, wie Nationalismus, Kapitalismus, Sozialismus, Atomzertrümmerung.“<sup>9</sup> Diese Behauptung stammt von Rudolf Oertel, der in der Einleitung seines Werkes *Macht und Magie des Films* darlegt, das Kino sei zu einem der mächtigsten Wirtschaftsfaktoren dieser Erde geworden. Er erklärt, dass der Film als Erziehungsfaktor nicht nur andere Medien wie Buch, Theater, Rundfunk oder Zeitung, sondern selbst die Institution Schule übertroffen habe und eine der Mitursachen großer weltgeschichtlicher Ereignisse geworden sei. „Der Krieg, der die Welt verwandelt, arbeitet mit Bomben, Blut und Zerstörung. Der Film, der die Erde verwandelt, arbeitet mit Vergnügungsetablissemments.“<sup>10</sup> Mit diesem drastischen Vergleich will der Autor darauf

---

6 Siehe Kapitel I „Die Ankündigung“, Fußnote 1

7 Zitiert in: Oertel: *Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion.*, Wien: Europa Verlag AG, 1959, S.13.

8 Göttert, Karl-Heinz: *Magie. Zur Geschichte des Streits um die magischen Künste unter Philosophen, Theologen, Medizinern, Juristen und Naturwissenschaftlern von der Antike bis zur Aufklärung*, München: Fink, 2001, S.13.

9 Oertel, Rudolf: *Macht und Magie des Films.*, S.7.

10 Ibid., S.7.

aufmerksam machen, dass sich der Kinofilm vom harmlosen Jahrmarktspektakel um 1900 zu einer gefährlichen Propagandawaffe entwickelt hat. Diese Formulierungen Oertels geben dem Leser den Eindruck, dass die Macht des Films sehr bedrohlich sei. Besonders der Vergleich zwischen Film und Krieg hinterlässt den Eindruck, dass der Autor die Wirkung des Films in der Mitte des 20. Jahrhunderts eher als Risiko, denn als Chance ansieht. Faszinierend findet er es, dass keine Katastrophe, kein Untergang von Weltanschauungen und Staatssystemen den Film in seiner Aufwärtsentwicklung hemmen habe können<sup>11</sup>. Doch wie kam der Film zu dieser Form von Macht und was für eine Rolle spielte dabei die Zauberei? Bevor der Kinematograph entwickelt wurde, arbeiteten Zauberkünstler bereits mit den von Oertel genannten Vergnügungsetablissemments, um das Publikum zu unterhalten und die Gedanken der Zuseher zu manipulieren. Hat das Medium Film die Techniken und Tricks der Zauberei bewusst übernommen, um eine ähnliche Wirkung erzielen zu können, oder entwickelten sich die Parallelen zwischen dem Medium Film und der Zauberkunst unbewusst? Diese Frage möchte ich im Laufe des folgenden Kapitels klären und mich dabei mit der Entwicklung des Films und dessen Vorläufern auseinandersetzen. Dabei geht es mir nicht um eine detaillierte Auflistung aller Erfindungen, die zur Entstehung des Kinematographen geführt haben, sondern um die Untersuchung des Einflusses der Zauberei auf diesen Entwicklungsprozess.

---

11 Vgl. Ibid., S.7.

## 1.1. Zauberei, Wissenschaft und die Vorläufer des Kinematographen

Wie Oertel hervorhebt, ist die Kinematographie nicht der Idee eines Einzelnen entsprungen, sondern stellt den „Schlußstein vieler Erfindungen“<sup>12</sup> dar. Bevor ich auf die Phänomene zu sprechen komme, die maßgeblich zur Entstehung des Kinoapparates beigetragen haben, möchte ich allerdings erwähnen, dass ich den Kinematographen aus heutiger Sicht nicht als Schlusstein bezeichnen würde. Denn die Entwicklung dieses Apparates setzte nicht nur den Startschuss für die Kinofilm-Ära, sondern leitete damit auch ein neues Medienzeitalter ein, das zahlreiche neue Erfindungen hervorbrachte. So gesehen stellt der Kinematograph lediglich eine unter vielen Erfindungen im Entwicklungsprozess des Mediums Film dar. Im folgenden Abschnitt beschäftige ich mich mit jener Phase, für die der Kinematograph laut Oertel den „Schlußstein“ bildet. Was musste passieren, damit der Kinematograph entstehen konnte, und welche Rolle spielte dabei die Zauberei?

Die allererste Form der Kamera war die Camera obscura. Glaubt man Oertels Ausführungen, so hat sich diese hauptsächlich dank der Begeisterung einflussreicher Gelehrter der Magie und Zauberei durchgesetzt<sup>13</sup>. Diese Annahme lässt sich begründen, wirft man einen genaueren Blick auf die Aufzeichnungen des Neapolitaners Giovanni Battista della Porta. In seinem Werk *Magia naturalis* aus dem Jahr 1558 behandelt er Leonardo da Vincis genaue Beschreibungen der Camera obscura. Allerdings betont er nicht etwa die technischen Neuheiten bzw. den Fortschritt, der hinter diesem Apparat steckt. Viel interessanter erscheinen ihm die damit möglich werdenden magischen Tricks, wie etwa das Heraufbeschwören von Geistern. Rudolf Oertel behauptet sogar, dass die Camera obscura zunächst gar keinen anderen Nutzen gehabt habe, als der Zauberei zu dienen. Bei Igor Krstic, der sich in einem Aufsatz mit der Entwicklung filmischer Visualität auseinandersetzt, liest man, dass die Grundprinzipien und Ideen, die hinter dem Apparat stecken, im 15. und den beiden folgenden Jahrhunderten auch Mathematiker, Astronomen, Philosophen und Künstler beeinflusst hätten. Die Apparatur sei in der Renaissance und den folgenden zwei Jahrhunderten zu einem Modell rationalistischen und empirischen Denkens und darüber hinaus zu einer Leitmetapher für die Funktionsweise des Sehens bzw. der visuellen Wahrnehmung geworden<sup>14</sup>. Doch wie kam es zu dieser weitreichenden Wirkung der Camera

---

12 Ibid., S.18.

13 Vgl. *ibid.*, S.19.

14 Vgl. Krstic Igor: Camera obscura und Phantasmagoria. Zwei Modelle filmischer Visualität, In: *parapluie*. no.26 <http://parapluie.de/cgi-bin/show.cgi?url=/archiv/visuell/film/index.html&key=Igor%20Krstic>, 2010, S.2, Zugriff: 26.10.2011.

obscura und warum gerade zu dieser Zeit? Man liest bei Krstic, dass die Apparatur bereits lange vor der Renaissance griechischen Naturforschern und Philosophen, wie beispielsweise Euklid oder Aristoteles, bekannt gewesen sei. Warum konnte sie sich dann erst so viele Jahre später durchsetzen und wieso wurde ihr im 15. Jahrhundert plötzlich so viel Aufmerksamkeit geschenkt? Waren es vereinzelt Zauberkünstler, die den Apparat in ihren Vorführungen einsetzten und ihm dadurch zum Durchbruch verhelfen, oder gründete die zunehmende Bekanntheit der ersten Kamera doch eher auf den wissenschaftlichen Untersuchungen der Gelehrten? Um dieser Frage auf den Grund gehen zu können ist es erst einmal erforderlich, sich mit der Technik des Apparates auseinanderzusetzen und die dahinter steckenden Prinzipien, die das philosophische Denken der damaligen Zeit beeinflussten, zu ergründen:

Igor Krstic stellt fest, dass die Camera obscura (lateinisch: „dunkler Raum“) an sich nichts Anderes sei, als ein abgedunkelter Raum mit einer Öffnung, die Licht herein lässt. Tritt das Licht durch die Öffnung, wirft es ein Bild der Szene außerhalb des Raumes auf eine weiße Wand, die gegenüber der Öffnung liegt. Besonders ist dabei, dass das auf die Wand projizierte Bild der Außenwelt auf dem Kopf steht. Dies geschieht dadurch, dass sich das durch die Öffnung einfallende Licht geradlinig ausbreitet. Als vielleicht wichtigsten Aspekt der Camera obscura nennt Krstic die monokulare (griechisch monos: „ein“, oculus: „Auge“) Perspektive, die der Apparat erzeuge. Dieser Punkt unterscheidet ihn von allen vorherigen ästhetischen und visuellen Perspektiven und Systemen seit der klassischen Antike bis ins Mittelalter<sup>15</sup>. In diesem Punkt hat Igor Krstic zwar Recht, jedoch schreibt er dem Prinzip der monokularen Optik wenig später Eigenschaften zu, die eher beschreiben, was wir unter dem Begriff Zentralperspektive verstehen. Erstens sei der Standpunkt des Betrachters fixiert, zweitens sei eine rationale Organisation des Raumes auf eine flache, zweidimensionale Matrix nötig, und drittens benötige es einen Rahmen, der die Bildmotive in ein symmetrisches und zentralperspektivisch komponiertes Rechteck zwingt<sup>16</sup>. Das in der Renaissance entwickelte Abbildungsverfahren, das auf den Gesetzen beruht, nach denen das menschliche Auge räumliche Gebilde wahrnimmt, so wie es Krstic hier erklärt, hat allerdings nichts mit Monokularität bzw. „Einäugigkeit“ zu tun, sondern fällt unter den Begriff der Zentralperspektive und so wird deutlich, dass Krstic die beiden Begriffe fälschlicherweise vertauscht. Diese Richtigstellung wollte ich meinen Lesern nicht vorenthalten, allerdings möchte ich deswegen keinesfalls von meinem eigentlichen Untersuchungsgegenstand abkommen. Viel wichtiger ist für meine Arbeit die Erkenntnis, dass die Grenze zwischen

---

15 Vgl. Ibid., S.2.

16 Vgl. Ibid., S.3.

Natürlichkeit und Künstlichkeit bzw. Wahrheit und Illusion im philosophischen Diskurs der Renaissance zu verschwimmen begann. Die künstliche Form der Visualität der Camera obscura wurde als Substitution oder Verlängerung des menschlichen Auges angesehen, wie Krstic erklärt. Der Apparat vereinte Technik und Natur und wurde zum Untersuchungsgegenstand unterschiedlicher Wissenschaften. Wie vielseitig er dadurch gebraucht werden konnte, wurde schließlich im 17. Jahrhundert deutlich, als die Camera obscura erstmals für praktische Zwecke verwendet wurde. Während beispielsweise Physiker oder Mathematiker den Apparat als Hilfsmittel für ihre Forschungsarbeit nutzten, hatten vereinzelte Künstler ganz andere Pläne. Schnell tauchten erste Betrüger auf, die umherzogen und behaupteten, dass sie Tote auferstehen lassen oder den Teufel sichtbar machen könnten. Dieser neuartige Zusammenschluss von Wissenschaft und Magie lockte sowohl abergläubische Bürger, als auch Gelehrte an. Bald schon gab es zahlreiche Vorstellungen, bei denen mit Hilfe des Apparates Schattenbilder an die Wand geworfen wurden, die die Zuseher für Geister hielten. Mit welchen Tricks das Publikum getäuscht wurde, berichtet der belgische Mathematiker und Physiker Franciscus Aguilonius zu Anfang des 17. Jahrhunderts:

„Während [...] die Neugierigen in dem dunklen Gemach den prahlenden Reden lauschten und mit Angst und Bangen das Kommende erwarteten, schritt draußen der Geselle einer daher, in Teufelslarve, mit Hörnern auf dem Kopf, mit Wolfsfell und Schwanz und klauchten Ärmel, dessen Bild gar schrecklich anzusehen, sich nun auf der Papiertafel der Camera obscura abzeichnete und dem abergläubischen Volk für sein gutes Geld gar höllische Angst einjagte.“<sup>17</sup>

Diese Schilderung zeigt, dass jene Wissenschaftler, die mit der Technik der Camera obscura näher befasst waren, vom Betrug, der hinter den Geistershows steckte, wussten. Die „Eingeweihten“ teilten sich in zwei Gruppen: Jene, die nichts von dieser Scharlatanerie hielten und sie kritisierten und jene, die sie zu ihrem Vorteil nutzten, um das Volk bewusst zu täuschen und damit Geld zu verdienen. Doch ob Befürworter oder Gegner, fasziniert war man von diesem scheinbaren Zauberapparat allemal. Bei Rudolf Oertel liest man, dass sich der deutsche Professor Athanasius Kircher schließlich derart genau mit der Camera obscura beschäftigte, dass er sie weiterentwickelte und dabei die Technik der Projektion erfand. Durch die Einführung einer Objektivlinse gelang es ihm, Schriftzüge auf 500 Fuß Entfernung an eine Wand zu projizieren. Die Darstellungen waren derart deutlich, dass Kircher wiederholt als Schwarzkünstler bezeichnet wurde. Wie Oertel schildert, ging es ihm bei seinen Projektionen hauptsächlich darum, das Verfahren der Fernschreibekunst zu verbessern, doch dabei ließ er

---

17 Franciscus Aguilonius zitiert nach Oertel: *Macht und Magie des Films*, S.19.

sich von den neuen Möglichkeiten des Apparates verleiten. Wie Oertel schildert, habe Kircher in der Nacht Lichtbilder gegen die Papierfenster des gegenüberliegenden Hauses geworfen, um damit seine Freunde zum Staunen zu bringen. Noch weiter ging er, als er die Projektion zur Bekehrung Gottloser nützte, indem er ihnen Lichtbilder des Teufels zeigte<sup>18</sup>. Kircher, einer der führenden Wissenschaftler seiner Zeit, nutzte die Camera obscura also nicht nur für wissenschaftliche Experimente, sondern auch zu seinem persönlichen Vergnügen. Gut möglich also, dass sich sein Gefallen an der Täuschungskunst und illusorischen Tricks auf die Experimente, die er zur Verbesserung der Camera obscura vornahm, ausgewirkt hat. In diesem Fall hätte ich den ersten Beweis dafür eingeholt, dass die Zauberkunst einen Anteil an der Weiterentwicklung der Vorläufer des Kinematographen hatte. Denn die Forschungsergebnisse, die Kircher bei seinen Versuchsreihen sammelte, führten dazu, dass er einen neuen Apparat kreierte, der später als *Laterna magica* bezeichnet werden würde. Es war dem Wissenschaftler damals zwar nicht bewusst, doch seine Erfindung stellt einen wichtigen Punkt in der Entwicklungsgeschichte des Kinematographen dar. Mit der Einführung der Projektion erweiterte er nicht nur den Rahmen der technischen Möglichkeiten, sondern wurde auch zum Vorbild für Künstler und Wissenschaftler, die an einer Perfektion des Apparates interessiert waren und den Entwicklungsprozess daher weiter vorantrieben. Einer von ihnen war beispielsweise der Belgier Etienne Gaspard Robert, genannt Robertson. Der belgische Erfinder, Physiker und Optiker präsentierte 1798 in Paris seine eigene Version einer Projektion, wie man bei Igor Krstic nachlesen kann:

„In einer verlassenen Kapuzinergruft inszenierte er eine Geister-Show, indem er mehrere Camera obscuras so arrangierte, daß sie freischwebende Bilder ohne Leinwand in den offenen Zuschauerraum projizierten.“<sup>19</sup>

Wie Krstic erklärt, war das, was Robertson „Fantasmagorie“ nannte, nichts Anderes als eine *Laterna magica*, die auf hohe hölzerne Beine mit Rädern gestellt wurde und vom Vorführer auf Schienen hin- und hergeschoben wurde. Dadurch erzielte Robertson Zoom- und Bewegungseffekte, wodurch er die Größe der projizierten Objekte beliebig verändern konnte. Pariser Journalisten berichteten damals, dass die Zuseher dieser ersten Horror-Vorstellungen der Moderne vor Schreck erstarrt seien, gekreischt hätten oder gar geflohen seien<sup>20</sup>.

---

18 Vgl. Oertel, *Macht und Magie des Films*, S.21,22.

19 Krstic Igor: Camera obscura und Phantasmagoria. Zwei Modelle filmischer Visualität, In: *parapluie*. no. 26 <http://parapluie.de/cgi-bin/show.cgi?url=/archiv/visuell/film/index.html&key=Igor%20Krstic>, 2010, Zugriff 25.08.2011

20 Vgl. Ibid.

Diese Schilderung der Publikumsreaktionen erinnert mich an die Anekdote über die Vorführung des Filmes *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* 1896. Es heißt, dass manche Zuseher aus dem Kinosaal aufgesprungen seien, als sie diesen Film der Lumière-Brüder betrachteten. Die Darstellung des Zuges habe dermaßen realistisch gewirkt, dass das Publikum der Meinung war, der Zug würde tatsächlich aus der Leinwand heraus auf sie zukommen. In Anbetracht der Tatsache, dass das Kinopublikum 1896 bereits mit bewegten Bildern vertraut war, scheint mir eine solche Reaktion allerdings übertrieben. Bestimmt waren die Zuseher von der realitätsnahen Darstellung fasziniert, doch dass sie vor Schreck aufgesprungen und aus dem Kinosaal geflohen sind, wurde wohl in den Erzählungen ergänzt, um Kinovorführungen noch spektakulärer erscheinen zu lassen, als sie ohnehin schon waren. Die Geschichte wird als „das vielleicht älteste Klischee der Filmgeschichte“<sup>21</sup> bezeichnet, und überlebt als Anekdote, die uns die Naivität der Zuseher in der Anfangszeit des Kinos vor Augen führt und die starke Wirkung, die zweidimensionale, dynamische Bilder zu dieser Zeit hatten, nachvollziehbar macht.

Die Faszination des Kinematographen wurde durch solche Berichte in jedem Fall verstärkt. Ich nehme daher stark an, dass auch die Berichte der Pariser Journalisten über die Geistervorführungen Robertsons übertrieben formuliert waren. Doch auch wenn die Reaktionen des Publikums nicht ganz so stark waren, wie in Zeitungsartikeln beschrieben, so wird auf jeden Fall deutlich, dass Robertsons „Fantasmagorien“ das Publikum beeinflussten. Das Spannungsfeld von Magie und wissenschaftlicher Reflexion bzw. von Illusion und Wirklichkeit hat bei der Entwicklung optischer Medien seit Erfindung des Spiegels eine große Rolle gespielt. Der Spiegel gewähre einerseits eine exakte analoge Abbildung und lasse sich andererseits zum Erzeugen gezielter Täuschung und trügerischer Visionen einsetzen<sup>22</sup>. Auch Projektionen der Camera obscura und der Laterna magica würden einerseits magisch-fiktionale Bilderwelten evozieren, aber andererseits zu wissenschaftlichen Demonstrationen verwendet werden. Der wissenschaftliche Nutzen sei dem der Unterhaltung dabei aber immer untergeordnet gewesen<sup>23</sup>. Wie viel Wahrheit steckt denn tatsächlich hinter dieser These? Dass die Untersuchungen vieler bedeutender Wissenschaftler der vergangenen Jahrhunderte allein dem Vergnügen gewidmet waren, kann ich mir nicht vorstellen. Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass sich das Verständnis von Wissenschaft im Laufe der vergangenen Epochen verändert hat und dass viele der Texte, auf die ich mich in diesem

---

21 „Perhaps the oldest cliché of film history is the reputed reaction of the first audiences to the Lumières’ *L'Arrivée d'un train* in the first public projection of films.“ Kirby, Lynne: *Male Hysteria and Early Cinema*, In: *Camera Obscura*. Bd. 6, Nr. 2/17, Mai 1988, S. 112-132, hier S. 120

22 Vgl. Hick, Ulrike: *Geschichte der optischen Medien*. München: Fink, 1999, S.118.

23 Vgl. *Ibid.*, S.126-127.

Kapitel beziehe, aus einer Zeit stammen, in der Mystik und exakte Forschung noch nicht so klar getrennt wurden, wie heute. Einen detaillierten Überblick über den Wandel der Begriffsbestimmung von Wissenschaft zu geben, würde genügend Stoff für eine weitere Diplomarbeit liefern und soll hier nur kurz erwähnt bleiben, um den Leser darauf hinzuweisen, dass der Begriff Wissenschaft in der Entwicklungszeit des Kinos noch nicht so klar definiert war, wie es heute der Fall ist. Mit diesem Wissen ausgestattet weiß ich, dass Aussagen über die Tätigkeiten von „Wissenschaftlern“ der vergangenen Jahrhunderte stets zu hinterfragen sind. Misstrauen und Skepsis gegenüber eindeutig erscheinenden Tatsachen sind bei meinen Untersuchungen also stets angebracht.

Bei meinen Recherchen stieß ich auf Christian Metz' philosophische Theorien filmischer Wahrnehmungsbilder. Metz vergleicht das Filmbild mit der Darstellung des Theaters und macht dabei auf den Unterschied der visuellen Wahrnehmung dieser beiden Kunstformen aufmerksam. Filmische Bildern seien in dem Moment, in dem wir sie wahrnehmen, zugleich abwesend, da es sich lediglich um Licht- und Schattenreflexe des von der Kamera Festgehaltenen handeln würde. Dieser Umstand lasse zu, dass filmische Wahrnehmungsbilder auch das sichtbar werden lassen, was der empirischen Anschauung gemeinhin nicht zugänglich ist, wie beispielsweise Träume, Gedanken, oder eine der empirischen Logik enthobene Welt. Aus diesem Grund könne die Laterna magica ihr Potential als Licht- und Schattenmedium einsetzen, um Erscheinungen einer anderen Welt zu visualisieren<sup>24</sup>. Metz' Theorien zeigen, dass die Grenze zwischen den Bereichen Unterhaltung und Wissenschaft bei der Untersuchung der Prinzipien filmischer Wahrnehmung verschwimmt. Der Film bzw. das Kino stellt zwar ein Unterhaltungsmedium dar, jedoch konnte dieses nur durch ständige Weiterentwicklung perfektioniert werden, was wiederum wissenschaftliche Untersuchungen nötig machte. Die Entstehung des Kinematographen entsprang demnach zweier, sich gegenseitig bedingender Wünsche: Dem Wunsch nach Unterhaltung und dem Wunsch nach Fortschritt.

„Spekulative Zauberei und kühne Gedankenflüge mußten bei einigen hervorstechenden Geistern Hand in Hand gehen, um das instinkthafte Interesse der Menschheit am Übersinnlichen, ihren Aberglauben und ihre (bis heute erhalten gebliebene) Liebe zu einer irrealen Welt zufriedenzustellen.“<sup>25</sup>

Dieses Zitat unterstreicht, dass das Vergnügen an unerklärlichen Phänomenen bei der Weiterentwicklung der optischen Apparate auf dem Weg zur Kinematographie eine große

---

24 Vgl. Ibid., S. 128-129.

25 Zglinicki, Friedrich von: *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Berlin: Rembrandt-Verlag G.m.b.H, 1956, S.34.

Rolle spielte. Das Publikum wollte sich den Glauben an übersinnliche Kräfte nicht durch die Erklärungen der Gelehrten nehmen lassen. Die Zuseher waren nicht an der Funktionsweise der Kamera interessiert, sondern wollten sich wie bei einem Zaubertrick täuschen und vom Ergebnis beeindruckt lassen. Bei meinen Untersuchungen bin ich auf die Behauptung gestoßen, dass aus dem Spuk der ersten Geistershows im 19. Jahrhundert plötzlich ernstzunehmende, kulturelle Anwendungen wurden. Sogar die Phantasmagorien-Bühne Robertsons habe sich zu einem wissenschaftlich-mechanischen Theater gewandelt, in dem Projektionsdarstellungen auf den Gebieten Astronomie, Naturkunde und Physik gezeigt wurden<sup>26</sup>. Dass die Vorführungen nur noch der Unterhaltung und Bildung der Rezipienten dienten und komplett auf Spuk- und Geistershows verzichtet wurde, kann ich mir allerdings kaum vorstellen. Dies würde implizieren, dass den übersinnlichen Gedanken und Fantasien der Menschheit innerhalb kürzester Zeit ein Ende bereitet wurde, was mir unmöglich erscheint und daher auf eine übertriebene Formulierung hindeutet. Meine Zweifel bestätigen sich beim Lesen eines Aufsatzes, der lehrt, dass trotz aller Erklärungen bei der Rezeption, der Betrug der Sinne immer noch über die Philosophie des Verstandes gesiegt habe. Durch den visuellen Illusionseffekt, den beispielsweise Vorführungen der *Laterna Magica* hervorriefen, hätten selbst angehende Staatsbeamte sich zuerst nicht widersetzen können, die Erscheinungen für Übernatürliches und nicht für *Darstellungen von Übernatürlichem* zu halten<sup>27</sup>. Meine Zweifel an der Möglichkeit des vollkommenen Ausschaltens der Fantasie bzw. der Vorstellungskraft sehe ich in diesen Aussagen durchaus bestätigt. Allerdings schildert der Autor später, dass die Philosophie der Vernunft in den 1880er Jahren durch visuelle Demonstrationen und Erklärungen soweit gestärkt wurde, dass der Aufklärungsprozess weitgehend abgeschlossen werden konnte. Die Zuseher gewöhnten sich an das neue Medium, doch ihr Interesse an den Vorführungen bzw. Experimenten nahm dadurch nicht ab. Die Darstellungen wurden zu durchschaubaren Illusionen, sodass sie nicht mehr nur Schrecken verbreiteten, sondern auch Unterhaltung boten. Ab diesem Zeitpunkt verließ die Diskussion rund um natürliche Magie den Bereich der Wissenschaft und wurde zu einem Diskurs der Popularkultur.<sup>28</sup>

---

26 Vgl. Ibid. S.75.

27 Vgl. Bergengruen, Maximilian: Heißbrennende Hohlspiegel. Wie Jean Paul durch die optische Magie seine Poetik sichtbar werden läßt. In: Lange, Thomas/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *Kunst und Wissenschaft um 1800*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2000, S. 19-38, hier S. 24.

28 Vgl. Ibid. S. 24, 25.

## 1.2. Aus Betrug wird Kunst

Als das Publikum erkannte, dass es sich bei den Darstellungen nicht um das Erscheinen übernatürlicher Wesen, sondern um künstlich erschaffene Projektionen handelte, konnten Vernunft und Fantasie nebeneinander existieren. Die Rezipienten nahmen Darstellungen nun gleichzeitig mit ihrem Verstand und mit ihrer Vorstellungskraft wahr. Man konnte sich bei der *Laterna magica* der Illusion einer Geistererscheinung hingeben und gleichzeitig wissen, dass es sich „nur“ um eine Darstellung handelt<sup>29</sup>.

Jean Paul befasst sich in seinem Werk *Vorschule der Ästhetik* ausführlich mit diesem Wandel. Er lehnt die naturwissenschaftlichen Versuche, Wunder zu erklären und damit zu entzaubern, ab, da er der Meinung ist, dass kein Mensch erklärten Kunststücken zuschauen würde<sup>30</sup>. Ein Zaubertrick erscheint ihm nur dann reizvoll, wenn dessen mechanische Regeln unentdeckt bleiben. Kenne man die Regeln, würde man den Bereich der Magie verlassen und sich in dem der Naturwissenschaft befinden. Damit dies nicht passiert, müsse man die tatsächlichen Mechanismen einer magischen Vorführung verschleiern. Den platten Betrug des Publikums lehnt Jean Paul dabei aber ebenso ab, wie die einfache Aufklärung des Gezeigten. Er bemüht sich in seinem Werk daher um die Herleitung eines Mittelweges.

Der aufgeklärte Zuschauer einer magischen Vorführung bleibt nicht im Unklaren darüber, dass es sich um ein von Menschenhand erzeugtes und nicht um ein göttliches Wunder handelt – aber ihm wird keine mechanische Auflösung, die diese Illusion zerstören könnte, präsentiert. Er weiß, daß es kein Wunder ist, was er sieht, sonder nur dessen *Vorführung*.<sup>31</sup>

Der Zuseher erkennt nicht nur, dass es sich um eine künstlich hergestellte Darstellung handelt, er selbst fügt dieser erst Bedeutung hinzu, indem er das „Besondere“ mit dem „Allgemeinen“ verbinde<sup>32</sup>. Der Glaube ans Übernatürliche und die naturwissenschaftliche Kenntnis über dessen Zustandekommen würden in diesem Prozess harmonisiert, kommentiert Bergengruen. Jean Pauls These markiert einen wichtigen Schritt in der Diskussion um Aberglaube. Denn plötzlich wird es möglich, an übernatürliche Phänomene zu glauben, selbst wenn bzw. gerade weil diese durch rationales Denken als Schwindel entlarvt werden können. Laut seiner Theorie bietet der offensichtliche Betrug in der Körperwelt den Nährstoff für das wahre Wunder, welches im Inneren des Menschen stattfindet<sup>33</sup>. Zusammenfassend kann also

---

29 Vgl. Ibid. S.26.

30 Vgl. Ibid. S.27.

31 Ibid. S. 27.

32 Paul, Jean zitiert in: Ibid. S.27.

33 Vgl. Ibid. S. 28.

festgestellt werden, dass sich Vernunft und Fantasie nun nicht mehr ausschließen, sondern ergänzen.

Nach diesen philosophischen Abhandlungen des Themas Magie in der Kunst möchte ich nun einen Blick auf die Praxis der Zauberkunst werfen. Zauberkünstlern gelang es schon lange vor der Erfindung des Films, die Massen zu unterhalten. Mit welchen Mitteln bzw. Methoden ihnen das gelang möchte ich im folgenden Abschnitt analysieren.

### 1.3. Die Macht der Zauberei: Was Tempelpriester der Antike und der Kinematograph gemeinsam haben

Ein Blick in die Antike entlarvt Tempelpriester als erste professionelle Zauberkünstler. Sie allein kannten die technischen und physikalischen Hilfsmittel, mit denen scheinbare Wunder vorgespielt werden konnten, und nutzten dieses Wissen, um dem Volk und den Herrschern ihre Überlegenheit zu demonstrieren<sup>34</sup>. Die gezeigten Phänomene waren unerklärlich und wurden daher für Wunder göttlichen Ursprungs gehalten, was den Priestern Ansehen und Respekt einbrachte. In Wirklichkeit täuschten diese ersten Zauberer ihr Publikum durch Tricks, die sich durch ausgeklügelte Mechanismen erklären lassen. Ein häufig angewandter Trick der Priester, bei dem sich scheinbar durch Geisterhand die steinernen Türen des Tempels öffneten, wird bei Waldmann aufgedeckt. Man erfährt, dass der Altar in Wirklichkeit ein luftdicht verschlossener Kasten gewesen sei, aus dem ein Rohr in einen darunter befindlichen Wasserbehälter führte. Das Opferfeuer, das sich auf dem Altar befand, erwärmte die Luft im Inneren des Kastens, wodurch diese sich ausdehnte und das Wasser in ein Rohrsystem nach unten drückte. Das Wasser floss in einen Kessel, der daraufhin nach unten sank und einen Seilzug betätigte, welcher schließlich die Tür öffnete. Diese Schilderungen zeugen vom mechanischen Geschick, das Zauberer der Antike bereits auszeichnete. Sie waren bemüht, neue Techniken zu erfinden und diese weiter zu entwickeln, und erfanden auf diesem Weg zahlreiche Zaubertricks, die ihnen viel Ruhm und Respekt verschafften. Wie Waldmann erklärt, hinterließen einzelne Künstler einen so großen Eindruck, dass ihnen Bildsäulen zur Verehrung gewidmet wurden.<sup>35</sup>

Derartiger Anerkennung konnten sich Zauberkünstler im Mittelalter jedoch nicht mehr erfreuen. Die Berufsgruppe der Zauberer verlagerte sich von Priestern mit scheinbar göttlicher

---

34 Vgl. Waldmann, Werner: *Zauberkunst. Magie, Illusionen, Tricks; Geschichte, Hilfsmittel, Anleitung*, Stuttgart: Europ. Bildungsgemeinschaft [u.a.], 1984, S.12

35 Vgl. Ibid. S.12-13.

Macht zu Gauklern, die gleichrangig waren mit „kleinen Artisten, Lotterbuben, Wahrsagern, Akrobaten, Quacksalbern und Wundbadern [...]“<sup>36</sup>. Doch das bedeutet nicht, dass die Zauberer des Mittelalters keinen Einfluss gehabt hätten. Vorführungen, bei denen Gaukler beispielsweise Enthauptungssillusionen zeigten, erweckten Aufsehen und spalteten das Volk. Die Einen sahen solche Kunststücke als spektakuläre Unterhaltung, die Anderen als Werk des Teufels. „Die Kunststücke der Gaukler können Gott nicht gefallen“<sup>37</sup>, warnte beispielsweise der Heilige Bernhard in seiner Predigt.

Während die Priester der Antike die Zauberkunst eingeführt und geprägt haben, richtete sich jene Gruppe im Mittelalter gegen diese Art der Unterhaltung. Sie waren nun nicht mehr die Einzigen, die die Geheimnisse der Zauberkunst kannten, und fürchteten aus diesem Grund ihr Machtmonopol zu verlieren. Umherziehende Zauberer stellten für die Priester eine ernst zu nehmende Konkurrenz dar, weshalb sie als Feinde der Kirche bezeichnet und in die Folterkeller gezerzt wurden. In erster Linie richtete sich die Inquisition „gegen Gedankengut, das mit dem der kirchlichen Dogmen nicht konform ging“<sup>38</sup>. Zu dieser Zeit, in der allem misstraut wurde, was sich auf den ersten Blick nicht erklären ließ und nicht mit dem kirchlichen Moralreglement übereinstimmte, mussten die Gaukler mit ihren Tricks vorsichtig sein. Die Verfolgung und Tötung von Millionen Menschen im Zuge der Inquisition habe es der Kirche schließlich ermöglicht, eine ganz infame Macht auszuüben und jeden Lebensbereich der Menschen unter ihren Einfluss zu bringen. Gegen diesen Wahn anzukämpfen habe schließlich der Engländer Reginald Scott mit seinem Werk *Discoverie of Witchcraft*, das 1584 erschien, versucht. Scott wollte beweisen, dass es keine übernatürlichen Phänomene gibt, und war der Erste, der enthüllte, wie Taschenspieler ihre Wunder mit ganz natürlichen Mitteln bewirkten. Zwar konnte er der Hexenverfolgung damit keine Ende setzen, doch auf sein Werk folgte eine Flut von Publikationen mit dem gleichen Thema, was der Wissenschaft um Magie und Zauberei große Fortschritte bescherte. Waldmann hebt hervor, dass es Scott und auch seinen Nachfolgern nicht darum gegangen sei, eine Rezeptsammlung für angehende Taschenspieler, sondern Aufklärung zu liefern. Die Tricks seien nicht erklärt worden, um nachgeahmt werden zu können, sondern um zu beweisen, dass sich die Menschen von den Taschenspielern täuschen lassen würden.<sup>39</sup>

Trotz solcher Aufklärungswerke blieb das Interesse an Zaubertricks bestehen, was wiederum zeigt, dass Phantasie und Aberglaube auch dann weiter bestehen, wenn die Vernunft einsetzt.

---

36 Ibid. S.14.

37 In: Ibid. S.18.

38 Ibid. S.18.

39 Vgl. Ibid. S.18.

Faszinierend blieben die Tricks allemal, auch wenn man wusste, dass sie nicht göttlichen Ursprungs, sondern das Werk von Künstlern waren. Das beweist auch der Erfolg der Automatenfiguren, die im 18. und 19. Jahrhundert als Sensation galten. Die von Uhrmachern hergestellten Puppen wurden auf mechanische Art und Weise durch ein eingebautes Uhrwerk angetrieben und bewegten sich daher scheinbar ohne äußere Beeinflussung. Dieses neuartige Wunder faszinierte auch die gehobene Gesellschaft. Leute mit Rang und Namen seien ins schweizerische Neuenburg zum Haus der Uhrmacherfamilie Jaquet-Droz gekommen, um dort einen der ersten Androiden zu bewundern. Es handelte sich um eine Puppe, die einen jungen Knaben darstellte und durch eine sinnreiche Mechanik angetrieben aus eigener Kraft schreiben konnte<sup>40</sup>. Da sich die Besucher das Wunder nicht erklären konnten, glaubten sie an Tricks, wie Fäden, die die Puppe bewegten, oder einen Menschen, der sich in der Puppe befand, doch hinter dieser Apparatur steckte keine Täuschung, sondern schlicht Mechanik. Dass eine solch simple Erklärung hinter den Automaten steckt, führte schließlich dazu, dass die Leute das Interesse an ihnen verloren. Waldmann erklärt, dass sich das Publikum nicht mehr für die mechanischen Puppen interessierte, da es anspruchsvoller wurde, als die Technik Jahr für Jahr neue Sensationen hervorbrachte:

„In den Fabriken liefen automatische Maschinen; die Elektrizität brachte Wunder um Wunder hervor, Glühlampen und Elektromotoren; die ersten Eisenbahnen dampften durchs Land; der Kinematograph zauberte lebende Bilder auf die Leinwand. Das Publikum verlangte mehr.“<sup>41</sup>

Da die Automaten nun nicht mehr leisten konnten, was Schausteller und Publikum von ihnen verlangten, griff man zu raffinierten Täuschungen, wie Waldmann weiter darlegt. Menschen bedienten heimlich die Figuren und brachten so Dinge zustande, die in der damaligen Zeit durch Mechanik noch nicht möglich gewesen wären<sup>42</sup>. Durch Menschen durchgeführte Tricks ersetzen zu dieser Zeit also die Kunst der Mechanik des Apparates, und so war das Gelingen eines Tricks vom Geschick der Zauberkünstler selbst abhängig. Einer der großartigsten und bekanntesten Zauberer des 19. Jahrhunderts war Jean-Eugène Robert-Houdin, der eine neue Ära der Bühnenkunst einleitete: „Die Zauberei war nicht mehr Spektakel oder artistische Leistung eines einzelnen, sie war Theater, eine Darbietung, die allen Sinnen etwas bot.“<sup>43</sup> Jean-Eugène wurde am 07. Dezember 1805 als Sohn eines Uhrmachers in Blois geboren. Durch eine Reihe von Zufällen setzte er sich während seiner Lehre zum Uhrmacher bereits

---

40 Vgl. Ibid. S.20.

41 Ibid. S.21.

42 Vgl. Ibid. S.21.

43 Ibid. S.24.

mit der Zauberkunst auseinander. Er las zahlreiche Bücher und war bemüht, die darin beschriebenen Tricks und Kunststücke zu erlernen. Schließlich traf er, ebenfalls durch eine Aneinanderreihung von Zufällen, auf den Artisten Torrini, der als Magier tätig war und ihn als Schüler aufnahm. Seine Lehre als Uhrmacher kam Jean-Eugène bei seinen Anfängen als Zauberkünstler zugute, denn wie ich bereits erwähnt habe, besaß jene Berufsgruppe die Mittel und das Wissen, um Automatenfiguren zu entwickeln und damit für eine Sensation zu sorgen. Jean-Eugène war von der neuartigen Kunst und der dahinter steckenden Mechanik fasziniert und wurde schließlich selbst Automatenbauer. Wie man bei Waldmann nachlesen kann, sei es schließlich das Barocktheater gewesen, das dem angehenden Magier den eigentlichen Impuls gab, eine große Illusionsschau zu entwerfen. Er sei von den aufwändigen Kulissentechnik auf der Bühne so beeindruckt gewesen, dass er sich dazu entschlossen habe, die von ihm entwickelten Tricks und automatischen Illusionen auf einer ähnlich gestalteten Bühne aufzuführen<sup>44</sup>. Er trat in elegantem Gewand auf, verzichtete auf banale Tricks mit Gehilfen und hatte auch keine Eingeweihten im Publikum nötig. Diese neue Art der Zauberkunst auf der Bühne wirkte revolutionär, sodass Jean-Eugène Robert-Houdin als „Vater der modernen Magie“<sup>45</sup> in die Geschichte der Zauberer einging, wie Alexander Adrion im Vorwort der Memoiren Robert-Houdins hervorhebt. In Paris habe man sich zwar mehr mit der unterhaltenden Magie auseinandergesetzt, als in irgendeiner anderen Stadt der Welt, jedoch habe es sich dabei um ein Amusement ohne hohen künstlerischen Anspruch gehandelt, hinter dem nicht mehr steckte, als ein deftiger Zeitvertreib. Geändert habe sich das schließlich am 3. Juli 1845, als Robert-Houdin sein Zaubertheater eröffnete und die Zauberkunst damit gesellschaftsfähig machte, wie Adrion erklärt: „Aus dem Taschenspiel war eine theatergemäße Kunstform geworden.“<sup>46</sup>, schreibt er und fügt hinzu, dass das Palais-Royal, das sich in einer sehr vornehmen Gegend befand, dafür den geeigneten Rahmen geboten habe. Robert-Houdin war außerdem der erste, der die Möglichkeiten der Mechanik und Elektrizität vollkommen in den Dienst der Zauberkunst stellte und somit die wirklichen Wunder des 19. Jahrhunderts zu präsentieren verstand:

„Magnetische, hydraulische, elektrische Prinzipien kamen ins Spiel, ohne – und das war entscheidend – daß ihre Anwendung bemerkt wurde. Sie erschienen als reale

---

44 Vgl. Ibid.S.24.

45 In: Adrion, Alexander: *Die Memoiren des Zauberers Robert-Houdin*, Düsseldorf: Karl Rauch Verlag, 1969, S.10.

46 Ibid. S.10.

Zauberei, nicht als Erfindungen, weil die geniale Phantasie des Konstrukteurs ihnen immer neue Themen und Gewandungen zu geben verstand.“<sup>47</sup>

Robert-Houdin spielte seine Rolle als Zauberer ausgezeichnet, was auch seine Memoiren selbst zeigen. Er schreibt darin auf sehr künstlerische, verspielte Art und Weise und fügt hin und wieder Täuschungen in die Erzählung ein, wodurch sich ein bemerkenswertes Ineinander von Dichtung und Wahrheit darstellt, wie Alexander Adrion beschreibt. Er vermutet, dass das Erdichtete im Lebensbild Robert-Houdins für diesen nur die konsequente Weiterführung der Absicht, Zauberer zu sein, gewesen sei. Es zeigt auf jeden Fall, dass Robert-Houdin seiner Rolle auch außerhalb des Theatersaals gerecht wurde. Diese Haltung wird auch durch die folgende Aussage des Künstlers, in der er die Maxime für seine Darbietungen beschreibt, bekräftigt:

„Obgleich alles, was man im Laufe seiner Vorstellung sagt, nichts als ein Lügengewebe ist, so muß der Vorführende doch ausreichend in die Rolle schlüpfen, die er spielt, und selbst seine fiktiven Feststellungen glauben. Dieser Glaube an seine eigene Rolle wird sich auf den Zuschauer übertragen.“<sup>48</sup>

Wie Adrion meint, würde jener Glaube an die eigene Rolle als Zauberer die frei erfundenen und zu den Lebenserinnerungen hinzugefügten Passagen erklären. Die Kunst der Täuschung beherrschte Robert-Houdin perfekt, und so wird nicht alles, was er in seinen Memoiren schreibt, tatsächlich der Wahrheit entsprechen. Es geht dem Zauberer in erster Linie darum, sein Publikum zu unterhalten und um dieses Ziel zu erreichen, genügt die einfache Wiedergabe der Realität nicht. Es muss etwas Außergewöhnliches geboten werden, um die Zuseher bzw. Leser begeistern zu können.

Das wusste auch Georges Méliès, der das von Robert-Houdin entwickelte Zaubertheater fast 50 Jahre später auf eine noch höhere Stufe stellte und dabei nicht nur die Zauberkunst, sondern auch die Kinematographie stärker beeinflusste, als es ihm selbst bewusst war. Mit Méliès bin ich an jenem Punkt angelangt, an dem Zauberkunst und Kinematographie erstmals deutlich aufeinandertreffen. Dabei kam Méliès, ähnlich wie Robert-Houdin, erst auf Umwegen zur Zauberkunst. Ursprünglich arbeitete er in der Fabrik seines Vaters, der ihm das Studium der bildenden Künste verboten hatte. Seine technische Erfindergabe konnte er dort zwar auch einsetzen, jedoch reichte ihm diese Art der Beschäftigung nicht. Méliès widmete sich zu dieser Zeit bereits nebenbei der Zauberei, gab Privatvorstellungen in Salons oder zauberte öffentlich im *Cabinet Fantastiques*, das sich in einem Wachsfigurenkabinett

---

47 Ibid. S.11.

48 Jean-Eugène Robert-Houdin In: Ibid. S. 13.

befand<sup>49</sup>. Mit dem Kauf des Robert-Houdin-Theaters widmete sich Méliès im Jahre 1888 schließlich ganz der Zauberkunst. Er führte die Tradition seiner Vorgänger aber nicht einfach fort, sondern dachte sich etwas Neues aus, um den Unterhaltungswert seiner Vorstellung zu steigern. Was dem Publikum bei Méliès geboten wurde, waren nicht nur einzelne Zaubertricks, die vom plaudernden Zauberer auf der Bühne in einen Zusammenhang gesetzt wurden, sondern „eine richtige Inszenierung, in der Zaubertricks harmonisch in die Handlung [...] eingewoben waren“<sup>50</sup>. Méliès präsentierte seine Kunststücke mit derart kreativem Geschick, dass das Publikum durch die märchenhafte Theatershow abgelenkt war und sich leicht von den Tricks täuschen ließ.

In diese revolutionäre Zeit der Zauberkunst fiel die erste Präsentation des Kinematographen, die sich Méliès nicht entgehen ließ. Im Dezember 1895 saß er im Publikum, als die Brüder Lumière ihren Kinematographen vorstellten. Mit dem Apparat filmten sie die Realität ab, um sie auf der Leinwand wiederzugeben, doch Méliès sah in dieser Erfindung mehr Potential und wollte sie den Brüdern abkaufen. Der Zauberer habe den Brüdern 70.000 Francs geboten, wurde aber zurückgewiesen, da es den Lumières bei ihrer Erfindung nicht ums Geld gegangen sei<sup>51</sup>. Sie sahen den Apparat lediglich als vorübergehende Modeerscheinung an und glaubten nicht, dass sich diese Art der Unterhaltung durchsetzen könne. Méliès hingegen war vom Kinematographen begeistert und gab nicht auf, ehe er in London einen Nachbau des Originals erwerben konnte. Unter großen Mühen habe er es schließlich geschafft, lichtempfindliches Zelluloid (denn Filmstreifen gab es zu dieser Zeit noch nicht) aufzutreiben, wobei er den stolzen Betrag von 45.000 Francs gezahlt habe. Méliès kombinierte die erworbenen Einzelteile und baute sich seinen eigenen Kinematographen zusammen. Das macht deutlich, mit welcher Faszination und Hingabe sich der Künstler seiner neuen Entdeckung widmete und wie viel Ehrgeiz er aufbrachte, um bewegte Bilder erschaffen zu können. Als er nach langen Anstrengungen und um viele Tausend Francs ärmer endlich einen Apparat zusammengestellt hatte, der Bilder aufnehmen konnte, begab sich Méliès auf die Straße, um Filmaufnahmen zu machen. Der Zufall und die technische Unreife des Aufnahmeapparates, dessen Drehmechanismus manchmal stecken blieb, waren dafür verantwortlich, dass Méliès den ersten Kameratricks in der Geschichte des Films erzeugte, wie uns aus folgender Anekdote überliefert ist: Als Méliès eines Tages einen Fiaker, der an der Pariser Oper vorbeifuhr, fotografierte, blieb der Drehmechanismus des Apparates stecken, ohne dass Méliès dies merkte. Als die Kamera schließlich weiterlief, war der Fiaker längst verschwunden und

---

49 Vgl. Ibid. S.26.

50 Ibid. S.20.

51 Vgl. Oertel, Rudolf: *Macht und Magie des Films*, S.56.

stattdessen fuhr ein Leichenwagen vor dem Aufnahmegerät vorbei. So kam es, dass sich dem Künstler beim Projizieren dieses Filmes das Bild eines Fiakers, der sich in einen Leichenwagen verwandelte, bot. Die Fehlfunktion der Kamera erzeugte also das, was wir heutzutage als „Stop Trick“ bezeichnen und sorgte dafür, dass der Zauberer Méliès als Magier der Filmkunst und Begründer des Spielfilms in die Geschichte einging. Méliès erhob den Film zur Kunst. Er erkannte die Möglichkeiten des Kinematographen und setzte alles daran, das Potential dieses Apparates auszuschöpfen. Sein Ziel war es, Theaterszenen auf eine Art und Weise zu produzieren, die die Möglichkeiten der Zauberbühne überschritt und somit alles Bekannte in den Schatten stellte. Das erste Produkt seiner Experimente führte er im Mai 1896 in seinem Theater vor. Unter dem Titel *Escamontage d'une dame* präsentierte sich der erste Film der Geschichte, der Handlung und Schauspieler besaß. Mittlerweile produzierte Méliès die ihm möglich erscheinenden Kameratricks ganz bewusst und wandte sie als fantastisches oder humoristisches Darstellungsmittel an<sup>52</sup>. Es störte den Künstler aber, dass er nur bei schönem Wetter filmen konnte, weswegen er sich dazu entschloss, einen Pavillon zu bauen, der auf allen Seiten von Glaswänden abgeschlossen war. In Montreuil bei Paris entstand also eines der ersten Filmstudios der Welt<sup>53</sup>.



Abb.1



Abb.2

---

52 Vgl. Ibid. S.61.

53 Das tatsächlich erste Filmstudio der Welt war die 1893 von Thomas Alva Edison erbaute „Black Maria“.

Ich habe also in meiner Arbeit einen wichtigen Punkt erreicht. Es wird deutlich, dass die Zauber Kunst einen entscheidenden Beitrag für das Kino, wie wir es heute kennen, geleistet hat. Die Neugierde und der Erfindergeist des Zauber Künstlers Méliès haben aus dem Kinematographen einen Zauberapparat gemacht, der es ermöglicht, nicht nur die Realität wiederzugeben, sondern ebenso übersinnliche Träume und Fantasien bildlich darzustellen. So zeigt einer seiner berühmtesten – im Filmstudio aufwendig produzierten – Filme einen Chemieprofessor, der mit Hilfe eines Raumschiffs auf den Mond reist. In *Die Reise zum Mond*<sup>54</sup> lässt er im Jahre 1902 also bereits eine der ältesten Fantasien des Menschen wahr werden, noch lange bevor Neil Armstrong 1969 tatsächlich einen Fuß auf den Mond setzte.



Abb. 3.

Die im Film dargestellte Luftfahrt wirkte für die damalige Zeit bereits höchst realistisch. Man sah den Professor über die Stadt fliegen und in den Wolken verschwinden, wobei das Auf- und Abschweben durch Kamerabewegungen verdeutlicht wurde. Die Mondbewohner waren Riesen, was Méliès darstellte, indem er jene Schauspieler aus nächster Nähe filmte, während der Professor aus größerer Entfernung aufgenommen wurde<sup>55</sup>. Das Übereinanderlegen der Aufnahmen erzielte die gewünschte Wirkung und ließ das Publikum glauben, dem Professor würden tatsächlich Riesen gegenüberstehen. Filmtricks wie diese setzte der Filmmagier ein, um sein Publikum zu unterhalten und zum Staunen zu bringen. Dabei, so scheint es, ging es Méliès gar nicht darum, Regeln für die Funktionsweise des Kinos aufzustellen, oder die Entwicklung des Films voran zu treiben. Seine Filmtricks basierten auf den bestehenden Regeln der Zauber Kunst. Der Kinematograph ersetzt bei Méliès also keinesfalls den Zauberer, sondern dient diesem lediglich als Hilfsmittel. Dies wird besonders in jenen Filmen deutlich,

---

54 Originaltitel: VOYAGE DANS LA LUNE, Regie: Georges Méliès 1902

55 Vgl. Oertel, Rudolf: *Macht und Magie des Films*, S.62.

in denen Méliès selbst als Zauberer auftritt und Tricks vollführt, die er mit Hilfe der Kamera zustande bringt.

#### 1.4. Der Kinematograph als Zauberapparat

Beim Betrachten verschiedener Filme von Méliès fällt auf, dass der Künstler seiner Rolle als Zauberer treu bleibt. Egal, ob Wissenschaftler zum Mond fliegen oder der Meister selbst als Magier vor die Kamera tritt, jeder Film von Méliès ist ein einziger großer Zaubertrick, der alle bisher auf der Bühne präsentierten Kunststücke übertrifft und dabei das Vorstellungsvermögen der Betrachter auf die Probe stellt. Doch wie geht der Filmemacher in seinen Filmen vor? Wie schafft er es, das Publikum, das ja immer nur zeitversetzt an der Vorstellung teilnehmen kann, mit Hilfe des Kinematographen zum Staunen zu bringen? In einem Artikel setzt sich André Gaudreault unter Anderem mit diesen Fragen auseinander und beginnt seine Ausführungen mit dem Versuch, den Erzählstil der Filme von Méliès auszumachen. Zunächst fällt ihm auf, dass sich Méliès' Vorliebe für künstliche Bauten auf dessen Werk ausgewirkt habe, das sich durch einen einzigartigen Charakter auszeichne.<sup>56</sup> Gemeint sind hier wohl die aufwändigen Theaterkulissen, mit denen der Zauberer seine Bühne schmückte, um sie spektakulärer wirken zu lassen, wie folgende Screenshots anschaulich machen:



Abb. 4.

---

<sup>56</sup> Vgl. Gaudreault, André: Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès. In: Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *Georges Méliès: Magier der Filmkunst*, Basel: Stroemfeld/ Roter Stern, 1993, S. 31-52, hier S.32.



Abb. 5.



Abb. 6.

Da die Welt des Films für Méliès ein unerforschtes Gebiet darstellte, orientierte er sich bei seinen Experimenten mit dem Kinematographen an den Regeln des Theaters, die ihm als Zauberer bestens bekannt waren. Von „Narrativität“, wie sie Jean Mitry im Jahre 1968 in seiner *Histoire du Cinéma* beschreibt, ist das Kino zu dieser Zeit noch weit entfernt. Narrativität zeichne sich durch die Verlaufsbeschreibung einer Handlung aus, die von allen Beschränkungen der Bühne befreit und nur durch die dynamischen Möglichkeiten der Montage bestimmt sei<sup>57</sup>. Méliès hingegen vernachlässigt narratologische Aspekte wie die Psychologie der Figuren, den Spannungsaufbau und die realistische Illusion, die das narrative Kino erst später, nämlich in den 1920er Jahren, geprägt haben. Um die Jahrhundertwende ging es den Filmemachern in erster Linie darum, Menschen und Gegenstände in Bewegung zu zeigen. Sie wollten ihr Publikum durch die neue Form der Magie, die durch die Filmkamera möglich wurde, unterhalten, überraschen und zum Staunen bringen. In diese Gruppe der ersten Filmemacher fällt eben auch Méliès, in dessen Filmen der narrative Aspekt daher zweitrangig war<sup>58</sup>. Er hielt sich stattdessen an die ihm bekannten Gesetze einer Theateraufführung, wie beispielsweise anhand des Films *Les Cartes Vivantes*<sup>59</sup> deutlich wird. Der Zauberer betritt eine Bühne, blickt direkt in die Kamera und verbeugt sich, als ob vor ihm tatsächlich Zuseher sitzen würden.

---

57 Vgl. Ibid. S. 32.

58 Vgl. Ibid. S. 33.

59 Regie: Georges Méliès, Paris/ New York 1905



Abb. 7.



Abb. 8.

Zu dieser Zeit wurde mit ganz anderen Erwartungen und Vorstellungen an das Medium Kino herangegangen, als wir es heute gewohnt sind. Es gab noch keine Vorgaben, oder einheitliche Muster, wie ein Film aufgebaut sein sollte, weshalb sich Méliès bei seinen ersten filmischen Experimenten nur nach seinen eigenen Erfahrungen richten konnte. Erst seine Nachfolger, also Filmemacher der 1920er Jahre, arbeiten mit Gestaltungsregeln für ein geschlossenes und autonomes Universum, die die Verleugnung der Präsenz des Publikums voraussetzen. Dabei ist es von größter Wichtigkeit, dass der Zuseher in eine in sich geschlossene, diegetische Welt entrückt wird. Dieses – nach Noël Burch als „Institutional Mode of Representation“<sup>60</sup> bezeichnete – Darstellungssystem möchte die Spuren, die auf die Erzeugung der Bilder hinweisen, verwischen, da das Bild selbst wichtiger ist, als dessen Herkunft und Entstehung. Diese Art des Erzählens unterscheidet sich ganz deutlich von jener des Künstlers Méliès, dem das Geschichtenerzählen lediglich dabei half, seine neuesten Tricks miteinander zu verbinden und besser zur Geltung zu bringen<sup>61</sup>. Die Tricks standen aber nicht nur in jenen Filmen, in denen er als Zauberer auftritt, im Vordergrund, sondern waren auch die Motivation für seine längeren Spielfilme, wie er selbst berichtet:

„Zwanzig Jahre lang habe ich phantastische Filme aller Art gemacht, und meine erste Sorge war immer, für jeden Film neue Tricks, einen Haupteffekt und ein Finale zu finden. [...] Was die ‚Fabel‘ oder die ‚Erzählung‘ betrifft, so beschäftigte ich mich damit erst ganz zum Schluß. Ich kann nur feststellen, daß ein solches Drehbuch keinerlei Bedeutung hatte, denn mir ging es lediglich darum, es als einen ‚Vorwand‘ für die ‚Inszenierung‘, die ‚Tricks‘ oder für wirkungsvolle Tableaus zu verwenden.“<sup>62</sup>

Um neue und spektakuläre Tricks zu präsentieren, und das Publikum dadurch zu unterhalten, benötigte der Magier der Filmkunst also keine ausgefeilte, exakte Schnitttechnik, wie sie spätere Filmemacher, die dem Prinzip des „Institutional Mode of Representation“ folgten,

60 Vgl. Gaudreault, André: Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“, S. 36.

61 Vgl. Ibid. S.36.

62 Zitiert in: Ibid. S. 36-37.

anstrebten und so sah er über Fehler innerhalb der Montage, wie beispielsweise sich wiederholende Einstellungen, hinweg. Es störte ihn nicht, dass die Rakete im Film *Voyage dans la lune*<sup>63</sup> zweimal hintereinander auf dem Mond landet, da es ihm ohnehin nicht um die zeitliche Kontinuität der Erzählung ging<sup>64</sup>. Er wollte nicht erreichen, dass sich das Publikum durch eine perfekte Montagetechnik in die Handlung hineinziehen lässt und darauf vergisst, dass es sich dabei um einen Film handelt, sondern es ging ihm darum, seine Kunststücke auf jede erdenkliche Art und Weise zu präsentieren. Das neue Medium gab ihm die Möglichkeit, sich von der Konkurrenz seiner Zauberer-Kollegen abzuheben und diese Chance wusste er durchaus zu nützen.

Meine bisherigen Untersuchungen zeigen, dass Méliès keinesfalls wollte, dass das Medium Film die Zauberkunst verdrängt. Er sah den Aufnahmeapparat viel eher als Hilfsmittel der Zauberei an und war sich der weitreichenden Folgen seiner Experimente gar nicht bewusst. Dass das Kino bereits kurze Zeit später zu einer Massenunterhaltungsform werden würde, hatte der Spielfilmpionier zu dieser Zeit noch nicht geahnt. Er experimentierte mit einem – zu dieser Zeit noch ziemlich unerforschten – Medium, das noch keine Vorgaben hatte und der Kreativität daher freien Lauf ließ. Das Publikum sah den Kinematographen als Wundermaschine an und ließ sich von dessen Produkten verzaubern. Méliès gab seinen Zusehern was diese sehen wollten, nämlich spektakuläre Illusionen, wie sie es von der Zauberbühne gewohnt waren.

Doch der Ruhm des Filmmagiers hielt in der schnelllebigen Unterhaltungsbranche nicht lange an, denn mit den großen Firmen<sup>65</sup>, die die Produktion von Kinofilmen übernahmen, konnte Méliès nicht mithalten. In den 1910er Jahren entwickelte sich schließlich der narrative Film, der das Publikum durch miteinander verknüpfte Szenen mit dramaturgischem Aufbau zu unterhalten verstand. Méliès, der zwar innovative Ideen, aber kein Talent fürs Geschäft hatte, konnte den Zusehern mit seinen Tricks nun nicht mehr das Beste, Modernste und Spektakulärste bieten. Der Erfinder der Kameratricks wurde also mit seinen eigenen Mitteln geschlagen und in den Ruin getrieben. Im Jahr 1923 war er gezwungen seinen gesamten Besitz zu verkaufen und im selben Jahr wurde auch sein Theater abgerissen. Statt Ruhm und Reichtum blieb dem einstigen Magier nur ein Laden im Bahnhof von Montparnasse, in dem er Spielwaren verkaufte.

---

63 Regie: Georges Méliès 1902

64 Vgl. Gaudreault, André: *Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“*, S.40.

65 Eine der größten Filmproduktionsfirmen um die Jahrhundertwende war die französische Firma Pathé Frères. George Eastman berichtet, dass Pathé Frères im Jahr 1907 fast doppelt so viele Meter Positivfilm in den USA verkaufte, wie alle amerikanischen Firmen zusammen.

Der unspektakuläre Lebensabend des einst so spektakulären Magiers beweist, dass das Kino zu jener Zeit nach den gleichen Prinzipien funktionierte wie die Zauberkunst: Nur das Originellste, Spannendste, Unglaublichste und Neueste konnte sich auf der Bühne der Massenunterhaltung durchsetzen. Mein Ziel soll es aber in weiterer Folge nicht sein, die einzelnen Entwicklungsstufen des Films im 20. Jahrhundert aufzulisten. Stattdessen bleibe ich weiter an einer Analyse der Verbindung zwischen Zauberei und Film interessiert und entschieße mich an dieser Stelle dazu, einen Zeitsprung ins 21. Jahrhundert zu machen. Mein Ziel ist es, herauszufinden, wie sich die Veränderungen, die der Film innerhalb eines Jahrhunderts durchgemacht hat, auf das Verhältnis zwischen Film und Zauberei auswirkten. Ich möchte untersuchen, welche technischen und narrativen Mittel den Zaubersfilm des 21. Jahrhunderts ausmachen und welche Wirkung er auf das Publikum hat. Was möchten Filmemacher, die das Thema Zauberei in ihren Filmen behandeln, dadurch bezwecken? Der Zeitsprung soll mir und meinen Lesern deutlich machen, in wie fern sich das Verhältnis von Zauberkunst und Filmkunst seit Méliès verändert hat.

## 2 Zauberfilme im 21. Jahrhundert

### 2.1. The Illusionist

#### 2.1.1. Gedankenspiele

*The Illusionist* präsentiert Geschehnisse, die das Publikum mit dem Unglaublichen und Unerklärlichen konfrontieren und alles zuvor Erlebte in Frage stellen, wie uns Neil Burger, der Regisseur des Films, sinngemäß in einem Interview verrät<sup>66</sup>. Was die Magie von *The Illusionist* ausmache, seien nicht die im Laufe der Handlung vorgeführten Zaubertricks, sondern viel mehr das unheimliche Gefühl, das den ganzen Film über präsent sei. Mit dieser Aussage gibt uns Burger einen Hinweis darauf, dass die verschiedenen Täuschungsmanöver des Films, auf die ich im Laufe dieses Kapitels zu sprechen kommen werde, eine besondere Bedeutung haben und für die spezielle Wirkung des Films, deren Analyse das Ziel dieses Kapitels sein soll, verantwortlich sind. Bereits der Untertitel klärt, dass „nichts ist wie es scheint“<sup>67</sup>, und warnt den Zuseher, dass er besonders gut aufpassen muss, um nicht auf den Schwindel der Zauberei hereinzufallen. Im Laufe des Films wird das Kinopublikum immer wieder darauf hingewiesen, dass es betrogen und getäuscht wird, doch genau dieses Wissen ist für die Wirkung von *The Illusionist* essentiell. Damit reiht sich Burgers Film in die Tradition so genannter Mindgame-Filme<sup>68</sup> ein, bei denen das Publikum durch eine scheinbar unmissverständliche Handlung geführt wird, die sich erst durch eine extreme Wendung am Ende als unwahr herausstellt<sup>69</sup>. Auch Christopher Nolans *The Prestige*, auf den ich später zu sprechen kommen werde, fällt in die Kategorie der Mindgame-Filme, die mit den Sinnen und der Psyche des Publikums spielen, wobei der Zuseher nicht nur in die filmische, sondern auch in die gedankliche Welt der Figuren miteinbezogen wird. Er wird gefordert, indem er übergeordnete Verknüpfungen herstellen muss, um der Handlung folgen oder in die Psyche der Figuren vordringen zu können.<sup>70</sup>

„Während einige Regisseure keine eindeutige Auflösung bieten und dem Publikum die eigenen Theorien und Überlegungen überlassen, gibt es jedoch ebenso diverse Filme,

---

<sup>66</sup> Vgl. Neil Burger im Interview: Als Bonusmaterial auf der DVD des Films zu finden. *The Illusionist*, Regie: Neil Burger, Ascot Elite Film AG, DVD, USA 2006

<sup>67</sup> *Nichts ist wie es scheint* bzw. im Original: *Nothing is what it seems* lautet der offizielle Zusatz zum Filmtitel *The Illusionist*.

<sup>68</sup> Begriff geprägt vom Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser.

<sup>69</sup> Vgl. Linge, Friederike: MINDGAME FILMS. Zur Dekonstruktion der klassischen Erzählweise am Beispiel von Tom Tykwers Film LOLA RENNT. Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften 2010, S.7.

<sup>70</sup> Vgl. Ibid. S. 8.

die ein eindeutiges Ende bereithalten und ebenfalls als MINDGAME FILM gelten. Solche Filme charakterisieren sich durch ein Überraschungsmoment am Ende.“<sup>71</sup>

Sowohl *The Illusionist*, als auch *The Prestige* bieten dem Zuseher nur auf den ersten Blick ein überraschendes Ende. Sieht man sich den Film ein zweites Mal an, so wird deutlich, dass das Publikum durch bewusst gesetzte Hinweise im Laufe der Handlung bereits Schritt für Schritt zur Auflösung geführt wird. Das Zusammensetzen der Puzzlesteine wird jedoch durch die komplizierte Struktur der Filme, wie etwa die stellenweise Aufhebung von Zeit und Raum, erschwert, sodass sich die Auflösung des Rätsels bis ans Ende verzögert, und die Spannung bis zum Schluss aufrecht bleibt. Besonders in *The Prestige* haben die unterschiedlichen Zeitebenen, die dem Zuseher präsentiert werden, Auswirkungen auf die Rezeption des Films. Regisseur Christopher Nolan entwirft ein Labyrinth aus unterschiedlichen Informationen, das vom Zuseher nur sehr schwer zusammengefügt werden kann und ihn dazu motiviert, noch aufmerksamer zu sein, und die komplizierten Wenden des Films genau zu verfolgen. Der Zuseher wird mit den aufgeworfenen Fragen und dem Input an Informationen allein gelassen und muss diese allein sortieren und interpretieren<sup>72</sup>.

Friederike Linge sieht bei Filmen mit Mindgame-Charakter die Problematik, dass der gewünschte Effekt verloren gehe, sobald der Zuseher darüber informiert werde, dass es sich um einen Mindgame-Film handelt. In diesem Fall habe er bereits eine Ahnung davon, was zu erwarten ist, und konzentriere sich daher sehr bewusst auf versteckte Hinweise oder rechne mit einem überraschenden Filmende<sup>73</sup>. An dieser Stelle muss ich Frau Linge allerdings widersprechen, da ich die beschriebenen Reaktionen des Publikums nicht als Problematik, sondern im Gegenteil als Chance des Mindgame-Films ansehe. Der Regisseur arbeitet gezielt daraufhin, dass der Zuseher nach versteckten Hinweisen sucht, führt ihn Schritt für Schritt zu einer Lösung und schafft es doch, ihn am Ende durch eine überraschende Wende zu verblüffen. Genau dadurch zeichnet sich meiner Meinung nach die Spannung der Mindgame-Filme aus, denn der Regisseur verheimlicht dem Zuseher nicht, dass er dessen Aufmerksamkeit manipuliert, sondern weist ihn ganz bewusst darauf hin. Der Betrug wird also offen gelegt und beeindruckt den Zuseher, der sich bereitwillig täuschen lässt. Auf diesem Prinzip basieren auch Zaubershows, bei denen die Zuseher wissen, dass sie getäuscht werden, sich daher bewusst auf Hinweise des Zauberkünstlers konzentrieren und am Ende trotzdem verblüfft sind. Der Zauberer erweckt beim Zuseher den Eindruck, ihn in den Trick einzuweihen, indem er ihm die Vorgehensweise erklärt, führt ihn dadurch allerdings geschickt

---

<sup>71</sup> Ibid., S. 14.

<sup>72</sup> Vgl. Ibid., S. 15.

<sup>73</sup> Vgl. Ibid., S. 15.

in die Irre. Diese als „verkehrter Bezugsrahmen“<sup>74</sup> bezeichnete Taktik gibt vor, dass der Effekt auf gewohnten und bekannten Prinzipien beruht, während die Lösung in Wirklichkeit auf anderem Wege hergeleitet wird. Es wird das Prinzip der inneren Logik und Folgerichtigkeit gebrochen und der Eindruck erweckt, dass der Effekt bzw. die Lösung des Rätsels auf normalem Wege nicht erklärt werden könne<sup>75</sup>. Die Hauptaufgabe des Täuschungskünstlers ist es, sicherzustellen, dass seine Interpretation vom Zuseher angenommen wird. Das gelingt ihm durch eine geschickte und intelligente Mischung aus Wahrheit, Rollenspiel und Aufmerksamkeitslenkung, und zeigt, dass sich Täuschungskünstler bei ihrer Arbeit auf die Anwendung psychologischer Prinzipien verlassen<sup>76</sup>.

Mindgame-Filme und Zaubertricks haben also sehr viel gemeinsam und so frage ich mich was passiert, wenn diese beiden Formen der Täuschungskunst kombiniert werden, wie es bei *The Illusionist* und *The Prestige* geschieht. Die beiden Mindgame-Filme setzen sich inhaltlich mit Zauber- bzw. Täuschungskunst auseinander, wobei die diegetische Zauberei gleichsam die Kinoillusion selbst widerspiegelt. In diesem Sinne möchte ich mich im Folgenden mit den autoreflexiven Momenten, sowie den Tricks und Täuschungen, die die beiden Zauberfilme ausmachen, auseinandersetzen. Beginnen werde ich dabei mit der Analyse des Films *The Illusionist*.

### 2.1.2. Nichts ist wie es scheint

Neil Burgers Film lässt Gemeinsamkeiten zwischen der Funktionsweise des Kinos und der innerdiegetischen Zauberkunst erkennen: Genau wie der Protagonist Eisenheim zaubert auch Regisseur Neil Burger durch künstlich hergestellte Bilder. Beide wenden optische Tricks an, um die gewünschte Wirkung zu erzielen, und beiden gelingt es, das Publikum von ihrer künstlich erschaffenen Realität zu überzeugen. Im Interview auf der DVD des Films erzählt Burger, dass ihm die Figur des Magiers, der uns an das Geheimnis unserer Existenz erinnert und zum Nachdenken darüber anregt, schon immer gefallen habe. Es spiele keine Rolle, ob der Zauberer tatsächlich übernatürliche Kräfte habe, oder nicht, denn es gehe vielmehr um den Effekt des Zaubertricks, der darin bestehe, dem Zuseher ein Gefühl des Unerwarteten und Überraschenden zu geben. Auf diese Art und Weise soll gezeigt werden, dass alles, was wir als selbstverständlich und gewöhnlich ansehen, in Wirklichkeit ganz anders sein kann. Burger spielt in seinem Film mit den verschiedenen Möglichkeiten der Realität, was durch die

---

<sup>74</sup> Müller, Lutz: Parapsychologie und Täuschungskunst, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br., Erlangen 1977, S.139.

<sup>75</sup> Vgl. Ibid., S. 139-140.

<sup>76</sup> Vgl. Ibid., S. 146.

spezielle Erzählweise des Films möglich wird. Teile der Handlung werden von der innerdiegetischen Figur des Chefinspektor Uhl erzählt und entspringen dessen Erinnerung oder Vorstellung. Als Vermittler zwischen der innerdiegetischen und der extradiegetischen Welt ist Uhl von großer Bedeutung für den Film. Er wird zur Identifikations- und Fokussierungsfigur, indem er dieselbe Position zwischen Faszination und Skepsis einnimmt, wie der Zuseher. Einerseits würde er sich gerne vom Zauber der Illusionen mitreißen lassen, andererseits ist er von Kronprinz Leopold dazu beauftragt, Eisenheims Geheimnissen auf die Schliche zu kommen und den Künstler als Betrüger darzustellen, weshalb er sich in einem Dilemma befindet. Über diesen Konflikt der von ihm gespielten Figur spricht Schauspieler Paul Giamatti in einem Interview. Er erläutert, dass es dem Inspektor schwer falle, den Befehlen des Kronprinzen zu folgen, da er der Faszination, die vom Zauberer und dessen Tricks ausgeht, selbst verfallen sei<sup>77</sup>. Der Inspektor bildet die Mitte zwischen der mysteriösen, faszinierenden Welt der Zauberei und der strengen, den Regeln der Natur und der Gesetze folgenden Welt der Monarchie. „Ich bin [...] ein Hüter des Gesetzes und darüber hinaus ein Amateurzauberer“<sup>78</sup>, behauptet Uhl von sich selbst. Er möchte Eisenheims Vertrauen gewinnen, indem er sich als Verbündeter bzw. Gleichgesinnter erweist, doch der Zauberer bleibt geheimnisvoll und zurückhaltend, was die Faszination, die von ihm ausgeht, noch verstärkt. Es wird erzählt, dass Eisenheim den bürgerlichen Namen Eduard Abramovich trägt, der Sohn eines Tischlers ist, und bereits in jungen Jahren seine Begeisterung für die Zauberkunst entdeckt. In dieser Zeit lernt er Sophie, die etwa gleichaltrige Herzogin von Teschen, kennen und lieben, doch da die Beiden aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten stammen, wird ihnen der gemeinsame Umgang verboten. Sie treffen sich weiterhin heimlich, bis sie eines Tages gewaltsam voneinander getrennt werden, und Eduard das Dorf verlässt. Einige Zeit später, im Jahre 1900, als Eduard den Künstlernamen Eisenheim angenommen hat und in der Stadt Wien als Illusionist auftritt, trifft das ungleiche Paar in einer der Zaubervorführungen Eisenheims erneut aufeinander. Die beiden spüren, dass ihre Liebe über die Jahre, in denen sie getrennt waren, nicht erloschen ist, doch Sophie gilt inzwischen als zukünftige Braut des Kronprinzen Leopold, der die von Eisenheim und dessen Geheimnissen ausgehende Macht fürchtet und den Zauberkünstler daher aus der Stadt vertreiben will. Mit der Aufgabe, den Illusionisten als Scharlatan darzustellen und zu verjagen, wird Chefinspektor Uhl betraut, aus dessen Sichtweise die meisten Geschehnisse rund um Eisenheim erzählt werden. Gemeinsam mit der innerdiegetischen Figur begibt sich das

---

<sup>77</sup> Vgl. Paul Giamatti im Interview: *The Illusionist*, Regie: Neil Burger, USA 2006, Ascot Elite Film Ag, DVD, Bonusmaterial

<sup>78</sup> *The Illusionist*, Regie: Neil Burger, USA 2006, Ascot Elite Film Ag, DVD, 00:19:48

Kinopublikum auf die Suche nach der Wahrheit hinter dem Täuschungsmanöver des Illusionisten, das dieser in weiterer Folge inszeniert, um gemeinsam mit Herzogin Sophie vor dem herrschsüchtigen Kronprinzen fliehen zu können. Neil Burger schildert die Geschehnisse allerdings verschlüsselt und rätselhaft, indem er eine spezielle Erzählweise anwendet, bei der der Zuseher eine neue Position der Betrachtung einnimmt. Er wird nicht zwangsläufig nur chronologisch durch die Handlung geführt, wodurch die zeitliche Abfolge, und somit auch die Gewissheit über die dargestellte Realität, ins Wanken geraten. Der Zuseher erhält miteinander vernetzte Informationen, die er selbst ordnen, und in wahr und falsch kategorisieren muss. Wie in Mindgame-Filmen üblich, muss er die Realitätsebene der erhaltenen Informationen überprüfen, wodurch eine ganz neue Form der Aneignung des Inhalts entsteht. Die dramaturgischen Strukturelemente fordern den Zuseher zur gedanklichen Partizipation heraus, wodurch er zu einem Bestandteil des Films wird und einen Beitrag zur Lösung leisten muss<sup>79</sup>. Dass uns bestimmte Bilder im Laufe des Films merkwürdig erscheinen und wir zu zweifeln anfangen, da der Verlauf der Handlung Fragen aufwirft, ist also durchaus beabsichtigt. Der Regisseur liefert uns bewusst Hinweise, die uns darauf aufmerksam machen, dass der Film auf dem Prinzip der Täuschung basiert, und die gezeigten Bilder daher stets zu hinterfragen sind. Was für Fragen es sind, die den Zuseher im Laufe der Handlung beschäftigen, und welche Zweifel dadurch entstehen, werde ich nun anhand ausgewählter Szenen deutlich machen.

Nicht ohne Grund lässt uns der Regisseur beispielsweise an einem Gespräch zwischen Eisenheim und Sophie teilhaben, bei dem das Paar Fluchtpläne schmiedet und Sophie darauf hinweist, dass ein Ablenkungsmanöver nötig sei, um dem Kronprinzen entkommen zu können: „Solange wir beide am Leben sind wird er uns jagen, und wenn er uns findet, wird er uns töten“<sup>80</sup>, warnt die Herzogin. Kurze Zeit später endet diese Szene allerdings für das Kinopublikum, sodass die Fortsetzung des Gesprächs unserer Fantasie überlassen wird. Am nächsten Tag lässt sich Eisenheim sein gesamtes Bargeld von der Bank auszahlen, und packt ein ominöses Fläschchen mit einer – dem Publikum noch unbekanntem – Substanz in einen Koffer, den er Sophie überreicht. Die Gründe dafür bleiben zwar unausgesprochen, jedoch kann und soll das Kinopublikum den Zusammenhang zwischen dem Gespräch des Paares und den darauf folgenden Handlungen erahnen. Die Montage der Bilder soll den Eindruck erwecken, dass Eisenheim und Sophie ihren Fluchtplan nun wirklich in die Tat umsetzen. Die Übergabe des Koffers findet nicht etwa an einem geheimen Ort statt, sondern mitten auf der

---

<sup>79</sup> Vgl. Linge, Friederike: MINDGAME FILMS. S. 17-18.

<sup>80</sup> *The Illusionist*, Regie: Neil Burger, USA 2006, Ascot Elite Film Ag, DVD, 00:46:24

Straße, sodass Inspektor Uhl dem Geschehnis problemlos folgen kann, wie folgende Einstellung zeigt:



Abb.1.

Es liegt die Vermutung nahe, dass Eisenheim die einzelnen Schritte seiner Flucht gar nicht geheim halten will, sondern den Inspektor absichtlich an seinem Plan teilhaben lässt. Bei seiner Inszenierung entscheidet er ganz bewusst, welche Puzzle-Stücke er dem Inspektor zu welcher Zeit liefert. Die Fantasie des Inspektors wird dadurch in gleichem Maße beeinflusst wie die des Kinozusehers, der den geheimnisvollen Handlungen des Zauberkünstlers aufmerksam folgt, um die dahinter steckende Absicht in Erfahrung zu bringen.

Als Sophie am nächsten Tag scheinbar tot im Wald aufgefunden wird, und Uhl die Leiche der Herzogin untersuchen möchte, fällt auf, dass jener Arzt, der eine genaue Untersuchung des leblosen Körpers strikt untersagt, der gleiche Mann ist, den Eisenheim zuvor vom Bahnhof abgeholt hat.



Abb.2.



Abb.3.

Dass es sich beim vermeintlichen Arzt der Familie um jenen Vertrauten Eisenheims handelt, mit dem sich der Zauberkünstler kurz zuvor noch innig unterhalten hat, lässt aufmerksame Kinozuseher skeptisch werden. Sollte es sich bei dem Mann tatsächlich um Sophies Leibarzt handeln, so stellt sich die Frage, warum er zuvor von Eisenheim empfangen wurde und worüber sich die beiden Männer am Bahnsteig unterhalten haben. Die Bruchstücke, die wir vom Dialog der beiden Herren mitbekommen, bestätigen die Zweifel dabei noch zusätzlich. „Der Treffpunkt ist auf der Karte verzeichnet“<sup>81</sup>, erklärt Eisenheim seinem Gesprächspartner. „Sind Sie sich aller Konsequenzen dieser Tat bewusst?“<sup>82</sup>, fragt dieser den Zauberkünstler daraufhin. Diese Gesprächsbrocken ergeben für uns Außenstehende keinen Sinn und rufen daher Fragen in unseren Köpfen hervor. Welcher Treffpunkt, welche Tat, und welche Konsequenzen? Wovon sprechen die beiden Männer und was hat Sophies Leiche damit zu tun?

Als der vermeintliche Arzt dem Inspektor mitteilt, er habe in den Falten des Kleides der Herzogin einen kleinen, roten Edelstein gefunden, wird uns ein Tatbeweis geliefert, der die Ermittlungen des Inspektors – und somit auch die Spurensuche des Kinopublikums – maßgeblich beeinflusst. Der aufmerksame Zuseher erkennt, dass der Edelstein vom Schwert des Kronprinzen stammen muss, da das besagte Schwert an früherer Stelle im Mittelpunkt eines Zaubertricks stand, und dabei in einer Detailaufnahme gezeigt wurde.

---

<sup>81</sup> *The Illusionist*, Regie: Neil Burger, USA 2006, Ascot Elite Film Ag, DVD, 00:49:50

<sup>82</sup> *Ibid.*, 00:49:57



Abb.4.



Abb.5.



Abb.6.

Dass es dem Zuseher so einfach gemacht wird, den Stein zuzuordnen, ist kein Zufall, sondern bewusst arrangiert und somit ein Teil des Täuschungsmanövers, das Eisenheim inszeniert, um gemeinsam mit Sophie fliehen zu können, wie sich Schritt für Schritt herausstellt. Eine große Rolle spielt auch Sophies Medaillon, das Eduard in seiner Jugend anfertigt und der Herzogin schenkt, bevor das junge Paar gewaltsam getrennt wird. Als sich die Beiden als Erwachsene wieder sehen, trägt Sophie das Medaillon immer noch um den Hals, was die fortwährende Treue und Liebe des Paares symbolisiert. Im Zuge des Täuschungsmanövers lässt Eisenheim Sophies Geist als Illusion auf der Bühne erscheinen, wobei die vom Theaterpublikum für Tod gehaltene Herzogin erklärt, dass sie ihr Medaillon vermissen würde, es zum Zeitpunkt ihres Todes jedoch noch getragen habe. Von diesem gefälschten Hinweis manipuliert, inspiziert Uhl noch einmal die Stallungen des Kronprinzen, wo Sophie zuletzt lebend gesichtet wurde, und findet dort sowohl das Medaillon, als auch einen weiteren Edelstein, der scheinbar ebenfalls vom Schwert des Kronprinzen stammt. Da der Zuseher am tatsächlichen Tod der Herzogin zweifelt, ahnt er auch, dass es sich hier um gefälschtes Beweismaterial handelt, das im Zuge der Inszenierung bewusst platziert wurde, um den Kronprinzen des Mordes zu beschuldigen. Das ist wohl auch Inspektor Uhl bekannt, doch anstatt die Beweise deswegen

als ungültig anzusehen, nutzt er Eisenheims Trick, um dem strengen Regiment des Kronprinzen zu entkommen, und beschuldigt Leopold offiziell des Mordes. Zwar verliert er dadurch seinen Job als Polizeiinspektor, gewinnt im Gegenzug aber jene Freiheit, um die er Eisenheim bisher beneidet hat. Als er die Tore der Hofburg – und damit auch seine Bürde als Polizeiinspektor – hinter sich lässt, liefert ihm Eisenheim schließlich den entscheidenden Hinweis, der ihn zur Auflösung des Täuschungsmanövers führt. Über einen Boten lässt der Illusionist Uhl jene Notizen und Skizzen zukommen, die die Lösung des so genannten Orangenbaumtricks beinhalten. Die Funktionsweise dieses Zaubertricks hat Inspektor Uhl die ganze Zeit über beschäftigt, und nun, da er sie vor Augen hat, erscheint ihm auch die Lösung der Ereignisse rund um Sophies inszenierten Mord und Eisenheims plötzliches Verschwinden naheliegend. Er fügt all die Hinweise, die ihm Eisenheim im Laufe der Zeit geboten hat, zusammen und erkennt schließlich die Vorgehensweise und Absicht des Illusionisten. Für den Kinobesucher werden Uhls Gedankenbilder durch Rückblenden dargestellt, wodurch deutlich wird, dass die Lösung bereits den ganzen Film über erahnt werden konnte. Dass Eisenheim und Sophie gemeinsam fliehen würden, wurde bereits in einer der ersten Szenen des Films angekündigt, nämlich durch ein Gespräch, das das Paar in jungen Jahren führte, als es sich vor den Eltern verstecken musste: „Eines Tages werden wir zusammen weglaufen. Wir werden einfach verschwinden“<sup>83</sup>, verspricht der junge Eduard seiner Sophie. Einige Jahre später nutzt er seine Erfahrung als Illusionist, um ein Ablenkungsmanöver zu inszenieren, durch das er das gegebene Versprechen einlösen kann. Diesen Bezug zum Anfang des Films betont der Regisseur am Ende durch eine bestimmte Einstellung. Als Eisenheim nämlich am Ende auf Sophie trifft und ihr das Medaillon überreicht, wird dies in der gleichen Einstellung gezeigt, wie am Anfang, als Sophie das Medaillon zum ersten Mal in der Hand hält.



Abb.7.



Abb.8.

Diese Verdopplung ist kein Zufall, sondern bewusst inszeniert. Es wird verdeutlicht, dass die Struktur des Films einem Zaubertrick ähnelt: Die Übergabe des Medaillons und das Treueversprechen, das sich das jugendliche Paar damit gibt, stellt die Ankündigung dar, auf

<sup>83</sup> *The Illusionist*, Regie: Neil Burger, USA 2006, Ascot Elite Film Ag, DVD, 00:09:52

die der Hauptteil folgt, in welchem unterschiedliche Geschehnisse auf die Protagonisten einwirken und das Kinopublikum verunsichern, bis die Ordnung am Ende wieder hergestellt wird, indem das Paar am gemeinsamen Fluchtort erneut zueinanderfindet. Das Medaillon steht für den Verlust, den Eisenheim erfährt, als er von Sophie getrennt ist, wobei das symbolhafte „Wieder-Holen“ des verlorenen Medaillons durch die bildliche Wiederholung der Einstellung verdeutlicht wird.

Im Film *The Illusionist* wird dem Kinozuseher ein Einblick in die Welt der Täuschung gewährt. Die Spurensuche, auf die sich der Zuseher begibt, macht den Film zu einem spannenden Rätsel, dessen Auflösung am Ende keine Enttäuschung, sondern viel eher eine Belohnung für den aufmerksamen Zuseher darstellt. Fügt man die Puzzle-Teile richtig zusammen, so wird man am Ende nicht von einer unerwarteten Wende überrascht, sondern zu einer logischen Schlussfolgerung geführt, bei der sich die Zweifel des Zusehers als berechtigt erweisen. Dass „Nichts ist wie es scheint“ wird dem Publikum von Anfang an offen gelegt. Wir wissen also, dass wir getäuscht werden, lassen uns aber gleichzeitig von den Zaubertricks des Illusionisten mitreißen. Der Regisseur täuscht sein Umfeld wie bei einem Zaubertrick, indem er die Gedanken der Zuseher manipuliert und deren Blick auf die Realität verändert. Wie Eisenheim benötigt auch Neil Burger keine übernatürlichen Fähigkeiten, um eine Geschichte in den Köpfen der Menschen zu kreieren und sie von dieser zu überzeugen. *The Illusionist* reflektiert die Wirkungsweise des Kinos und zeigt, dass das Betrachten eines Films ebenso auf dem Prinzip der Täuschung basiert, wie das Betrachten eines Zaubertricks.

### 2.1.3. Zauberhaftes Kinoerlebnis: Manipulation der Wahrnehmung

„Die Kamera lenkt das Auge – aber auch unsere Psyche, die Sinne und unser Unterbewusstsein.“<sup>84</sup> In diesem Zitat steckt der Hinweis, dass unsere Wahrnehmung beim Betrachten eines Films individuell gelenkt werden kann. Beim Zuseher werden beispielsweise Emotionen ausgelöst, indem ihm die Möglichkeit gegeben wird, sich mit dem Protagonisten zu identifizieren. Einerseits bietet das Medium Kino ein kollektives Erlebnis, bei dem unterschiedliche Menschen im gleichen Augenblick von Erlebnissen und Emotionen erfasst werden, andererseits macht jeder Zuseher wiederum individuelle Erfahrungen<sup>85</sup>. Die Wirkung auf den Zuseher hänge von dessen eigenen Trieben, Ängsten oder Erfahrungen ab und funktioniere daher unbewusst, meint Dirk Blothner, Psychoanalytiker und Professor an der Universität Köln. Er sieht das Kinoerlebnis als Grenzüberschreitung an, bei der es darum gehe

---

<sup>84</sup> Linge, Friederike: MINDGAME FILMS. S. 19.

<sup>85</sup> Vgl. Ibid., S. 19.

Dinge, die wir uns in unserem Alltag nicht zutrauen, zu erleben und dadurch unerfüllte Sehnsüchte zu befriedigen<sup>86</sup>.

„Durch den Film begibt sich der Zuschauer in eine Zwischenwelt, deren dargestellte Dramatik auch immer Aspekte der eigenen Alltags-Realität impliziert und insbesondere im Kino zu einem kollektiven Erlebnis wird.“<sup>87</sup>

Wie stark die Wirkung des Films ist, hängt von jenen Elementen ab, die auch auf das Unterbewusstsein des Zusehers großen Einfluss nehmen. Mindgame-Filme wie *The Illusionist* erzielen ihre Wirkung, indem sie auf die Gedankenwelt des Zusehers Einfluss nehmen, und dessen Emotionen und Intelligenz herausfordern. Es bleibt dem Zuseher überlassen, wie tief er in die Handlung eintaucht, jedenfalls ist er dabei immer ein Teil des Films, indem er die Handlung durch eigene Gedanken oder Schlussfolgerungen ergänzt:

„Er [der Zuseher, Anm. DKB] wird nicht einfach durch die Handlung ‚getragen‘ indem er in chronologischer Reihenfolge alle nötigen Informationen erhält, sondern muss eigenes Wissen anwenden, um dem Plot folgen zu können, beziehungsweise um die Pointen zu verstehen.“<sup>88</sup>

Doch nicht nur der Zuseher, sondern auch die Bildsprache des Films interpretiert die Handlung. Bewusst gewählte Kameraeinstellungen manipulieren die Sichtweise des Zusehers, und haben auf diese Art und Weise einen Einfluss auf dessen Vorstellungskraft.

*The Illusionist* erzählt die Geschichte eines Zauberkünstlers im Jahre 1900. Der Film spielt also zu jener Zeit, in der sich einzelne Gelehrte und Künstler bereits mit dem Medium Film beschäftigten, dieses aber noch weit davon entfernt war, zum Massenmedium zu werden. Eisenheim nutzt die – der breiten Masse noch unbekannt – Projektionstechnik, um sein Publikum zu manipulieren und beeinflusst seine Zuseher so weit, dass sich in deren Köpfen eine Geschichte entwickelt. Als Eisenheim auf der Theaterbühne eine Projektion der Herzogin zeigt, glaubt das Publikum Sophie sei tatsächlich ermordet worden und würde nun als Geist zu ihnen sprechen. Von diesem Wunder beeindruckt, glauben sie den Worten der Geistererscheinung, obwohl sie wissen, dass es sich bei der Vorstellung des Illusionisten um eine Zaubershow handelt. Die Wahrnehmung der innerdiegetischen Zuseher wird also ebenso manipuliert, wie die des Kinopublikums. Was die Technik angeht, stehen dem Filmregisseur des 21. Jahrhunderts zwar weitaus mehr Möglichkeiten zur Verfügung, als dem

---

<sup>86</sup> Vgl. Ibid., S. 19.

<sup>87</sup> Ibid., S. 20.

<sup>88</sup> Ibid., S. 22.

Zauberkünstler im Jahre 1900, doch trotzdem lassen sich Gemeinsamkeiten in der Wirkungsweise erkennen. In beiden Fällen liegt es am Zuseher, eine sinnvolle, zusammenhängende Geschichte herzustellen. Dem Filmemacher kommt es entgegen, dass der Betrachter das Bedürfnis hat, eine geschlossene, kontinuierliche Story sehen zu wollen. Es bedarf lediglich kleiner bildlicher, sprachlicher oder atmosphärischer Angebote, um den Zuseher zu animieren, der filmischen Erzählung in der Weise Glauben zu schenken, die vom Regisseur beabsichtigt ist<sup>89</sup>. Durch bewusst eingesetzte Schnitte entsteht im Film eine neue Wirklichkeit, die den Gesetzten ihrer eigenen Dramaturgie folgt. Die ehemals nacheinander aufgenommenen Handlungen, in denen Raum und Zeit einander entsprechen, bieten dem Zuseher nach dem Schnitt ein gänzlich neues Gefüge von Raum und Zeit, sodass auch der realistischste Film nur die Realität seiner eigenen konstruierten Wirklichkeit spiegelt. Es wird also immer deutlicher, dass der Film nicht nur auf der Leinwand oder dem Monitor spielt, sondern wesentlich auch im Kopf des Zuschauers, was wiederum darauf hindeutet, dass der Regisseur das Kinopublikum ganz bewusst in die inhaltliche Darstellung einbezieht<sup>90</sup>. Die als Assoziationsmontage<sup>91</sup> bezeichnete Technik bringt den Zuseher dazu, seine vorgängigen (Seh-) Erfahrungen und die persönliche Wahrnehmung einfließen zu lassen, sodass er auf der Grundlage des vom Regisseur hergestellten Materials seine eigene Geschichte konstruiert.

So sehen wir zwar alle dieselben Bilder, diskutieren und streiten aber doch darüber, was sie bedeuten, wie sie aufeinander Bezug nehmen und welchen Stellenwert sie für die Gesamtaussage besitzen.<sup>92</sup>

Die Geschichte, die in den Köpfen der Rezipienten entsteht, kann sich also durchaus unterscheiden. Erklärt wird dies durch die Tatsache, dass der Zuseher das, was im Film nicht gezeigt wird, in seinem Sinn ergänzen kann und muss. Diese Annahme wird durch die als Konstruktivismus bezeichnete Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie unterstützt, die auf der naturwissenschaftlichen Erkenntnis beruht, dass unser Gehirn als Teil des Nervensystems individuell ausgeprägt ist und deshalb auch die Wahrnehmung aller äußeren Reize und Informationen, von der Konstruktion und den jeweils besonderen Möglichkeiten dieses individuellen Systems abhängig ist. Der Theorie des Konstruktivismus zufolge beruht alles, was ein Mensch wahrnimmt, auf Konstruktion und Interpretation, sodass Wirklichkeit immer

---

<sup>89</sup> Vgl. Erlach, Dietrich; Schurf, Bernd: Spielfilmanalyse: Mythos und Kult. 1.Auflage, Berlin: Cornelsen, 2004, S.8.

<sup>90</sup> Vgl. Ibid., S.9-10.

<sup>91</sup> Vgl. Ibid., S. 9.

<sup>92</sup> Ibid., S. 9.

ein kognitiv konstruiertes Phänomen ist<sup>93</sup>. Jede Form des Informationsaustausches zwischen Sender und Empfänger – egal ob durch Text, Sprache, oder Bild kommuniziert wird – wird durch einen Verarbeitungsprozess beeinflusst. Während es im klassischen Sender-Empfänger-Kommunikationsmodell<sup>94</sup> heißt, es sei die Aufgabe des Senders, die Information so zu gestalten, dass der Empfänger die Nachricht ohne Informationsverluste erhält, wobei die Verantwortung und Initiative komplett auf Seiten des Senders liege, während der Empfänger passiv bleibe, so müssen wir diese Theorie im Falle des Mindgame-Films *The Illusionist* erweitern. Denn hier ist es Aufgabe des Senders, sprich des Regisseurs, das richtige Maß an Information preiszugeben, um den Zuseher aus seiner Passivität zu befreien und ihn zum aktiven Mitdenken zu provozieren. Zu Beginn des Films muss der Regisseur entscheiden, welche Informationen er dem Kinopublikum zukommen lässt und wie direkt oder indirekt er dies tut. Zu viel darf nicht verraten werden, da sonst die weitere Entwicklung des Films vorhersehbar werden würde, was die Spannung sinken ließe, jedoch muss genügend Information geboten werden, um beim Zuseher nicht Verwirrung und Desinteresse zu erzeugen. Gerade bei Mindgame-Filmen ist das Spiel mit den Erwartungen des Kinopublikums, das ein besonderes Geschick des Regisseurs verlangt, von großer Bedeutung. Um dieses Spiel verstehen zu können ist es notwendig, die Szenen und Einstellungen verlangsamt bzw. bruchstückhaft wahrzunehmen, anstatt sich vom Erzählfluss mitreißen zu lassen. So werde ich nun einige Szenen und einzelne Einstellungen des Films von Neil Burger genau unter die Lupe nehmen, um die Gestaltung der Bilder und dessen Wirkung auf die Rezipienten bewusst wahrnehmen und untersuchen zu können. Mein Augenmerk liegt dabei auf jenen Szenen und Einstellungen, die die Wirkung der Zauberkunst hervorheben. Ich möchte dadurch herausfinden, an welchen Stellen der Film mit autoreflexiven Momenten spielt, und die Zauberkunst zu einem Spiegel werden lässt, der dem Medium Film bewusst gegenübergestellt wird, um den Zuseher auf die Wirkungsweise des Kinos aufmerksam zu machen.

---

<sup>93</sup> Vgl. Ibid., S. 38-39.

<sup>94</sup> Vgl. Ibid., S.38.



Abb. 9.



Abb. 10.



Abb.11.



Abb. 12.



Abb. 13.



Abb. 14.



Abb.15.



Abb.16.



Abb.17.



Abb.18.

Diese Screenshots zeigen die ersten Einstellungen des Films *The Illusionist*. Neil Burger lässt die Bilder sprechen und verzichtet in diesen ersten Minuten komplett auf die sprachliche Ebene. Damit wird der Zuseher gleich zu Beginn dazu aufgefordert, die Bilder schlüssig aneinanderzureihen, um den Sinn dahinter zu erkennen. Schaut man sich die Einstellungen Bild für Bild an, so erkennt man auch ein Muster im Aufbau dieser Szene. Das erste Bild zeigt einen auf einem Stuhl sitzenden Mann aus der Vogelperspektive. Durch diese Kameraeinstellung nimmt der Zuseher zunächst die Rolle des Beobachters ein, kann aber noch keinen Zusammenhang zur Umgebung herstellen, da ihm das Bild noch keine Informationen zu Raum und Zeit des Geschehens bietet. Nach einem Schnitt erkennt der Zuseher, dass der Mann auf einer Bühne sitzt, und dass sich Zuseher im Saal befinden, die ihn gespannt beobachten. Das darauf folgende Bild zeigt das Gesicht des Mannes in einer Großaufnahme. Sein angespannter Blick und der Schweiß auf seiner Stirn verraten, dass seine Tätigkeit viel Konzentration verlangt und eine Anstrengung darstellt. Zwar weiß der Kinozuseher zu diesem Zeitpunkt noch nicht, um welche Tätigkeit es sich handelt, doch das Verhalten des innerdiegetischen Publikums, das ganz ruhig und gebannt zur Bühne blickt, lässt uns erahnen, dass der Mann in diesem Moment eine enorme Spannung aufbaut, die den ganzen Theatersaal erstarren lässt. Unser Vorwissen über den Film, das wir uns bereits durch den Titel und dessen Zusatz („Nichts ist wie es scheint“) angeeignet haben, lässt uns bereits erahnen, dass es sich bei dem auf der Bühne sitzenden Mann um den Illusionisten handelt und wir in diesem Moment zu Zeugen einer Zaubervorführung werden. Neil Burger zeigt

abwechselnd Eisenheim und die Publikumsreaktionen, wodurch er das Spiel mit den Erwartungen des Publikums verdoppelt. Das innerdiegetische Publikum folgt jeder Bewegung des auf der Bühne sitzenden Magiers mit großer Aufmerksamkeit, während das vor der Leinwand sitzende Kinopublikum genau das Gleiche macht. In dieser ersten Szene hält uns der Film bereits einen Spiegel vor das Gesicht, indem er die Wirkungsweise des Kinos anhand einer Zaubervorführung innerhalb des Films deutlich macht. Dieser Trick des Regisseurs zieht sich durch den gesamten Film und gewährt dem Kinopublikum damit einen Einblick in jenen Prozess unseres Gehirns, bei dem die wahrgenommenen Eindrücke durch unsere Assoziation verarbeitet und zu schlüssigen Informationen zusammengefügt werden. Die Anfangsszene gibt dem Kinozuseher einen Vorgeschmack auf das, was ihn im gesamten Verlauf der Handlung erwartet: Ein ständiger Wechsel zwischen Preisgeben und Zurückhalten von Informationen, der eine Spannung aus aufgeworfenen Fragen und durch Hinweise angedeuteten Antworten erzeugt und aus dem passiven Zuseher einen aktiven Teilnehmer des Filmgeschehens macht. Diese Struktur spiegelt sich in den Zaubervorführungen des Illusionisten wider.

Als Eisenheim in seiner Zaubershow vorgibt Geister erscheinen zu lassen, bewundern die innerdiegetischen Zuseher den Illusionisten nicht mehr nur für dessen Geschicklichkeit und Kreativität bei seinen Tricks, sondern sprechen ihm nun tatsächlich magische Kräfte zu. Das Publikum wird nicht mehr nur an den Rand des Vorstellbaren geführt, sondern scheint diesen gemeinsam mit Eisenheim zu überschreiten. Als der Illusionist Licht- bzw. Schattenbilder auf die Bühne projiziert, reagieren die Zuseher schockiert, da sie zwar davon überzeugt sind, Zeugen einer Geistererscheinung zu sein, sich aber nicht erklären können, wie diese zustande kommt. Dass es sich dabei um einen Trick bzw. um eine optische Täuschung handelt, ahnt niemand, da die dahintersteckende Technik das Wissen und die Vorstellungskraft der Zuseher jener Zeit übersteigt. Der Film spielt im späten 19. Jahrhundert, als Projektionsapparate nur vereinzelt Gelehrten und Künstlern, nicht aber der breiten Masse bekannt waren. Wie ich bereits im ersten Kapitel meiner Arbeit genauer erklärt habe, erzielten die Apparate bzw. die durch sie erschaffenen Bilder daher großes Aufsehen und hatten eine weitreichende Wirkung. Inspektor Uhl, der der Vorstellung Eisenheims mit Begeisterung und Staunen folgt, erkennt die Wirkung, die die gezeigten Illusionen auf das Publikum haben: „Scheinbar glauben sie nicht, dass es ein Trick ist“<sup>95</sup>, kommentiert er die Aufregung der Zuschauermenge beim Verlassen des Theaters. Es bildet sich eine beachtliche Traube von Menschen und alle wollen mit Eisenheim Kontakt aufnehmen, da sie den Magier für ein Medium zwischen der

---

<sup>95</sup> *The Illusionist*, Regie: Neil Burger, USA 2006, Ascot Elite Film Ag, DVD, 01:06:19-01:06:21

diessseitigen und der jenseitigen Welt halten. Die Zuseher der Geistershow im Film glauben, dass Eisenheim ihre verstorbenen Verwandten aus dem Reich der Toten zurückholen kann, was zweifelsohne eine Parallele zum Medium Film herstellt, dessen Eigenschaft es ist, tote Bilder zum Leben zu erwecken. Während die Fotografie etwas darstellt, das längst vergangen und dadurch symbolisch gesprochen tot ist, kann das bewegte Bild die tote Fotografie wiederbeleben.

Die innerdiegetischen Zuseher verbinden den Magier mit Hoffnung, da sie es für möglich halten, durch ihn die Grenzen der Realität überschreiten zu können. Dass er nicht wirklich übernatürliche Kräfte hat, sondern dies nur vorgibt, ist dabei sekundär, denn wie die vor der Leinwand sitzenden Zuseher, lässt sich auch das innerdiegetische Publikum bereitwillig täuschen, um unterhalten, beeindruckt und zumindest für kurze Zeit an die Grenze des Vorstellbaren geführt zu werden. An dieser Stelle möchte ich noch einmal an die Worte des Regisseurs Neil Burger erinnern, der seinem Film die Wirkung zuspricht, alles zuvor Erlebte in Frage zu stellen. Genau diese Wirkung erzielt Eisenheim mit seiner Show, die alles bisher Mögliche übertrifft und das Denken der Gesellschaft auf diese Weise stark beeinflusst. Die Theaterzuseher hinterfragen nicht, was sie sehen, da sie an das Wunder, den Tod bezwingen zu können, glauben wollen. Besonders deutlich wird dies, als sich Eisenheim an die aufgebrachte Zuschauermenge wendet, um offen zu legen, dass es sich bei den auf der Bühne gezeigten Gestalten nicht etwa um Geister, sondern um künstlich erschaffene Illusionen handelt. Er klärt die Zuseher darüber auf, dass alles, was sie im Theater sehen, ein Zaubertrick, und nicht die Wirklichkeit ist. Doch selbst nach dieser Offenlegung, mit der Eisenheim beweist, dass er kein Betrüger ist, sondern das Publikum lediglich unterhalten möchte, kommen zahlreiche begeisterte Bürger zu seinen Zaubervorführungen, um sich von den Tricks und Illusionen mitreißen zu lassen. Sie wissen mittlerweile, dass sie künstlich hergestellte Bilder, und nicht die Realität sehen, jedoch zerstört dieses Wissen ihren Eindruck keineswegs. An dieser Stelle möchte ich auf Kapitel 2.1.2 verweisen, in dem ich beschrieben habe, dass uns im Film *The Illusionist* mit Absicht immer wieder Hinweise geliefert werden, die uns darauf aufmerksam machen, dass der Film auf dem Prinzip der Täuschung basiert, und die gezeigten Bilder daher stets zu hinterfragen sind<sup>96</sup>. Genau wie Neil Burger, liefert auch Eisenheim seinen Zusehern unmissverständliche Hinweise, die sie auf den Schwindel, der hinter den Zaubertricks steckt, aufmerksam machen, und sie von passiven Beobachtern zu aktiven Teilnehmern seiner Vorführung mutieren lassen. Der Film verweist durch die auf der Bühne gezeigten Illusionen auf seinen Ursprung und verdoppelt den Projektionseffekt, indem

---

<sup>96</sup> Vgl. Kapitel II.1.2.

er das Kinopublikum und die innerdiegetischen Zuschauer auf die gleiche Art und Weise täuscht. Das Wort Täuschung ist im Zusammenhang mit Zauberei und Film allerdings keineswegs negativ behaftet, sondern verweist viel eher auf die Unterhaltung, die beide Kunstformen bieten. Was Eisenheims Show und das Kino gemeinsam haben, ist die Beeinflussung der Gedankengänge und Fantasien ihrer Zuseher.

Nachdem der Film die scheinbare Ermordung Sophies gezeigt hat, wird dem Zuseher ein Einblick in die Werkstatt des Illusionisten gewährt, wobei erstmals manifest das Medium Film und die dazu notwendigen Apparate thematisiert werden, indem ein Teil eines Gerätes gezeigt wird, das einer Laterna magica gleicht:



Abb. 19.

Im gleichen Moment weist Eisenheim seinen Assistenten darauf hin, dass er die Laternen nicht einpacken dürfe, da er sie vor Ort benötige. Diese Szene lässt den Zuseher einerseits erahnen, dass Eisenheim plant, die Laterna magica einzusetzen, und dass er andererseits verreisen möchte. Der Zauberapparat scheint das Einzige zu sein, das er noch benötigt, alle anderen Dinge werden scheinbar an einen anderen Ort verlagert. Eisenheims Blick auf die Uhr zeigt außerdem, dass er einem genauen Zeitplan folgt, was das Kinopublikum zum Nachdenken anregt. Aus dem Gespräch, das Eisenheim und Sophie kurz zuvor geführt haben, geht zwar hervor, dass das Paar gemeinsam fliehen möchte, doch was hat die Laterna magica mit diesem Plan zu tun und warum wird ausgerechnet dieser wertvolle Apparat nicht zum Fluchort mitgenommen? Im späteren Verlauf der Handlung wird uns schließlich eine Lösung auf diese Frage geboten, und uns wird verraten, wie die Illusionen des Zauberkünstlers funktionieren: Eisenheim benötigt die Laterna magica um damit Sophies

Geistererscheinungen zu erschaffen. Nicht nur der aufmerksame Kinozuseher kommt zu diesem Schluss, sondern auch Inspektor Uhl, wobei es erneut zu einer innerdiegetischen Konfrontation mit dem Medium Kino kommt, als die Assistenten des Inspektors mit Hilfe eines Filmprojektors versuchen die Geistererscheinungen nachzustellen.



Abb. 20.



Abb.21.



Abb. 22



Abb. 23

Das Kino führt sich in dieser Szene selbst vor, indem es sich einen Spiegel - in Form eines Filmapparates - vor die Linse hält. Dass Eisenheims Zaubertrick an dieser Stelle bereits aufgeklärt wird beweist erneut, dass der Regisseur den Kinozuseher bewusst an den Hintergründen des Rätsels teilhaben lässt, um ihn zu einem aktiven Teilnehmer des Geschehens zu machen. Meine Schlussfolgerung an dieser Stelle lautet, dass der Weg zur Auflösung der Handlung und die dazu gehörenden Hinweise, Rätsel und Täuschungen viel wichtiger sind, als die Lösung selbst. Wir beurteilen Filme nicht nur nach ihren letzten Minuten, sondern legen Wert darauf, dass die Einleitung, der Hauptteil und das Finale gut aufeinander abgestimmt sind. Wir gehen mit einer gewissen Erwartungshaltung ins Kino, wollen Teil eines Erlebnisses werden, über das es sich lohnt auch nach der Kinovorstellung zu sprechen und wir wollen zum Nachdenken angeregt und unterhalten werden. Dazu ist es wichtig, dass der Film unsere Aufmerksamkeit herausfordert und bis zum Ende spannend bleibt. Der Weg zur Auflösung, und nicht die Auflösung selbst, stellt für den Zuseher das Ziel dar, so lautet meine These.

Mindgame-Filme erfordern nicht, dass wir Rätsel lösen, sondern dass wir uns mit Rätseln auseinandersetzen! Im nächsten Kapitel werde ich einen Film analysieren, der die Kinozuseher mit den Geheimnissen zweier verfeindeter Zauberünstler beschäftigt, obwohl die Lösung dieses Rätsels bereits sehr früh angedeutet wird. Warum der Kinozuseher trotzdem bis zum Ende des Films gefordert wird, will ich im Folgenden analysieren.

## 2.2. The Prestige

Anhand der Analyse von *The Illusionist* wurde deutlich, dass Neil Burger die Tricks der Täuschungskunst einsetzt, um die Wahrnehmung des Kinopublikums beeinflussen zu können. Indem der Film von einem Illusionisten handelt, der sein Umfeld durch ein inszeniertes Manöver in die Irre führt, wird die Wirkungsweise der Täuschungskunst verdoppelt. Ähnliche Mittel scheint auch der Film *The Prestige* einzusetzen, der die Vorgehensweise eines Zaubertricks in der Filmhandlung offen legt.

### 2.2.1. Wie ein Film zum Zaubertrick und ein Zaubertrick zum Film wird

“Every magic trick consists of three parts or acts. The first part is called The Pledge: the magician shows you something ordinary [...] but of course, it probably isn’t. The second act is called The Turn. The magician takes the ordinary something and makes it do something extraordinary. Now you’re looking for the secret, but you won’t find it, because of course you’re not really looking. You don’t really wanna know. You want to be fooled.”<sup>97</sup>

Diese einleitenden Worte des Films *The Prestige* werden von der innerdiegetischen Figur Cutter gesprochen. Der Ingenieur, der Trickmaschinen für Zauberünstler herstellt, erklärt in den ersten Minuten des Films, nach welchen Regeln ein Zaubertrick aufgebaut ist. An dieser Stelle erhält der Kinozuseher bereits den ersten Hinweis darauf, dass Regisseur Christopher Nolan das Prinzip eines Zaubertricks auf seinen Film umlegt. Neben dem manifesten, auf der Oberfläche sichtbaren Inhalt des Films verbirgt sich eine symptomatische Ebene, die eine Referenz zum Medium Film herstellt. Ich möchte die Oberfläche des Films durchbrechen und erkunden, was sich zwischen den Zeilen verbirgt. Auf was will Regisseur Christopher Nolan das Publikum mit seinem Film aufmerksam machen? Was verheimlicht er dem Publikum

---

<sup>97</sup> *The Prestige*, Regie: Christopher Nolan, DVD, Warner Bros. Pictures and Touchstone Pictures, USA/UK, 2006, 00:01:02-00:03:05

andererseits und welche Auswirkungen hat diese Vorgehensweise auf die Rezeption des Films?

“The filmmaker is very similar to a magician in the way we release information – what we tell the audience and when – and how we draw the audience in through certain points of view.”<sup>98</sup>

In diesem Zitat spricht Nolan eine wichtige Parallele zwischen Zauberern und Regisseuren an, nämlich die Entscheidung, welche Informationen zu welchem Zeitpunkt preisgegeben werden. Die Auswahl, die der Regisseur bzw. Zauberer trifft beeinflusst die Sichtweise des Zusehers und hat Auswirkungen auf die Rezeption des Films bzw. Bühnentricks. Die Aufmerksamkeit des Zusehers wird manipuliert, jedoch geschieht dies in der Regel verdeckt. Täuschungen, so habe ich im Zuge meiner Recherchen gelernt, stellen Bewusstseinsinhalte dar, die von einer objektiven Wirklichkeit abweichen, ohne dass diese Abweichungen bemerkt werden. Sie sind das Resultat zahlreicher ineinandergreifender Prozesse, die dazu führen, dass eine objektive Wirklichkeit nicht adäquat erfahren wird. Es liegt demnach in ihrem Wesen, dass sie nicht als Täuschungen erkannt werden, wobei es unterschiedliche Grade der Täuschung gibt. Bei der „vollkommenen Täuschung“<sup>99</sup> ist der Überzeugungs- und Beeinflussungsgrad genau so groß, wie der einer objektiv gegebenen Wirklichkeit. Der Getäuschte ist sich der Täuschung nicht bewusst. Er weiß weder, dass er getäuscht noch wie er getäuscht wurde, da ihm ein Unterscheidungskriterium fehlt. Bei der „unvollkommenen Täuschung“<sup>100</sup> hingegen weiß der Getäuschte, dass eine Diskrepanz zwischen seinem Bewusstseinsinhalt und der Wirklichkeit besteht. Er versucht die Diskrepanz daher durch weitere Überprüfung aufzulösen.

Diesen Definitionen folgend kann ich feststellen, dass wir es sowohl bei der Zauberkunst, als auch beim Medium Film immer mit einer unvollkommenen Täuschung zu tun haben. Der Zuseher ist sich bewusst, dass er einer Vorstellung folgt, die sich von den Regeln der Wirklichkeit abhebt. Allein die räumlichen Umstände des Kinos, also der abgedunkelte Raum und die Leinwand, auf die er blickt, rufen ihm ständig in Erinnerung, dass es sich um ein künstlich erschaffenes Ereignis handelt. Der Zuseher wird nicht in eine fremde Welt entführt, sondern mit der bekannten Welt konfrontiert. Christopher Nolan wählt dazu eine ganz spezielle Vorgehensweise. Durch die Metapher der Zauberkunst gewährt er dem Publikum

---

<sup>98</sup> Nolan, Christopher: „The Prestige. Production Notes“, Buena Vista Marketing, 2006, S.9., Zugriff über: [http://www.warnerbros.co.uk/theprestige/downloads/PRESTIGE\\_ProdNotes\\_4r1.pdf](http://www.warnerbros.co.uk/theprestige/downloads/PRESTIGE_ProdNotes_4r1.pdf), am 02.04.2012

<sup>99</sup> Müller, Lutz: Parapsychologie und Täuschungskunst, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br., Erlangen 1977, S.22.

<sup>100</sup> Ibid., S. 23.

Einblicke in die Funktionsweise des Kinos: „We wanted the audience to be aware of the effect the film is having on them as it is unfolding before their eyes.“<sup>101</sup>

Auch Chris Nolans Bruder Jonathan, der das Drehbuch zum Film schrieb, deutet an, dass der Schlüssel zum Film in dessen Inhalt liegt: „The movie definitely had to function as a magic trick, [...] What we came up with is a three-part flashback structure based on this idea of the three-part structure of a magic trick.“<sup>102</sup>

Nolan legt die Struktur des Zaubertricks nach eigener Aussage auf seinen Film um und stellt dadurch eine direkte Referenz zum Medium Film her. In der folgenden Analyse des Films *The Prestige* möchte ich diese Vorgehensweise genau unter die Lupe nehmen und jene Punkte, an denen die Medien Zauberkunst und Film deutlich aufeinandertreffen, untersuchen.

### 2.2.2. Er benutzt einen Doppelgänger. Oder nicht?

*The Prestige* ist ein einziges großes Rätsel, oder anders gesagt: Ein einziger großer Zaubertrick. Die Informationen, die dem Kinozuseher in Form von Bildern, Dialogen oder Erzählungen geboten werden laufen auf drei unterschiedlichen Zeitebenen ab, wodurch die Entschlüsselung des Rätsels rund um die Pläne der verfeindeten Zauberünstler Robert Angier und Alfred Borden zu einem langwierigen Hürdenlauf wird, der sich durch den gesamten Film zieht. Der Kinozuseher wird ganz bewusst verunsichert, indem er gleichzeitig so viele Informationen erhält, dass er die – teilweise sehr offensichtlichen – Hinweise auf die Lösung des Rätsels nicht gleich erkennt. Der Aufbau des Films ist so gestaltet, dass das Kinopublikum immer wieder dazu animiert wird, sich selbst ein Bild von den geschilderten Geschehnissen zu machen, da es nach und nach bemerkt, dass den Worten der erzählenden Protagonisten nicht geglaubt werden kann. „Are you watching closely“<sup>103</sup> lautet der erste Satz des Films, der aus dem Off gesprochen wird. Wir wissen zu diesem Zeitpunkt nicht, wer diese Warnung ausspricht, die uns deutlich macht, dass wir den kommenden zwei Stunden mit vollster Aufmerksamkeit folgen sollten. Doch bevor ich ausführlich auf die Hinweise, die dem Kinozuschauer im Laufe des Films gegeben werden, zu sprechen komme, ist es notwendig meine Leser über das Hauptmotiv, das *The Prestige* zugrunde liegt und den Schlüssel zur Lösung des Rätsels darstellt, aufzuklären.

Die Zauberünstler Robert Angier und Alfred Borden lernen sich als Kollegen in einer Zaubershow kennen. Ein dramatischer Unfall bei einer der Vorführungen macht die Beiden

---

<sup>101</sup> Nolan, Christopher, „The Prestige. Production Notes“, S.12.

<sup>102</sup> Nolan, Jonathan, Ibid., S.9.

<sup>103</sup> *The Prestige*, Regie: Christopher Nolan, DVD, Warner Bros. Pictures and Touchstone Pictures, USA/UK, 2006, 00:00:55

allerdings zu Feinden: Borden unterläuft beim Fesseln der Assistentin, die mit Angier verheiratet ist, ein Fehler, der dazu führt, dass die junge Assistentin sich nicht rechtzeitig aus dem auf der Bühne stehenden Wassertank befreien kann, und ertrinkt. Das tragische Ereignis führt zu einem Wettstreit der beiden Konkurrenten, bei dem es darum geht, die Zaubertricks des Anderen zu übertreffen. Zum Höhepunkt kommt es, als Borden einen Trick vorführt, der selbst Angier zum Staunen bringt. Borden verschwindet durch eine Türe und kommt wenige Momente später durch eine andere Türe wieder zum Vorschein. Von diesem Moment an steht eine Frage im Raum: Benutzt Borden einen Doppelgänger, oder nicht?

„He uses a double“<sup>104</sup>, glaubt Cutter zu wissen, doch Angier ist überzeugt davon, dass hinter diesem Trick mehr als ein Doppelgänger steckt. Die von Cutter gebotene Lösung erscheint ihm zu einfach: „It’s too simple. This is a complex illusion“<sup>105</sup>. Von diesem Moment an dreht sich im Film alles um das Motiv des Doppelgängers. Das Publikum wird noch aufmerksamer, da es an der Lösung des Rätsels teilnehmen möchte. Jede Aussage und Handlung Alfred Bordens wird sorgfältig beobachtet und gedeutet, um sich keinen der Hinweise, die der Film in weiterer Folge gibt, entgehen zu lassen. Sieht man sich den Film ein zweites Mal an, und kennt man die Lösung dieses Rätsels bereits, so merkt man, dass das Motiv des Doppelgängers bereits ab der ersten Einstellung präsent ist.

So zeigt gleich das erste Bild des Films eine Vielzahl an Hüten, die alle gleich aussehen, und somit bereits auf den Prozess der Vervielfältigung hindeuten:



Abb.1.

Zwar kann der Zuseher die Szene in diesem Moment noch nicht zuordnen, doch was er sieht ist eindeutig: Die Hüte gleichen einander dermaßen exakt, dass man sie nicht voneinander

---

<sup>104</sup> Ibid., 00:52:36

<sup>105</sup> Ibid., 00:52:38

unterscheiden kann. In der zweiten Hälfte des Films sehen wir eine ganz ähnliche Einstellung, und erfahren dadurch, was es mit den scheinbar geklonten Hüten auf sich hat.



Abb.2.

Es handelt sich dabei um die Ergebnisse zahlreicher Experimente des Wissenschaftlers Nikola Tesla, der von Angier mit dem Bau eines Apparates beauftragt wurde, der ihn verschwinden, und an anderer Stelle wieder auftauchen lassen sollte. Mit Hilfe der Wissenschaft wollte Angier den Zaubertrick seines Konkurrenten nachahmen bzw. übertrumpfen. Da der von Tesla entwickelte Apparat die Versuchsobjekte nicht an einen anderen Ort transportiert, wie Angier es gerne gesehen hätte, sondern diese verdoppelt, ist der Zauberkünstler der Methode seines Konkurrenten näher, als er denkt. Denn wie sich am Ende des Films herausstellt benutzt Borden tatsächlich einen Doppelgänger: Er hat einen Zwilling Bruder!

Wie bereits erwähnt bietet der Film zahlreiche Hinweise, die auf diesen Umstand hindeuten, jedoch rechnet das Kinopublikum – genau wie Angier – mit einer spektakuläreren Auflösung und will sich daher nicht mit der simplen, leicht zu durchschauenden Erklärung zufrieden geben. Es lässt sich scheinbar tatsächlich lieber täuschen, als der langweiligen Wahrheit ins Auge zu blicken. Wie Cutter zu Beginn bereits erklärt, sieht das Publikum gar nicht genau hin, da es die Lösung nicht gleich erkennen möchte. Viel lieber glaubt der Kinozuseher an ein außergewöhnliches, seine Vorstellungskraft übersteigendes Geheimnis hinter dem Zaubertrick.

Bereits sehr früh im Film kündigt Alfred Borden an, dass er einen Trick plane, der vollkommen neu und einzigartig sei. Angier nimmt seine Worte allerdings nicht ernst, zieht seine Aussagen ins Lächerliche und antwortet, dass jeder Trick nachgeahmt werden könne („any trick can be duplicated“, 00:13:37). Die beiden streitenden Kollegen werden daraufhin von Cutter zur Vorführung eines chinesischen Zauberkünstlers geschickt, der wahre Magie

vorführe. Weder Cutter, noch Angier können sich erklären, wie der alte, gebrechliche Mann einen mit Wasser gefüllten Behälter, in dem sich ein Goldfisch befindet, auf die Bühne zaubern kann, doch Borden kennt des Rätsels Lösung. Er weiß, dass der chinesische Zauberer nur vorgibt ein schwacher, gesundheitlich angeschlagener Mann zu sein, um die Zuseher von der Lösung, nämlich dass er das Goldfischglas unbemerkt zwischen seinen Beinen (versteckt von seinem langen Umhang) bis zur Mitte der Bühne transportiert, abzubringen. Keiner der Zuseher traut dem alten Mann einen solchen Kraftaufwand zu, und genau so funktioniert der Trick. Der Zauberkünstler unterwirft sich seiner Kunst und lebt seinen Trick, indem er auch im privaten Leben eine Show abzieht. Dass Borden diesen Umstand gleich bemerkt und sich darüber so sicher ist, mag den aufmerksamen Zuseher bereits stutzig machen, jedoch gibt es zu diesem Zeitpunkt noch keinen Hinweis darauf, dass der angehende Zauberer das Geheimnis nur deswegen gleich durchschaut, da er sich selbst in einer ähnlichen Lage befindet. Noch ahnt der Zuseher nicht, dass Borden sein Privatleben ebenfalls der Zauberkunst unterordnet.

Ein weiteres Anzeichen dafür wird uns allerdings schon wenige Minuten später gegeben, indem das Motiv des Doppelgängers im Zuge eines Zaubertricks, bei dem ein Vogel verschwindet und wenig später wieder auftaucht, hervorgehoben wird. Ein junger Bub fängt beim Betrachten des Vogeltricks zu Weinen an, da er versteht, dass der scheinbar weggezauberte Vogel in Wirklichkeit getötet wurde. Dass der Zauberkünstler den Vogel nicht wiederbelebt, sondern dem Publikum stattdessen einen anderen, identisch aussehenden Vogel präsentiert, durchschaut der Junge. „But where is his brother?“<sup>106</sup> fragt er Borden, als dieser ihm den lebenden Vogel im Käfig zeigt. Diese Szene löst das Doppelgänger-Geheimnis offensichtlich auf, wobei die Vögel symbolhaft auf die Borden-Zwillingsbrüder hindeuten. Es wird außerdem deutlich, dass ein Zaubertrick Opfer fordert. Diese Erkenntnis zieht sich durch den gesamten Film, bis Angier und Borden am Ende selbst erkennen, was es heißt, Opfer zu bringen. Ihr Schicksal unterscheidet sich am Ende kaum von jenem des Vogels, der auf Kosten des Zaubertricks geopfert wird.

Doch bevor ich auf das Ende des Films zu sprechen komme, möchte ich mit meiner Analyse fortfahren. „Once you know it’s actually very obvious“<sup>107</sup>, kommentiert Bordens Ehefrau Sarah die Auflösung eines Zaubertricks, den ihr Borden erklärt, um sie von dessen Harmlosigkeit zu überzeugen. Genau auf diesem Prinzip, das jedem Zaubertrick zugrunde

---

<sup>106</sup> Ibid., 00:18:34

<sup>107</sup> Ibid., 00:28:14

liegt, basiert auch der Film *The Prestige*. Sieht man sich den Film unter Kenntnis der Auflösung an, so bemerkt man, dass diese bereits den ganzen Film hindurch offensichtlich ist.

“[Anwalt:] I am sure beneath its bells and whistles it has got a simple and disappointing trick.

[Cutter:] The most disappointing of all, Sir: It has no trick.”<sup>108</sup>

Bei diesem Wortwechsel zwischen Cutter und einem Anwalt geht es um den Tesla-Apparat bzw. dessen Geheimnis, doch die gleichen Worte lassen sich auch auf den Film selbst umlegen, hinter dessen komplizierten Wenden und unterschiedlichen Zeitebenen eine enttäuschende Auflösung steckt: Nämlich, dass kein spektakulärer Trick, keine Illusionen, und auch keine übernatürlichen Kräfte im Spiel sind, sondern die einfache, langweilige, und somit enttäuschende Wahrheit, dass es sich tatsächlich um einen Doppelgänger handelt.

Als Bordens Ehefrau bemerkt Sarah ziemlich schnell, dass Borden zwei Seiten hat. Es gebe Tage, an denen spüre sie, dass Alfred sie aufrichtig liebe, und im Gegensatz dazu gebe es Tage, an denen er scheinbar die Zauberei mehr liebe als sie. Sarah bemerkt also einen Unterschied im Charakter der Zwillingbrüder. Sie kann sich die häufigen Stimmungswechsel nicht erklären und wird daher immer skeptischer. Nach und nach hinterfragt sie Bordens geheimnisvolles Verhalten und wird dabei zur Identifikationsfigur des Kinozusehers, den die Taten und Aussagen des Zauberkünstlers ebenfalls stutzig machen. Doch während das Rätsel um Bordens Verhalten für das Kinopublikum einen zusätzlichen Spannungsfaktor darstellt, und daher durchaus positive Auswirkungen auf die Rezeption des Films hat, stellt das Geheimnis für Sarah eine enorme Belastung dar. In einem letzten Streitgespräch mit Alfred verlangt sie, dass er von nun an auf Tricks, Lügen, und Geheimnisse verzichte. Insgeheim weiß Sarah aber längst, dass sie den Kampf gegen die Zauberei längst verloren hat, und genau daran zerbricht sie schließlich: Da ihre verzweifelte Bitte um Ehrlichkeit nicht erhört wird, erhängt sie sich in der Zauberwerkstatt ihres Ehemannes.

Doch Sarah ist nicht die Einzige, die die Stimmungsschwankungen Bordens erkennt: „His mind is a divided one. His soul is restless. His wife and child tormented by his fickle and contradictory nature.“<sup>109</sup> Diese Feststellung Angiers beweist, wie genau er seinen Konkurrenten beobachtet und wie sorgfältig er dessen Verhalten prüft. Doch trotzdem verschließt er die Augen vor der Wahrheit, und kommt daher nicht auf die Lösung des Rätsels, die sich vor seinen Augen befindet. In einem Gespräch mit seiner Assistentin Olivia

---

<sup>108</sup> Ibid., 00:21:16-00:21:16

<sup>109</sup> Ibid., 00:45:14-00:45:23

bestätigt diese ihm erneut, dass alles darauf hindeute, dass Borden bei seinem Zaubertrick einen Doppelgänger benutzt. In seiner Werkstatt habe sie eine Perücke, Schminke, und andere Indizien gefunden, die darauf hindeuten würden. Angier lässt sich davon nicht überzeugen, da er zu wissen glaubt, dass Alfred diese Utensilien absichtlich liegen lasse, um sein Umfeld bewusst in die Irre zu führen: „It’s misdirection. He leaves those things lying around to make you think he is using a double.“<sup>110</sup> In dieser Szene wird deutlich, dass Angier genau weiß, dass sein Konkurrent seine Tricks genau plant und sein Leben der Zauberei widmet. Doch je genauer er hinsieht, desto weiter entfernt er sich von der wahren, simplen, und bereits mehrmals ausgesprochenen Lösung des Rätsels. Und mit ihm der Zuseher? Die Frage, die mich an dieser Stelle bewegt ist, ob der Zuseher die Lage genauso sieht wie Robert Angier, und sich in die Irren führen lässt, weil er sich von der Meinung des Zauberers mitreißen lässt. Fest steht, dass der Zuseher viel genauere Einblicke in das Handeln und die Gedankengänge Alfred Bordens bekommt, als Angier. So hat der Kinozuseher gegenüber Angier einen Wissensvorsprung, da er private Konversationen Bordens mitanhört. Am meisten Einblick geben dabei die Konversationen zwischen Borden und seinem Erfinder. Obwohl die beiden Männer nur selten miteinander reden, verraten ihre Blicke und Gesten, dass sie sich gegenseitig kennen, und keine Geheimnisse voreinander haben. Besonders interessant ist dabei jene Szene, in der Alfred seinem Erfinder anvertraut, dass Sarah Bescheid wisse, oder zumindest ahne, dass etwas nicht stimme<sup>111</sup>. An dieser Stelle wird der Zuseher hellhörig: Was wisse Sarah bzw. von welcher Sache habe sie eine Ahnung? Was für ein Geheimnis teilen Alfred Borden und sein Erfinder?

Eines ist klar: Nur den Informationen aus diesen privaten Gesprächen kann getraut werden. Je weiter die Handlung des Films voranschreitet, desto deutlicher wird, dass jegliche Form der Kommunikation zwischen Borden und Angier – sei es verbale Konversation, oder schriftlicher Austausch über Tagebucheintragungen – auf Täuschung und Irreführung basiert. Spätestens als das Kinopublikum gemeinsam mit Borden durch einen Tagebucheintrag Angiers erfährt, dass dieser gar nicht tot ist und seine Ermordung, für die Borden zur Todesstrafe verurteilt wurde, daher nie wirklich stattgefunden hat, realisiert der Zuseher, dass alles, was in den letzten 87 Minuten des Films passiert ist, noch einmal zu hinterfragen ist. Angier nennt diese Stelle selbst „the turn“<sup>112</sup> und spielt drauf an, dass sein Zaubertrick, in dem Borden unfreiwillig mitspielt, nun die entscheidende Wende nimmt. Hier möchte ich noch einmal an das entscheidende, sich durch den gesamten Film hindurch ziehende

---

<sup>110</sup> Ibid., 01:08:03-01:08:07

<sup>111</sup> Vgl. Ibid., 01:24:14-01:24:28

<sup>112</sup> Ibid., 01:27:43

Anfangszitat Cutters verweisen. „The Turn“ wird dabei als jene Wende beschrieben, in der der Zauberer einen gewöhnlichen Gegenstand hernimmt, um damit etwas Außergewöhnliches zu machen. Damit bringt er die natürlichen Regeln, auf die wir uns in unserem Alltag verlassen können, durcheinander, und erzeugt ein Schockmoment. Dinge, die wir bisher für normal bzw. natürlich gehalten haben, werden mit dem „Turn“ so weit verändert, dass sie außergewöhnlich und geradezu unmöglich erscheinen. Wie kann Angier am Leben sein, wenn wir ihn doch am Totenbett liegen sahen? Wie kann es sein, dass wir uns derart täuschen ließen?

„Now you’re looking for the secret, but you won’t find it, because of course you’re not really looking. You don’t really wanna know. You want to be fooled.“<sup>113</sup> Könnte die Antwort Cutters die Antwort auf unsere Frage sein? Lassen wir uns wirklich bereitwillig täuschen?

Testen möchte ich diese Vermutung durch die Enthüllung des zweiten großen Rätsels des Films, nämlich dass Alfred Borden tatsächlich einen Doppelgänger benutzt hat, um seinen Trick durchzuführen. Wie ich anhand dieses Kapitels deutlich gemacht habe, werden dem Zuseher sehr viele Hinweise geboten, die auf die Auflösung hindeuten. Der Zuseher kennt die Auflösung bereits, als sie am Ende des Films auf sehr simple Art und Weise ausgesprochen wird. Ist das Ende dann nicht eine Enttäuschung? Die ganze Zeit hindurch wird der Zuseher auf die Lösung vorbereitet, sodass der große Überraschungseffekt am Ende eigentlich ausbleibt. Es scheint als würde das „Prestigio“, also der Effekt des Zaubertricks, der für Begeisterung beim Publikum sorgt, im Fall des Films *The Prestige* ausbleiben. Warum verzichtet der Regisseur ausgerechnet bei einem Film, in dem die Funktionsweise eines Zaubertricks genau beschrieben wird, auf den letzten und entscheidenden Teil, nämlich das „Prestigio“, und ersetzt es durch ein sehr plattes, vorhersehbares Ende? Vielleicht möchte der Regisseur dadurch beweisen, dass sich der Zuseher tatsächlich lieber täuschen lassen möchte, als der Realität ins Auge zu sehen. Denn wie ein Zaubertrick funktioniert, ist uninteressant, solange das Ende, sprich die Auflösung, Begeisterung und Verwunderung in uns auslöst. In *The Prestige* passiert allerdings das genaue Gegenteil: Der Film klärt uns über die Vorgehensweise des Regisseurs auf, gewährt einen Einblick in dessen Strategie, um schließlich ein enttäuschendes Ende ohne Überraschungseffekt zu präsentieren. Geht man davon aus, dass Christopher Nolan dies ganz bewusst einsetzt, so will er uns damit zeigen, was passiert, wenn man bei einem Film zu genau hinter die Kulissen blickt, und sich nicht einfach von der Illusion mitreißen lässt: Man wird enttäuscht! Für diese Theorie spricht die Aussage Teslas, der in einem Brief an Angier über den Unterschied zwischen Wissenschaft

---

<sup>113</sup> Ibid., 00:01:02-00:03:05

und Magie spricht. Das wahrhaft Außergewöhnliche habe in der Wissenschaft keinen Platz, wohingegen sich die Leute im Metier Angiers (Tesla spielt hier auf die Welt der Magie an) darüber freuen würden, wenn man sie zum Staunen bringt<sup>114</sup>. Der Regisseur ist sich der Tatsache bewusst, dass die Zuseher eines Films, der auf den gleichen Regeln basiert, wie ein Zaubertrick, am Ende zum Staunen gebracht werden wollen. Damit das gelingen kann, darf man den Zusehern im Laufe des Zaubertricks, sprich des Films, also keine zu genaue Ahnung davon geben, was sie am Ende als Auflösung erwartet. Dass Nolan diese Regel bricht, könnte also eine bewusst eingesetzte Strategie sein, die dem Zuseher lehren soll, sich von der Illusion Film mitreißen zu lassen, und sich absichtlich täuschen zu lassen. Gegen die These sprechen allerdings die Theorien, die ich in einem früheren Kapitel zu Mindgame-Filmen aufgestellt habe. Demnach wird der Zuseher durch den verschlüsselten Aufbau dazu gebracht, genauer hinzusehen und die Rätsel auf eigene Faust zu lösen. Der große Unterschied ist allerdings, dass gelungene Mindgame-Filme den Zuseher durch gezielte Hinweise auf eine Auflösung vorbereiten, die schließlich nicht eintrifft. Die Tatsache, dass sich die Spur, die sich der Zuseher im Laufe der Handlung gelegt hat, im Sand verläuft, und das Ende eine komplett neue Wende mit sich bringt, erzeugt den so wichtigen Überraschungseffekt. Ich komme daher zu folgendem Schluss: Wie bei einem guten Zaubertrick hängt auch beim Film das Gelingen des Effekts vom Zauberer, sprich vom Regisseur ab. Wenn der Film richtig aufgebaut wird und die Phasen „The Pledge“, „The Turn“ und „The Prestige“ richtig ausgeführt werden, so kann das Publikum zum Staunen gebracht werden, obwohl oder gerade weil es von der Handlung des Films herausgefordert wird näher hinzuschauen und sich selbst Gedanken zu machen. Ich unterstelle Christopher Nolan keinesfalls ein schlechter Regisseur zu sein, sondern komme zu dem Fazit, dass Nolan die Strategie, die er in *The Prestige* verfolgt, ganz bewusst wählt, um dem zu beweisen, wie sehr der Effekt eines Films vom Mitdenken der Zuseher abhängt. Christopher Nolan versteht die Kunst der Illusion und wagt es im Film *The Prestige* mit den Regeln dieser Kunst zu spielen!

---

<sup>114</sup> Ibid., 01:26:34-01:26:45

### III. Das Finale

Ich möchte an dieser Stelle betonen, dass ich für meine Filmanalyse ausgerechnet die Filme *The Illusionist* und *The Prestige* gewählt habe, da diese nicht einfach über Zauberei berichten, sondern diese Thematik strategisch nutzen und verinnerlichen. Kann man die Zauberkunst zu einem der Vorgänger der Filmkunst zählen, wie es die Erkenntnisse aus dem ersten Kapitel meiner Arbeit schließen lassen, so setzen sich *The Illusionist* und *The Prestige* mit ihren eigenen Wurzeln auseinander. Die beiden von mir behandelten Filme haben mehrere Wendepunkte, die im großen Finale am Ende der Filmhandlung aufgelöst werden. Damit unterscheiden sich die Filme ganz klar von einem gewöhnlichen Bühnenzaubertrick, dessen wichtiges Merkmal darin besteht das Geheimnis des Tricks vor dem Zuseher zu bewahren. Würde die Auflösung präsentiert werden wäre der Zauber des Zaubers – wenn meine Leser mir dieses Wortspiel gestatten – sofort verflogen und der Effekt des Tricks aufgehoben. Genau in diesem Punkt unterscheiden sich die von mir behandelten Filme allerdings. Sowohl Christopher Nolan, als auch Neil Burger lösen das auf der Oberfläche liegende Rätsel des Films, nämlich die Frage nach der Funktionsweise der im Film vorkommenden Zaubertricks, am Ende auf. In beiden Filmen bekommt der Zuseher am Ende eine kommentierte Nacherzählung der Geschehnisse, die alle noch offenen Fragen klärt.

Ein großer Unterschied zwischen Film- und Zauberkunst liegt also scheinbar darin, dass der Film kein ungelöstes Geheimnis braucht, um funktionieren zu können. Doch welche Komponente ersetzt das für den Zaubertrick so wichtige Geheimnis? Was braucht der Film stattdessen, um funktionieren zu können? Ich möchte als Erklärung und Fazit meiner Filmanalysen zwei Aspekte nennen, die Antworten auf diese Fragen liefern.

Sowohl in *The Illusionist* als auch in *The Prestige* ist der Aspekt der Unsicherheit allgegenwärtig. Der Zuseher kann den dargestellten Geschehnissen und Hinweisen nie trauen, da es sich bei allen gezeigten und gesagten Dingen Täuschungen handeln könnte. Genau gleich ergeht es den beiden Protagonisten im Film *The Prestige*. Sie befinden sich auf einer Reise nach Antworten, und müssen sich dabei auf Hinweise verlassen, die sie dem Tagebuch ihres Konkurrenten entnehmen. Wie ich bereits im ersten Kapitel meiner Arbeit festgestellt habe kann den Worten eines Zauberers niemals getraut werden, was in *The Prestige* bestätigt wird. Beide Tagebuchinhalte stellen sich schließlich als Betrug heraus, mit dem sich die Zauberkünstler gegenseitig in die Irre führen. Zwar lässt sich diese Täuschung sowohl von den Zauberkünstlern, als auch vom Kinopublikum erahnen, jedoch siegt die Unsicherheit, und gibt der Täuschung dadurch eine Chance. Nicht zu wissen, welchen Informationen geglaubt

werden kann und welchen nicht, verunsichert die innerdiegetischen Personen genau wie die Kinozuseher und baut eine Spannung auf, die bis zum Ende des Films anhält. Die Unsicherheit auf dem Weg zur Auflösung ist ein wichtiger Effekt des Films und macht das Publikum darauf aufmerksam, dass nichts als selbstverständlich angesehen werden kann. Um es mit den Worten Robert Angiers zu sagen: „The audience knows the truth. [...] But if you could fool them even for a second then you can make them wonder.“<sup>115</sup>

Es gibt allerdings in den von mir behandelten Kinofilmen noch einen zweiten wichtigen Aspekt, der hier nicht unerwähnt bleiben darf. In beiden Filmen deutet die Thematik der Zauberkunst auf eine Metaebene hin. Die Zaubertricks stehen nicht für sich allein, sondern behandeln metaphorisch das eigentliche Thema des Films. In *The Illusionist* sind Eisenheims Geistervorstellungen für das Kinopublikum des 21. Jahrhunderts leicht zu durchschauen, doch der Sinn der Illusionen ist es nicht, das Kinopublikum zu unterhalten oder zu verblüffen, sondern es zur tiefer liegenden Fragestellung des Films zu leiten, nämlich der Frage nach den Wurzeln der Kinematographie. *The Illusionist* basiert auf dem Prinzip der Täuschung und lässt uns das Gezeigte und Gesagte stets hinterfragen. Die Spurensuche nach Antworten rund um Eisenheims Rätsel ist gleichzeitig eine Spurensuche nach den Antworten rund um die ursprüngliche Sinnhaftigkeit und Funktionsweise des Kinos. Indem die Laterna magica als Ablenkungsmanöver eingesetzt wird, um Eisenheim zur Flucht zu verhelfen, wird sie nicht etwa als eine bahnbrechende, wissenschaftliche Erfindung dargestellt, sondern als Täuschungsinstrument.

Auch im Film *The Prestige* wird der Zuseher durch die Darstellung von Zaubertricks dazu gebracht, sich mit den Ursprüngen der Täuschungskunst auseinanderzusetzen. Es ist kein Zufall, dass beide Filme im viktorianischen Zeitalter um das Jahr 1900 spielen. Es ist das Zeitalter richtungsweisender Erfindungen und leitete Veränderungen im Denken und Handeln der Menschen ein. Genau in diese Zeitepoche fällt die Erfindung und Entwicklung der Kinematographie. Wie sich diese Kunst auf die Menschen auswirkt, und welche Bedeutung ihr zukommt, ist das Subthema der Filme. Das Fazit: Film hat die Möglichkeit als Täuschungsinstrument eingesetzt zu werden, unterscheidet sich in den Möglichkeiten und der Funktionsweise allerdings deutlich von der Bühnenzauberei. Jede Illusion bietet Referenz zur Realität und so führen die illusorischen Momente auf der Leinwand den Zuseher keinesfalls in eine fremde Welt, die ihn die Realität vergessen lässt, sondern bringen ihn bewusst dazu sich mit der Wahrheit auseinanderzusetzen und diese zu ergründen.

---

<sup>115</sup> *The Prestige*, 01:57:24-01:57:53

## IV. Anhang:

### Literatur-, Film- und Abbildungsverzeichnis:

#### Literaturverzeichnis:

- Adrion, Alexander (Hrsg.): *Die Memoiren des Zauberers Robert-Houdin*, 1. Auflage, Düsseldorf: Karl Rauch Verlag, 1981
- Erlach, Dietrich; Schurf, Bernd: *Spielfilmanalyse: Mythos und Kult*. 1. Auflage, Berlin: Cornelsen, 2004
- Figge, Horst H: *Wörterbuch zur Psychologie des Magischen*, Berlin: VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2004
- Freud, Sigmund: Über Deckerinnerungen, In: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. I (Studien über Hysterie / Frühe Arbeiten zur Neurosenlehre), hg. von Anna Freud und A.J. Storfer, Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925, S. 465-488.
- Göttert, Karl-Heinz: *Magie. Zur Geschichte des Streits um die magischen Künste unter Philosophen, Theologen, Medizinern, Juristen und Naturwissenschaftlern von der Antike bis zur Aufklärung*, München: Fink, 2001
- Hick, Ulrike: *Geschichte der optischen Medien*, München: Fink, 1999
- Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *Georges Méliès: Magier der Filmkunst*, Basel: Stroemfeld/ Roter Stern, 1993
- Kirby, Lynne: Male Hysteria and Early Cinema, In: *Camera Obscura*. Bd. 6, Nr. 2/17, Mai 1988, S. 112-132
- Krstic Igor: Camera obscura und Phantasmagoria. Zwei Modelle filmischer Visualität, In: *parapluie*. no.26 <http://parapluie.de/cgi-bin/show.cgi?url=/archiv/visuell/film/index.html&key=Igor%20Krstic>, 2010
- Lange, Thomas/Neumeyer, Harald (Hrsg.): *Kunst und Wissenschaft um 1800*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2000
- Linge, Friederike: MINDGAME FILMS. Zur Dekonstruktion der klassischen Erzählweise am Beispiel von Tom Tykwers Film LOLA RENNT. Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften 2010

- Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration : Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1959
- Oertel, Rudolf: *Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion*, Wien: Europa Verlag AG, 1959
- Waldmann, Werner: *Zauberkunst. Magie, Illusionen, Tricks; Geschichte, Hilfsmittel, Anleitung*, Stuttgart: Europ. Bildungsgemeinschaft [u.a.], 1984
- Zglinicki, Friedrich von: *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Berlin: Rembrandt-Verlag G.m.b.H, 1956

#### Filmverzeichnis:

- *Georges Melies: Cinema Magician*, Regie: Luciano Martinengo und Patrick Montgomery, USA 1978. DVD Verleih: Image Entertainment 1994
- *The Illusionist*, Regie: Neil Burger, USA 2006. DVD Verleih: Ascot Elite Film AG
- *The Prestige*, Regie: Christopher Nolan, UK/USA 2006. DVD Verleih: Warner Bros. Pictures and Touchstone Pictures

#### Abbildungsverzeichnis:

##### Kapitel I.1.4:

Abb. 1. *Georges Melies: Cinema Magician*, Regie: Luciano Martinengo und Patrick Montgomery, USA 1978. DVD Verleih: Image Entertainment 1994, 00:04:23

Abb. 2. 00:15:56

Abb. 3. 00:08:26

Abb. 4. 00:22:05

Abb. 5. 00:07:25

Abb. 6. 00:13:38

Abb. 7. 01:01:07

Abb. 8. 01:00:58

##### Kapitel II.2.1:

Abb.1. *The Illusionist*, Regie: Neil Burger, USA 2006, Ascot Elite Film Ag, DVD, 00:48:54

Abb.2. 00:49:54

Abb.3. 00:58:18

Abb.4. 00:59:28

Abb.5. 00:59:32

Abb.6. 00:38:20

Abb.7. 00:10:27

Abb.8. 01:40:05

Abb.9. - 18. 00:02:46-00:03:53

Abb.19. 00:55:17

Abb.20. 01:08:22

Abb.21. 01:08:24

Abb.22. 01:08:35

Abb.23. 01:08:45

#### Kapitel II.2.2:

Abb.1. *The Prestige*, Regie: Christopher Nolan, UK/USA 2006, Warner Bros. Pictures and Touchstone Pictures, DVD, 00:00:49

Abb.2. 01:22:08

## **Abstract:**

In meiner Forschungsarbeit geht es um illusorische Momente auf der Leinwand und damit verbunden um die Frage nach der gegenseitigen Beeinflussung von Magie und Film. Die Arbeit baut sich nach den – im Kinofilm *The Prestige* thematisierten – drei Phasen eines Zaubertricks auf. Ich bewege mich also auf den Spuren eines Zauberkünstlers und taste mich dabei zunächst historisch an das Thema Zauberei und Kinematographie heran, um mit den gewonnenen Erkenntnissen in weiterer Folge Antworten auf folgende Fragestellungen zu bekommen:

Welchen Anteil hatte die Zauberkunst an der Entstehung der Kinematographie? Wie stark beeinflussten sich Zauberkunst und Kino in weiterer Folge? Welche Parallelen lassen sich zwischen diesen beiden Künsten feststellen, wo liegen hingegen die Unterschiede?

Nach meinen historischen Nachforschungen mache ich einen Zeitsprung ins 21. Jahrhundert, um zwei Kinofilme zu analysieren, die das Thema Zauberei nicht nur thematisieren, sondern geradezu verinnerlichen: *The Prestige* von Christopher Nolan und *The Illusionist* von Neil Burger nutzen die Thematik der Zauberkunst strategisch und schicken den Kinozuseher damit auf eine Reise, die ihn zu den Wurzeln der Kinematographie führt und Fragen rund um die Funktionsweise und Sinnhaftigkeit dieser Kunst aufwirft. So kommt es in beiden Filmen zu autoreflexiven Momenten, die ich im Laufe meiner Filmanalyse hervorhebe. Die große Frage rund um die beiden Filme *The Prestige* und *The Illusionist* lautet: Wie setzt der Regisseur das Thema Zauberei ein und welche Taktik verfolgt er dadurch? Stehen wirklich Zauberer und ihre Tricks im Vordergrund, oder gibt es unter der Oberfläche eine tiefer liegende Botschaft? Meine Arbeit bietet – genau wie die darin behandelten Kinofilme – eine Spurensuche, die immer wieder Fragen aufwirft, um uns schließlich zum Kern der Realität zu führen.

## **Lebenslauf:**

Delphine Kristofics-Binder

Geboren am 11.11.1989 in Wien

Österreichischer Staatsbürger

Muttersprache: Deutsch

ledig

Derzeitiger Wohnort: 9020 Klagenfurt, Österreich

## Ausbildung:

- Volksschule, Piaristen-Volksschule
- BG VIII, Piaristen-Gymnasium
- Matura: Juni 2007
- Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien, seit WS 2007

## Jobs:

- Praktikum beim TV-Sender *Puls 4*, 2009
- Praktikum bei der TV-Produktionsfirma *Mediahaus OG*, 2010
- Praktikum bei *KRONEHIT Radio Betriebs GmbH*, 2010
- Online- und Printredakteurin für die Studentenzeitschrift *UNIMAG*, 2011-2012
- Seit Jänner 2012: Redaktion und Projektmanagement bei *Upperpixel TV- & Filmproduktion GmbH*