

# Unheimliches Theater<sup>1</sup>

## *Das doppelte Erbe des Films*

Im Herbst 1913 verspricht *The Moving Picture News*, ein wichtiges Blatt der Kinobranche, das kurz zuvor seinen Konkurrenten *Exhibitor's Times* aufgekauft hatte, neben anderen Veränderungen auch, daß man bald »den neuen Namen der nunmehr vereinigten Publikationen« bekanntgeben würde.<sup>2</sup> Einige Wochen später erscheint die Zeitschrift unter ihrem neuen Namen: *The Motion Picture News*! Heute mag diese Veränderung unwesentlich erscheinen, doch die Herausgeber erachten diesen Unterschied 1913 offenbar als ausreichend, um nunmehr das »höchste Streben der *Motion Picture News* [...], die Kunst und die Industrie des *motion picture* in einem würdigen, ehrenhaften und fortschrittlichen Geist darzustellen«, zum Ausdruck zu bringen. Doch wie kann der Wechsel von *moving picture* zu *motion picture* in irgendeiner Weise als bedeutsame Veränderung erscheinen?

Bald darauf erklärt *The Motion Picture News* den Unterschied, indem auf der Seite mit redaktionellen Stellungnahmen ein Artikel mit dem Titel »Motion Pictures Versus »Moving« Pictures« gedruckt wird, der in einer Zeitschrift in Boston erschienen war:

Wenn viele gute Leute den Irrtum begehen, die *motion pictures* als *moving pictures* zu bezeichnen, so hat dies zu zahlreichen humorvollen Bemerkungen über diese Form der Unterhaltung geführt. Obwohl die Masse kaum geneigt ist, die Herkunft einer Bezeichnung oder eines Namens zu analysieren, gibt es doch genügend Menschen, die wissen, daß die fachgerecht projizierten *motion pictures* eigentlich eine schnelle Folge von Stereoptikon-Bildern sind, und die Genauigkeit des Ausdrucks »*motion pictures*« schätzen.

In einem *motion picture*-Haus beschäftigen sich die Zuschauer nur mit dem, was auf der Leinwand erscheint. Jedes der zahllosen Bilder wird auf einer gleichbleibenden, abgegrenzten Fläche gezeigt, alle zusammen simulieren sie Bewegung, *doch die Bilder selbst bewegen sich nicht*. Insoweit der Begriff *moving pictures* sich eingebürgert hat, wird er von Menschen mit Unterscheidungsvermögen für die minderwertigen Häuser verwendet, während *motion pictures* eher auf den anständigen und geschmackvollen Charakter sowohl der Stätte als auch der Darbietung hinweist.<sup>3</sup>

Wie dieser Artikel zeigt, soll die gewählte Bezeichnung den »Rang« anzeigen, den die Zeitschrift durch diese Aufwertung anstrebt. Der Wechsel von *moving* zu *motion* signalisiert den Aufstieg in eine andere Klasse genau zu der Zeit, da

sich der Übergang zum langen Spielfilm als dominanter Form der Kinounterhaltung vollzieht.

Die Einführung des Langfilms ist ökonomisch motiviert, da dies die Möglichkeit für höhere Eintrittspreise, größere Theater und längere Laufzeiten bietet. Gleichzeitig jedoch behandeln die zeitgenössischen Fachleute diesen Wandel immer wieder als eine Klassenfrage. Sie begreifen, daß der lange Film – der höhere Investitionen verlangt, aber auch ungleich höhere Gewinne verspricht – mehr Publikum erreichen kann, indem er ein breiteres Klassenspektrum anspricht. Der Präsident der William L. Sherry Film Company schreibt 1914: »Langfilme haben mehr als alles andere dazu beigetragen, den Anteil der besseren Kundschaft der *motion picture*-Theater zu erhöhen. Auch eine vorsichtige Schätzung wird ihnen eine quantitative Steigerung um fünfzig Prozent zuschreiben und noch weit mehr im Hinblick auf den Rang der Industrie.«<sup>4</sup> Adolph Zukor, Gründer der ersten Gesellschaft für Langfilmproduktionen, der Famous Players, behauptet, daß zuvor die meisten Menschen Filme »nur um ein Weniges besser als das *burlesque*-Theater und deutlich unterhalb des billigen Vaudeville« eingeordnet hätten.<sup>5</sup> Zukor strebt danach, das Kino so zu verändern, daß der Langfilm »ein Pendant des durchschnittlichen Bühnenstücks« wird.<sup>6</sup> Durch diese Anlehnung an eine anerkannte Form von Bühnendarbietung kann er ein Publikum aus den oberen Klassen anlocken und gleichzeitig den anderen eine Art der Unterhaltung bieten, für die sie zwar mehr bezahlen müssen als beim Besuch eines Ladenkinos, die sie sich aber sonst für gewöhnlich überhaupt nicht leisten können.

Die Annäherung des Kinos an die Bühne bedeutet auch, es von seinen Wurzeln im Vaudeville, im Jahrmarkt und den Nickelodeons zu trennen. Zugleich gilt es, einen neuen Namen zu finden, um die Herauslösung aus diesen Verbindungen zu erleichtern. Schon früh lehnen diejenigen, die hoffen, aus der neuen Unterhaltungsform werde eine neue Kunst hervorgehen, den von Krethi und Plethi bevorzugten Ausdruck »*movies*« ab: »*Allgemein herrscht Übereinstimmung, daß diese Bezeichnung in keiner Weise geeignet ist für die wichtigen Lichtspiel-Produktionen von heute.*«<sup>7</sup> Essanay, eine der bedeutendsten Produktionsgesellschaften dieser Zeit, veranstaltet 1910 einen »*New Name*«-Wettbewerb, »mit dem Zweck, eine geeignetere Benennung für den Ausdruck *moving picture show* zu finden.«<sup>8</sup> Die Juroren entscheiden sich für *photoplay*, Lichtspiel, da dieser Ausdruck

[...] eine für das allgemeine Publikum eingängigere und genauere Beschreibung ist als jeder andere auf der langen Liste der eingereichten Begriffe [...]. Das Wort Lichtspiel [*photoplay*] scheint uns größere Chancen zu haben, vom Publikum angenommen zu werden, als Kombinationen von ausgefallenen oder technischen Ausdrücken wie *kino*, *graph*, *drome*, *cine* usw. Man wird davon reden können, »ins Lichtspiel zu gehen« oder »ein Lichtspiel zu sehen«, wie das Publikum davon spricht, »in die Oper zu gehen« oder »eine Oper zu hören«, da all diese Ausdrücke sofort einen zutreffenden Eindruck vom Charakter der Darbietung vermitteln.<sup>9</sup>

Daß hier auch der Klassenaspekt eine Rolle spielt, wird durch den Vergleich mit der Oper deutlich: mit einer Bühnenform, die sich fast ausschließlich an die wohlhabendsten Schichten richtet. Um die Respektabilität des Theaters zu erlangen, muß das Kino einen Namen tragen, der seinerseits Würde und Anstand ausstrahlt.

Bezeichnungen wirken sowohl konnotativ wie denotativ, und so erklärt sich die Entscheidung für »Lichtspiel« eindeutig damit, daß hier die Nähe zur Bühne evoziert wird. Warum aber *motion pictures* eher Respektabilität konnotieren soll als *moving pictures*, ist merkwürdig, zumal die in *The Motion Picture News* angebotene Erklärung den Klassenstatus mit einer gewissen Kenntnis verknüpft. Nur wenn wir unser Wissen über die Wirkungsweise der »*motion pictures*« zu erkennen geben, können wir uns als »Menschen mit Unterscheidungsvermögen« verstehen und dadurch den Film auf das künstlerische Niveau des Theaters heben. Diese Behauptungen schließen einen Gegensatz ein zwischen Wissen und Gebanntsein, der auf das doppelte Erbe des Kinos verweist und seinerseits den Klassengegensatz reflektiert, den ich behandeln werde. Ich möchte im folgenden dieses doppelte Erbe untersuchen, um zum einen unser Verständnis davon, wie Film zu jener Zeit wahrgenommen wird, zu bereichern, und andererseits eine faszinierende Vorführungspraxis der zehner Jahre zu beschreiben, die uns heute überaus fremdartig erscheint.

Mit seiner Definition der »fachgerecht projizierten *motion pictures*« als »einer schnellen Folge von Stereoptikon-Bildern« stellt der Artikel in *The Motion Picture News* den Film in den Kontext der Laterna magica-Vorstellungen früherer Jahrzehnte. Doch was mag dies für das zeitgenössische Publikum von 1913 bedeutet haben? In den letzten Jahren sind zahlreiche wertvolle Untersuchungen zur Magie in Laterna magica-Vorführungen des späten achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts sowie zur Vorliebe für Phantasmagorie und Schauer entstanden.<sup>10</sup> Im Kontext der Entwicklung der Laterna magica kann, wie Tom Gunning sagt, das frühe Kino zurecht als ein »Kino des Staunens« bezeichnet werden.<sup>11</sup> Schon vor dem Film ist Bewegung als Quelle des Erstaunens ein vertrautes Element von Laterna magica-Vorführungen, bei denen die Bewegungssimulation durch eine Verschiebung des Apparats selbst oder das Ineinanderschieben zweier Projektionsbilder erzeugt werden kann. Diese Möglichkeiten sind allerdings beschränkt, so daß das Kino zwar in der Verlängerung der Laterna magica-Vorführung gesehen werden kann, sich von dieser aber darin unterscheidet, daß es scheinbar – auf magische Weise – die unheimliche Wiedergabe naturgetreuer Bewegung erleben läßt.

Doch wenn die Erzeugung von Bewegung etwas Magisches hat – eine scheinbare Taschenspielererei, die in die phantasmagorische Tradition der Laterna magica paßt –, so ist diese Magie von völlig anderer Art. Bei der Laterna magica wird die Umgebung bewußt manipuliert, um die Sinne täuschen zu können. So ist z. B. durch die völlige Dunkelheit nicht auszumachen, wo ge-

nau sich die transparente Leinwand befindet; dies wiederum ermöglicht es, irgendwo im Raum schwebende Geistererscheinungen hervorzurufen. Verändert man die Umgebung, indem man den Raum um ein Weniges heller macht, so verschwindet die Illusion. Als Nachkomme der *Laterna magica* kann auch das Kino derartige Phänomene erzeugen, wie dies um die Mitte der zehner Jahre der Fall ist mit der kinematographischen Imitation von *Pepper's Ghost*, einer der berühmtesten Phantasmagorien des 19. Jahrhunderts.<sup>12</sup> Bekannt als entweder »Kineplastikon« oder »Photoplast« verwendet das als *Pepper's Ghost on the Motion Picture Screen* angekündigte Schauspiel eine durchsichtige Spiegelscheibe, welche den genauen Standort der Leinwand verbirgt und so den Eindruck hervorruft, die projizierten Schauspieler bewegten sich tatsächlich auf der Bühne.<sup>13</sup>

F. H. Richardson, der wohl scharfsinnigste zeitgenössische Autor zur Filmtechnik, bemerkt: »Die Sache ist, unserer Meinung nach, nicht für ein Filmtheater geeignet. Es ist eine Vaudeville-Nummer [...].«<sup>14</sup> Zu der Zeit, da Richardson dies schreibt, kann er davon ausgehen, daß die meisten seiner Leser mit ihm darin übereinstimmen, daß die künstlerische Zukunft des Kinos bei der höheren Kunstform Theater liegt und nicht bei der niederen Form von »Nummern«. Dennoch ziehen sich diese durch die gesamte Filmgeschichte, insbesondere im billigen Amusement und bei speziell für den Nervenkitzel in Vergnügungsparks gedrehten Filmen. Doch das bedeutet meist, daß die Filme entweder Teil anderer sinnestäuschender Darbietungen sind oder von diesen begleitet werden. Auf der anderen Seite *benötigt* das Kino die Taschenspielererei der *Laterna magica*-Vorführung nicht, um seine Illusionen zu erzeugen. Genauer gesagt, hier geht der Bewegungstrick anders vor sich: »[...] *die Bilder selbst bewegen sich nicht*«, wie *The Motion Picture News* so emphatisch schreibt. So lange die Bilder in der entsprechenden Mindestgeschwindigkeit projiziert werden, gibt es *nichts*, was uns während der Vorführung die Einzelbilder, auf denen die Illusion beruht, sehen ließe. Die Bewegung, die Täuschung, vollzieht sich voll und ganz im Geist des Zuschauers.

Auch wenn der Nachbildeffekt schon seit den Anfängen des Films als die wesentliche Erklärung für die Bewegungsillusion angeführt wird, handelt es sich in Wirklichkeit eher um eine *Vorbedingung*, die für den besonderen mechanischen Apparat notwendig ist, der zur Projektion verwendet wird.<sup>15</sup> Der intermittierende Mechanismus herkömmlicher Projektoren benötigt eine Blende, um während des Filmtransports den Lichtstrahl zu unterbrechen, so daß die Leinwand für eine gewisse Spanne der Vorführzeit pro Bild dunkel bleibt. Der Nachbildeffekt garantiert allein die Bildkontinuität. Doch selbst wenn das Licht ununterbrochen strahlt – wie bei Projektoren ohne Blende oder heutigen Schneidetischen – würde man die Bewegung wahrnehmen, ohne daß Nachbilder hier eine Rolle spielen.<sup>16</sup> Bis heute ist nicht völlig geklärt, was genau für die Wahrnehmung von Bewegung in Filmen verantwortlich ist. Ent-

sprechend muß jede mögliche Erklärung geheimnisvoller klingen als die scheinbar einleuchtende Theorie vom Nachbildeffekt.

Doch bereits 1912, ein Jahr vor dem Erscheinen der gerade zitierten Artikel in *The Motion Picture News*, bieten Max Wertheimers »Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung« eine Erklärung, die durch die Entdeckung des »Phi-Phänomens« mit der Theorie des Nachbildeffekts radikal bricht.<sup>17</sup> Der Psychologe Hugo Münsterberg erläutert das Problem, indem er in seinem *The Photoplay: A Psychological Study* (1916), einem der frühesten filmtheoretischen Werke, Forschungen aus »den letzten dreißig Jahren« zusammenfaßt:

Die Bewegungswahrnehmung ist eine eigenständige Erfahrung, die nicht auf ein einfaches Sehen von einer Folge verschiedener Positionen reduziert werden kann. Ein eigentümlicher Bewußtseinsinhalt muß solch einer Folge visueller Eindrücke beigefügt werden. [...] vor allem aber schaffen solche Tests Klarheit darüber, daß das Sehen von Bewegungen eine einzigartige Erfahrung ist, die vom tatsächlichen Sehen aufeinanderfolgender Positionen völlig unabhängig sein kann. [...] Das Bewegungserleben wird hier offensichtlich durch das Zuschauerbewußtsein hervorgebracht und nicht von außen erregt.<sup>18</sup>

Es ist also etwas Magisches um die Bewegung im Film, weil wir sie nicht gänzlich erklären können, aber es handelt sich um eine besondere Art der Magie, die nichts mit Taschenspielererei zu tun hat. Der Zauber wird von und in unserem Geist erzeugt. Es ist eine Art *natürliche Magie*.<sup>19</sup>

Diese geistige Magie ist ein zentraler Punkt in Münsterbergs Theorie, da für ihn die Einzigartigkeit des Films als Kunstform in dessen Fähigkeit besteht, mentale Prozesse imitieren zu können. Das Bild ist eine Fläche, und dennoch entsteht durch perzeptive Hinweise geistig ein Gefühl von Tiefe. Es gibt keinerlei Bewegung im Einzelbild, doch die schnell hintereinander projizierten Phasenbilder veranlassen den menschlichen Geist, den Bewegungseindruck zu erschaffen:

Tiefe und Bewegung gleichen sich darin, daß sie in der Welt des Films nicht als harte Fakten, sondern als Mischung von Fakt und Symbol zu uns kommen. Sie sind anwesend, und doch sind sie nicht in den Dingen. Wir staten die Eindrücke mit ihnen aus.<sup>20</sup>

André Bazin könnte hiergegen eingewandt haben, daß die Photographie »auf uns [wirkt] als ein »natürliches« Phänomen«<sup>21</sup>, doch sie wirkt auf uns auch – insbesondere durch die Bewegung auf der Leinwand – als ein übernatürliches Phänomen. Die Art und Weise, wie das Kino dazu in der Lage ist, aus unserem mentalen Apparat Magie zu ziehen, hat ganz einfach etwas Unheimliches.<sup>22</sup>

Dennoch zeigt mein Verweis auf Bazin und seine realistische Ästhetik, daß man das photographische Bild auf andere Weise betrachten kann. Weiter oben

sprach ich von einem doppelten Erbe des Kinos. Bislang habe ich mich mit der Frage beschäftigt, wie das Kino als Höhepunkt in einer Geschichte der Leinwandunterhaltung auftritt, als Erbe der 250jährigen Geschichte der *Laterna magica*. Doch das Kino erbt auch noch eine andere Geschichte, die für ein Blatt wie *The Motion Picture News* 1913 besonders wichtig ist: die des Theaters. Während *The Motion Picture News* darauf hofft, daß das Ansehen des Kinos sich durch eine Allianz mit der Bühne verbessert, hat das Theater jener Zeit gerade einen dreißigjährigen tiefgreifenden Wandlungsprozeß durchlaufen, der sich am auffälligsten in der Arbeit des Autors und Regisseurs David Belasco zeigt:

Die Anfänge von Belascos Karriere am Broadway 1882 sind mehr als nur ein wichtiger persönlicher Meilenstein. Zu dieser Zeit vollzogen sich Veränderungen, welche auf das Theater in der ganzen Welt große Auswirkungen hatten; der Bühnennaturalismus führte die entscheidende Schlacht gegen die älteren, etablierten Konventionen und Praktiken.<sup>23</sup>

Ich werde hier nicht auf die programmatischen Aspekte des Theaternaturalismus eingehen, doch die »peinlich genaue Beachtung äußerlicher materieller Details – in Szenerie, Ausstattung, Licht usw.«<sup>24</sup> sowie die Abkehr von gemalten Kulissen hin zu lebensechten, dreidimensionalen Bühnenbildern sind Innovationen, die auch Auswirkungen haben für die Rezeption der langen Spielfilme. Wenn das Theater in diesen drei Jahrzehnten, die der Einführung des Langfilms vorausgehen, sich immer mehr in Richtung eines Material-Realismus der Gegenstände und Umgebungen bewegt, dann kann der Film ebenso gut als ein Kulminationspunkt der Theatergeschichte wie der *Laterna magica*-Tradition gesehen werden.<sup>25</sup> Wo das Theater versucht, die Außenwelt in all ihren konkreten Einzelheiten zu zeigen, gelingt dies dem Kino mit einer der Bühne unerreichbaren Leichtigkeit.

Diese beiden Geschichten mögen in ein und demselben Gegenstand zusammentreffen, doch sie sorgen dort gleichzeitig für eine Art Spannung, da sie unterschiedliche künstlerische Ziele anstreben: eine Art Übernatürlichkeit steht dem Naturalismus gegenüber, das Staunen der Überzeugungskraft. Das will nicht sagen, daß das Publikum 1912 nicht gestaunt hat angesichts von Child's Restaurant, das Belasco einschließlich des Dufts von Pfannkuchen für die Inszenierung von *The Governor's Lady* peinlich genau nachgebaut hat, doch es handelt sich um eine andere Art von Staunen. Wenn das Restaurant »in allen Einzelheiten genau nachgebildet« ist, wie es in Belascos Bühnenanweisungen heißt, so handelt es sich dabei ebensowenig um Zauberei wie bei dem angeblichen Ankauf des »Innern einer Heidelberger Studentönbude« durch den französischen naturalistischen Regisseur André Antoine, um diese dann »so wie sie ist auf die Bühne« zu stellen.<sup>26</sup> In gewisser Hinsicht wären wir weniger erstaunt, wenn ein Film uns das tatsächliche Child's Restaurant

oder eine wirkliche Studentenbude zeigte, und doch ist das Kino auf eine andere Art illusionistisch als ein Bühnenbild.

Es besteht noch ein weiterer Unterschied, da es in den angeführten Beispielen um Nachbauten von ihrerseits gebauten Räumen geht, was bedeutet, daß man sie, die nötige Zeit und entsprechende Mittel vorausgesetzt, auf der Bühne ebensogut errichten kann wie in der Wirklichkeit. Doch wie verhält es sich mit Naturszenarien? Für *Tiger Rose* (1917), ein Stück, das im Nordwesten Kanadas spielt, bildet Belasco auf der Bühne einen Wald nach und läßt auf außergewöhnlich realistische Weise Sturm und Regen niedergehen. *The Girl of the Golden West* (1905) eröffnet er mit einer Ansicht des Cloudy Mountain in der Sierra Nevada.<sup>27</sup> Für derartige Bühnenbilder sind verschiedene Arten von *trompe l'œil*-Effekten nötig. Dadurch fallen sie eher in den Bereich des magischen Illusionismus. So erzeugt Belasco in *The Girl of the Golden West* tatsächlich eine Bewegungillusion durch ein Rollpanorama, welches das Publikum vom Berg in die Stadt führt. Dies, so ein Kommentar 1940, nimmt »einen für die Filmtechnik charakteristischen ›Abwärtsschwenk‹ vorweg.<sup>28</sup> Doch wie sehr auch der Realismus des naturalistischen Theaters auf das Kino hinzuführen scheint, man muß immer noch unterscheiden zwischen Realismus und Realität. Das naturalistische Theater richtet einen dreidimensionalen Raum so her, daß er eine wirkliche Lokalität auf eine Weise evoziert, daß die Zuschauer dies für »realistisch« halten können. Der Film dagegen zeigt eine zweidimensionale Fläche, auf der »Realität« wiedergegeben wird.

Im Zusammenhang dieser Entwicklung des Kinos hin zum Theater wird verständlich, warum viele zeitgenössische Schriften zum Film dessen Hauptvorteil darin sehen, daß er die Welt der Natur in das künstliche Umfeld der Bühne holen kann.<sup>29</sup> Wie Tom Gunning scharfsichtig beobachtet: »In ihrem eigenen historischen Kontext betrachtet, bildet die Projektion der ersten bewegten Bilder den Höhepunkt einer Periode intensiver Entwicklungen im Bereich visueller Unterhaltungsformen, eine Tradition, in der Realismus vor allem für seine unheimlichen Effekte geschätzt wurde.«<sup>30</sup> Gunning schließt das Theater nicht mit ein bei den »visuellen Unterhaltungsformen«, und es ist fraglich, ob der europäische Naturalismus mit seiner Absicht, den Einfluß der Umgebung auf die menschliche Existenz zu beschreiben, bewußt nach unheimlichen Effekten strebt. Der amerikanische Naturalismus, insbesondere Belasco, verfährt anders in dieser Hinsicht, da Belascos Realismus oft so großartig angelegt ist, daß es ihm eindeutig darum geht, den Zuschauer in Staunen zu versetzen.

Doch auch wenn das Filmbild so viel realer wirkt als jede Wiedergabe einer natürlichen Umgebung auf der Bühne, ist es trotzdem eine größere Illusion als die *trompe l'œil*-Techniken, denn, wie schon Münsterberg zutreffend bemerkt, es zeigt etwas, das nicht wirklich da ist.<sup>31</sup> Im Theater ist jeder Gegenstand auf der Bühne tatsächlich anwesend und existiert im selben Raum wie die Zuschauer. Im Film zeigt das Bild eine scheinbare physische Realität, die aus ei-

nem bloßen Spiel von Licht und Schatten besteht. Die paradoxe Natur des Films mit seinem Spiel von An- und Abwesenheit provoziert bei dem französischen Kritiker Louis Delluc nach seinen ersten Erfahrungen im Kino eine vielsagende Reaktion, die selbst spielerisch paradox ist:

Ein zufälliger Abend in einem Kino an den Boulevards machte mir eine so außerordentliche künstlerische Freude, daß diese nicht mehr von der Kunst abhängig schien. Seither weiß ich, daß der Film dazu bestimmt ist, uns flüchtige und ewige Eindrücke von Schönheit zu verschaffen, wie sonst nur das Schauspiel der Natur oder manchmal das des menschlichen Handelns.<sup>32</sup>

Künstlerische Freude durch etwas, das nicht Kunst ist, Schönheit, die gleichzeitig flüchtig und ewig ist – all dies verweist auf die Unheimlichkeit des Kinos, das uns eine Erfahrung ermöglicht, die uns bewegt über alle konventionellen rationalen Begriffe hinaus, die sie vielleicht noch im Zaum halten könnten. Doch wenn das Kino so viel Macht hat, das Vertrauen in unsere eigenen Wahrnehmungsmechanismen zu erschüttern, wie kann es dann gleichzeitig versuchen, seinen Status zu dadurch zu verbessern, daß es mit transparenten Bildern zu einem Theateranbieter wird?

### *Die Beherrschung des unheimlichen Bilds*

Da Theater und Film verschiedene Illusionen erzeugen, haben sich zu der Zeit, als der Langfilm aufkommt, entsprechend unterschiedliche Präsentationsmodi herausgebildet. Im Folgenden beschäftige ich mich mit diesem Unterschied sowie den Konsequenzen, die sich hieraus für die Vorführpraxis im Kino der zehner Jahre ergeben. Werden Bühnenbild und Handlung durch ein aufwendiges, vergoldetes Proszenium betrachtet, so ist die Illusion als solche deutlich, weil das Publikum aktiv dazu beitragen muß, daß sie zustandekommt. Ganz gleich wie sorgfältig, detailliert und realistisch das Bühnenbild gestaltet ist, es gehört demselben Raum an wie das Proszenium. Die Vorstellung einer unsichtbaren vierten Wand kann bei dieser Art Theater nur entstehen, indem das Publikum dazu aufgefordert wird, zum Erschaffen der Bühnenillusion beizutragen, und indem es diese Fiktion akzeptiert. In gewisser Weise wird das Unheimliche der Illusion dadurch gezähmt, daß es unseres Einverständnisses bedarf: Wir tragen dazu bei, sie zu erzeugen. Beim Film dagegen bleibt die Illusion auf verstörende Weise unheimlich, denn sie entsteht in unserem Inneren als Ergebnis unseres Nervensystem, und gleichzeitig bleibt sie von uns unabhängig, denn wir können sie nicht außer Kraft setzen.

Das naturalistische Theater mit seiner Ästhetik der vierten Wand hat somit einen Weg gefunden, den Raum des Geschehens von dem des Theaters zu scheiden. Doch es ist weniger deutlich, wie das Filmbild, dessen Raum so ver-



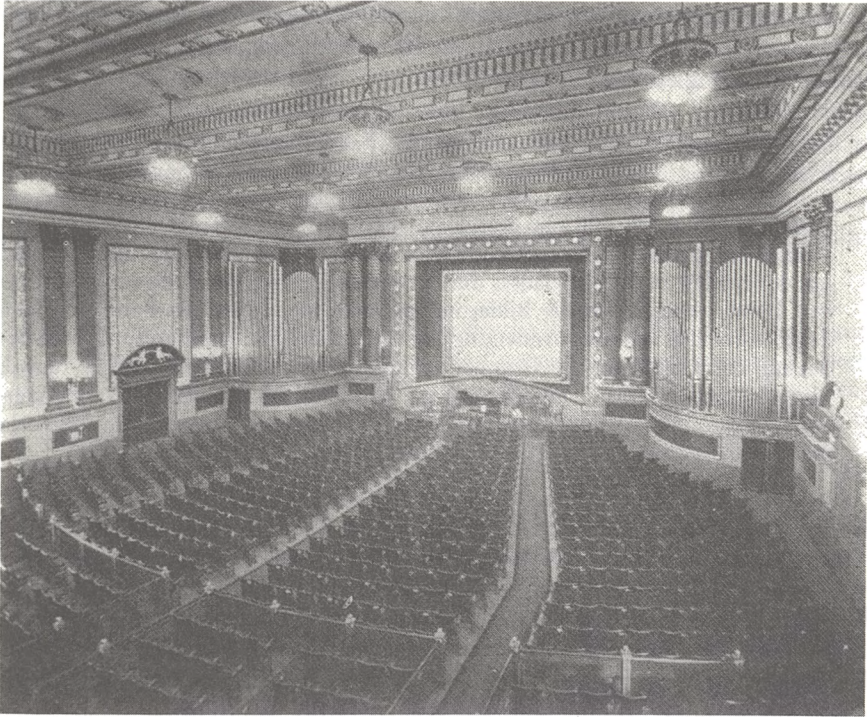


Abb. 1. Der Weg, der nicht eingeschlagen wurde: Das American Theater in Salt Lake City, Utah, bei seiner Eröffnung 1913 mit 3000 Plätzen das dort größte, speziell für Filmvorstellungen gebaute Theater, folgt dem Beispiel der Nickelodeons. Es hat keine Bühne und die Leinwand wird von einem vergoldeten Rahmen eingefasst.

schieden ist von dem, in dem wir uns befinden, vom übrigen Saal abgegrenzt werden soll. Die frühesten Vorführungen in Vaudeville-Häusern beschwören eine Art magischen Piktorialismus herauf: Sie fassen bisweilen die Leinwand in einen vergoldeten Rahmen und versuchen so die Malerei direkt nachzuahmen. Diese Praxis setzt sich auf zweifache Weise in der Nickelodeon-Ära fort, zum einen dadurch, daß man sie ganz einfach beibehält, zum anderen, indem die Einrahmung zu einem architektonischen Element wird. F. H. Richardson, in *The Moving Picture World* zuständig für technische Fragen, empfiehlt 1908: »Ein Vorhang [d. i. eine Leinwand] von genau der Breite des Filmbildes und von einem auffallenden Proszenium umgeben ergibt den bestmöglichen Effekt«, während ein Artikel von 1911 im selben Blatt eine schwarze Bildmaske vorschlägt, um das Problem, das Filmbild in den zu der Zeit üblichen vergoldeten Rahmen einzupassen, zu vermeiden.<sup>33</sup> Wie auch immer, bis zum Beginn der Langfilmperiode scheint das wie ein Gemälde gerahmte Leinwandbild gängige Vorführpraxis gewesen zu sein. (Abb. 1)

Doch als die ersten langen Spielfilme aufkommen, wird zu einer anderen Vorgehensweise geraten, wodurch die Filmvorführung sich in eine deutlich andere Richtung entwickeln soll:

Unserer Meinung nach ist so etwas wie ein Kompromiß zwischen der normalen Bühne und der des Filmtheaters wünschenswert. Stellen wir uns eine gewöhnliche Bühnenöffnung vor: Sie mag etwa zwölf bis fünfzehn Meter breit sein und entsprechend tief. Doch man will kein Bild in dieser Größe. Wie uns scheint, ist es in einem solchen Fall das Beste, die Leinwand weit hinten auf der Bühne anzubringen und mit den beiden Seiten des Hauses durch bemalte Tücher oder Kulissen zu verbinden. Bei der Vorführung der Bilder im verdunkelten Saal hat das Publikum dann den Eindruck, es sehe die Darstellung einer Szene im Bühnenhintergrund. Man betrachtet das Geschehen gewissermaßen durch eine Öffnung oder einen Tunnel, wobei es an den Seiten nichts gibt, was die Aufmerksamkeit ablenken könnte, sondern im Gegenteil soll die Einrichtung des Ganzen komplementär zum Bild sein und die Aufmerksamkeit auf letzteres konzentrieren.<sup>34</sup>

Dieser Vorschlag ist eine Folge der Tatsache, daß immer häufiger Filme in Theatern vorgeführt werden, was zu entsprechenden Problemen führt.<sup>35</sup> Eine »gewöhnliche Bühnenöffnung«, so heißt es, sei »zwölf bis fünfzehn Meter breit«, doch die Leinwand in dieser Zeit ist »in einem kleinen Haus« etwa vier Meter breit, in einem mit »weitläufigen Dimensionen« vielleicht fünf bis sieben Meter.<sup>36</sup> In einer verdunkelten Theaterbühne würde eine schwarze Maske oder ein vergoldeter Rahmen nur die geringe Größe des Bildes unterstreichen und es vom dramatischen Raum der Bühne deutlich absetzen. Die Lösung, die Leinwand durch eine Kulisse einzurahmen, sorgt für eine Kontinuität von Bühne und Filmbild: Wie bei einer Theateraufführung nimmt die Szenerie die gesamte Breite ein, doch die Handlung spielt sich dann gewissermaßen im Hintergrund ab. Auf diese Weise entsteht eine neue Illusion, welche die der realistischen Bühnentechnik ergänzt und erweitert: im Vordergrund eine naturgetreue Nachahmung, im Hintergrund ein photographisches Abbild der Wirklichkeit.

Selbst wenn derartige Vorrichtungen, allgemein »*picture settings*« genannt, in den Premierekinos bald zur Ausstattung gehören, weiß ich nicht, ob die in dem zitierten Artikel beschriebene Bühneneinrichtung einfach nur eine Empfehlung ist oder sich auf eine tatsächliche Praxis bezieht.<sup>37</sup> Auch habe ich nicht genau herausfinden können, wann das erste *picture setting* verwendet worden ist. Doch es gibt einen Vorläufer, der noch in die Zeit vor der Nickelodeon-Ära fällt: die Hale's Tours, die zuerst 1904 auf der Saint Louis Fair stehen und dann für die nächsten Jahre im ganzen Land viel Popularität genießen.<sup>38</sup> Die Hale's Tours verwenden einen echten Eisenbahnwaggon mit einer Leinwand an der Vorderwand, so daß man den Eindruck hat, durch ein Fenster zu schauen. Die meist als Rückprojektion gezeigten Filme werden vorne auf der Lokomotive gedreht. Die gesamte Anordnung soll den Eindruck einer Zugfahrt

nachahmen, mit dem Raum des Filmbildes als einer scheinbaren Fortsetzung des Raums, in dem sich die Leinwand befindet.

Auch wenn es speziell für die Hale's Tours gedrehte Filme gibt, kann man bereits von Anfang an auf einen Bestand zurückgreifen, der zu diesen Zwecken hervorragend geeignet ist: die in England um die Jahrhundertwende so beliebten *Phantom Rides*, »konventionell projizierte Landschaftsaufnahmen, die vom Schienenräumer einer fahrenden Lokomotive aus gefilmt wurden.«<sup>39</sup> Charles Musser zitiert eine zeitgenössische Reaktion auf einen *Phantom Ride*-Film:

Der Zuschauer war kein Außenstehender, der das Rasen der Wagen von einer sicheren Position aus betrachtete. Er war der Passagier einer geisterhaften Zugfahrt [*phantom train ride*], die ihn mit fast einer Meile pro Minute durch den Raum trug. Da war kein Rauch, noch zitternde Scheiben oder mahlende Räder. Da war nichts, was die Bewegung andeutete, außer dem Anblick der schimmernden Gleise, die unaufhörlich und schnell verschlungen wurden, sowie das vorbeischießende Panorama des Bahndamms und der Zäune.

Der Zug war unsichtbar, und doch fegte die Landschaft unbarmherzig vorbei [...]<sup>40</sup>

Wie diese Beschreibung eines Vorläufers der Hale's Tour zeigt, ist die Bezeichnung *Phantom Ride* überaus passend, denn es ist tatsächlich etwas Unheimliches um diese Filme, durch welche die Zuschauer scheinbar zu körperlosen Geistern werden. Da jedoch diese »Geisterbilder« in einem wirklichkeitsgetreuen Umfeld verankert sind, können die Hale's Tours den phantastischen Kitzel der Fahrt erzeugen und gleichzeitig die unheimlichen Aspekte des Mediums zähmen, indem die Illusion von der Leinwand ins Innere des nachgebauten Waggons ausgedehnt wird. Ein solcher Waggon ähnelt den weiter oben beschriebenen Theaterszenarien, bei denen das Filmbild gewissermaßen im Bühnenhintergrund erscheint. Somit bildet der Eisenbahnwaggon nicht nur ein Umfeld für das Bild, sondern er macht es auch beherrschbar.

Bevor ich näher betrachte, wie die Zähmung des Unheimlichen durch Bühnenbauten für Kinovorstellungen in den zehner Jahren vonstatten geht, möchte ich kurz auf Sigmund Freuds Artikel zu diesem Thema eingehen, um genauer angeben zu können, wie der magische Effekt des Films in Beziehung zum Theater verstanden werden kann.<sup>41</sup> Freud schreibt, das Unheimliche beruhe entweder auf der Wiederkehr von durch die Zivilisation »überwundenen« Überzeugungen – wie der vom triumphierenden rationalen Denken ausgetriebene Animismus – oder auf der Wiederbelebung »verdrängter« Gefühle eines Individuums.<sup>42</sup> Terry Castle erweitert Freuds Argumentation um eine historische Dimension, die auch für den Film eine Rolle spielt, weil dadurch provozierende Gedanken über das eine Erbe des Kinos möglich werden:

Wann aber ereignete sich diese Internalisierung rationalistischer Denkweisen [die

frühere Formen des Denkens überwinden]? Freud meint, daß dies zumindest für das Abendland nicht lange zurückliegt. An verschiedenen Stellen in »Das Unheimliche« [...] läßt sich nur schwerlich die Schlußfolgerung vermeiden, daß dies während des achtzehnten Jahrhunderts geschehen ist, durch die überzeugte Ablehnung von Erklärungen, die auf das Übernatürliche verweisen, mit seinem drängenden Suchen nach systematischem Wissen, mit seiner selbstbewußten Aufwertung der »Vernunft« gegenüber dem »Aberglauben«. Damals erfuhren die Menschen zum ersten Mal das überwältigende Gefühl von Fremdartigkeit und Beunruhigung, das laut Freud für das moderne Leben so charakteristisch ist.<sup>43</sup>

Die Aufklärung schafft so ihre eigenen Formen der Mystifizierung; dies gilt Castle zufolge insbesondere für die »Geister-Schauen im Europa des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts – illusionistische Darstellungen und öffentliche Vergnügungen, bei denen ›Gespenster‹ durch Einsatz der Laterna magica herbeigerufen wurden.«<sup>44</sup>

Castle verweist auf das auffallende Paradox, wie diese Vorführungen gleichzeitig entzaubern und erneut mystifizieren, eine rationale Erklärung bieten, um ein unheimliches Gefühl hervorzurufen:

Die frühen Laterna magica-Vorführungen entwickeln sich als scheinwissenschaftliche Übungen einschließlich der einleitenden Vorlesung über den Unsinn des Geisterglaubens und die verschiedenen Betrügereien, die Geisterbeschwörer und Nekromanten im Laufe der Jahrhunderte begangen haben. Doch der pädagogische Vorwand verschwindet schnell, wenn die eigentliche Phantasmagorie beginnt, denn die Schaulen unter den Illusionisten achten darauf, niemals vollständig preiszugeben, wie ihre eigenen seltsamen, oftmals furchterregenden Erscheinungen erzeugt werden. Alles dient ganz unverhohlen dazu, den Effekt des Übernatürlichen zu verstärken.<sup>45</sup>

Für solche Vorstellungen in einem scheinbar rationalistischen Kontext gibt es verblüffende Parallelen bei den frühesten Filmvorführungen. Die ersten Demonstrationen des *Cinématographe* finden auf wissenschaftlichen Kongressen statt, und Lumière geht damit, wie Alan Williams anmerkt, »den Weg des ›wissenschaftlichen Wunders‹ bei der Vermarktung seines Apparats.«<sup>46</sup> Da er so vor allem »die Wirkungsweise des Apparats selbst [...] dokumentiert«,<sup>47</sup> bleibt auch während der ersten Vorstellungen in den USA der Projektor für das Publikum sichtbar, wodurch die zur Wiedergabe der lebenden Photographien verwendete Technologie in gleicher Weise Teil des Spektakels ist wie die Bilder. Diese Praxis erscheint angesichts der enormen Feuergefährlichkeit des Nitromaterials überaus fragwürdig, ist aber wesentlich, um den Film als das neueste Wunder des technischen Zeitalters präsentieren zu können.

Derartige Demonstrationen sind also ein Zusammentreffen von Wissenschaft und Wunder. Wie auch das Zitat aus *The Motion Picture News* belegt, ist die Mechanik des Films verständlich genug, daß man allgemein weiß, daß der Filmstreifen aus einer Reihe von Einzelphotographien besteht. Im Unter-

schied dazu ist die Fernsehtechnik so unsichtbar, daß sie in ihrer Komplexität noch wunderbarer als die des Films scheinen könnte. Dennoch hat sie nicht dieselbe unheimliche Wirkung, weil wir dabei nicht den Eindruck einer magischen Verwandlung von Unbewegtem in Bewegung haben.<sup>48</sup> Die Beliebtheit des Nachbildeffekts zur Erklärung dafür, wie Film funktioniert, liegt möglicherweise in seiner Verständlichkeit, weil die Tatsache, daß intensives Licht eine anhaltende Wirkung auf der Netzhaut hinterläßt, ohne weiters nachvollziehbar ist. Wir können dies leicht aus eigener Erfahrung bestätigen. Doch diese Erklärung dient gleichzeitig dazu, die tatsächliche zu verdrängen, die weit aus magischer erscheint, weil sie ein merkwürdiges Phänomen in unserem Geist darstellt. Auf diese Weise läßt unsere wissenschaftliche Erkenntnis Raum für die Wiederkehr des Verdrängten und damit ein Gefühl des Unheimlichen. Tom Gunning merkt an, daß die frühen Lumière-Vorführungen mit einem Standbild beginnen, der Projektor dann langsam in Gang gesetzt wird, so daß die Einzelbilder zunehmend – und auf magische Weise – in Bewegung geraten.<sup>49</sup> Das, was als Wissenschaft beginnt, endet somit als Zauberei, ähnlich wie in den Geisterbildern, die Terry Castle beschreibt.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zur Unheimlichkeit des Kinos möchte ich mich nun den frühesten belegten Filmvorstellungen in Theaterszenarien zuwenden. Der oben zitierte Artikel in *The Motion Picture News*, der dies empfiehlt, schlägt die Verwendung von Bauten vor, die zu dem im Film Gezeigten passen. Dies scheint bei einigen der frühesten, meist importierten Langfilme der Fall gewesen zu sein, z.B. bei *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* (Mario Caserini, 1913, Ambrosio). Noch gängiger ist in den zehner Jahren die Praxis, durch die Bühnenbauten dem Kino selbst eine bestimmte Identität zu verleihen. So im Madison Square Garden, wo man 1915 durch Filmvorstellungen die prekäre finanzielle Situation stabilisieren will und einen enorm großen Saal mit ungefähr 8000 Sitzplätzen einrichtet. Um den Raum vor dem Publikum zu füllen, läßt die Leitung des Hauses die Leinwand mit einem wirkungsvollen Arrangement umgeben. »Durch reichliche Verwendung von Bühneneis und -schnee erhält die Seite der Arena, die zur Fourth Avenue liegt, ein überaus arktisches Aussehen, und die Projektionsmaschinen am anderen Ende des Raums lassen in bestimmten Abständen den Eindruck des Nordlichts entstehen. All dies, um dem Slogan »Meet me at the Iceberg« [...] mehr Farbe zu verleihen.«<sup>50</sup> Die Verwendung des Nordlichts, also einer Art natürlicher Magie, als Mittel, um das Leinwandbild zu unterstreichen, zeugt von einem Verständnis des Kinos als einer Art magischer Natur.

Da man jedoch das kinematographische Bild durch die Einführung des Langfilms dem Theater annähern will, bedarf es anscheinend sonst eher einer anderen Art der Szenerie, die gerade einen größeren Abstand zur Magie schafft. Hier wird der von mir schon zuvor erwähnte Klassenaspekt wichtig: Die direkte Nachahmung des Theaters erfordert es, daß das Kino weniger magisch und mehr zu einem transparenten Medium wird, das in Massenpro-

duktionen eine Erfahrung vermitteln kann, die zuvor nur bei den Vorstellungen in jeweils einem einzigen Theatersaal möglich war. Eine der ersten Langfilm-Produktionsgesellschaften meint genau dies mit ihrem Motto: »Famous Players in Famous Plays«. Als Vitagraph 1914 sich mehr und mehr der Herstellung längerer Spielfilme zuwendet, übernimmt die Gesellschaft das Criterion Theater, eine »anerkannte« Bühne am Times Square, und tauft es um in Vitagraph Theater. Um sie in ein Kino zu verwandeln, baut Vitagraph ein Bühnenbild um die Leinwand:

Wenn der Vorhang sich hebt, erscheint ein Atelier mit erlesenen Kunstgegenständen, Draperien und Teppichen. In der Mitte ist eine große Verandatür, durch die man auf eine Brüstung blickt.

Durch die Tür sieht man das blaue Wasser der New York Bay und im Vordergrund eine eindrucksvolle Gruppe von Wolkenkratzern rund um die Battery."'

Der Anblick des Hafens von New York wird durch ein Panoramagemälde wiedergegeben, und da jede Vorstellung mit einem »Sonnenuntergang« beginnt, hat man in die bemalte Leinwand in bestimmten Abständen Löcher geschnitten, um Sterne leuchten zu lassen. Insgesamt wird deutlich, daß diese Szenerie in der damals vorherrschenden Bühnentradition des *trompe l'œil*-Realismus steht. (Abb. 2)

Die Kulissen dienen zwar auch als Hintergrund für Auftritte zwischen den Filmvorführungen, doch vor allem sind sie zu dem Zweck entworfen, das Filmbild herauszustellen. In dem Moment, da die Filmvorstellung beginnt – »Dämmerung« –, geschieht etwas Magisches: Ein Vorhang vor der Verandatür wird heruntergelassen und wenn er wieder hochgezogen wird, erscheint die Kinoleinwand anstelle des Panoramagemäldes. Die gefilmte Realität folgt auf die künstliche Realität des gemalten Bildes. In mancher Hinsicht ist die Malerei gegenüber dem Film im Vorteil: Sie ist vielfarbig und hat eine greifbare physische Präsenz. Doch im Vergleich mit der scheinbar direkten Wiedergabe des Films bleibt das Gemälde immer eine *Darstellung* der natürlichen Welt.

Den von mir eingesehenen Quellen zufolge werden in späteren *picture settings* nicht mehr derart spezifische Kulissen wie das Atelier eines Künstlers verwendet. Doch ein Element hier erscheint immer wieder in späteren Bauten: ein »Window on the World«, wie J. Stuart Blackton, Direktor der Vitagraph, es nennt.<sup>52</sup> Um 1916 hat sich in luxuriösen Häusern eine Art Muster für derartige Einrichtungen herausgebildet, das ich als »Fenster im Garten« beschreiben möchte. (Abb. 3) Eine solche Szenerie zeigt im allgemeinen einen Ziergarten, der auch ältere Architekturformen enthält; in der Mitte befindet sich, scheinbar als Teil der Anlage, ein großes Fenster. In ihm erscheint dann immer das Filmbild. Zwar enthält die Szenerie Elemente aus der Natur, doch gleichzeitig handelt es sich um ein Ensemble, das auch in der Wirklichkeit nur als Konstruktion existiert. Belasco würde eine solche Anlage ohne *trompe l'œil*-

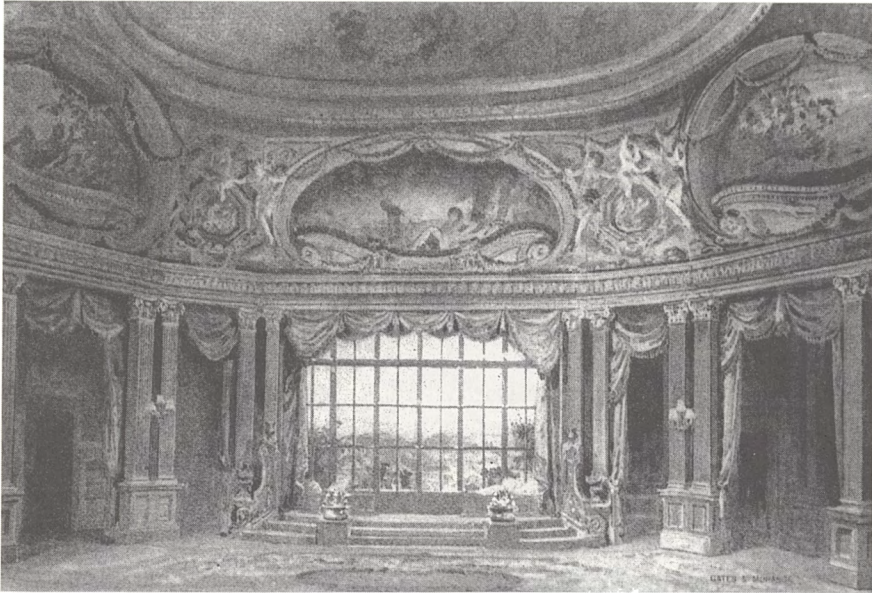


Abb. 2: Das Vitagraph Theater, New York City. Um ihre stetig wachsende Langfilm-Produktion zur Geltung bringen zu können, übernimmt die Vitagraph Company ein Broadway-Theater und integriert die Leinwand in ein Bühnenbild. Auf dieser Zeichnung sind die Seitenflügel breiter dargestellt als sie es in Wirklichkeit waren.

Effekt direkt auf der Bühne errichtet haben. Und obwohl diese Bühnenbauten oft überaus phantasievoll sind, gibt es eine den Arbeiten Belascos ähnelnde Bemühung um Realismus, mit echtem Gras und Pflanzen, die dann ständiger Pflege bedürfen.

Diese Elemente werden so konsequent immer wieder aufgegriffen, daß sie offenbar eine recht klare Bedeutung für das zeitgenössische Publikum haben. Die älteren architektonischen Formen können dazu dienen, die ehrgeizigen Bestrebungen des neuen Mediums Langfilm in Hinblick auf seinen Klassenstatus zu betonen und es so zu einem direkten Konkurrenten des Theaters werden lassen. Andererseits verweisen die natürlichen Elemente zwar auf die Natur, doch so, daß die Gestaltung durch den Menschen mit eingeschlossen ist, da es sich ja um einen angelegten Ziergarten handelt. So gehört zum Beispiel ein Springbrunnen direkt unterhalb des Filmbilds offenbar zur Standardausrüstung einer solchen Szenerie – und möglicherweise war er während der gesamten Vorstellung in Betrieb. Doch es handelt sich eben um einen Springbrunnen und nicht um einen Wasserfall. Im Umfeld einer derartigen gestalte-

ten Natur kann das filmische Bild seine Überlegenheit bei der Wiedergabe der tatsächlichen Natur auf einer Bühne der Künstlichkeit herausstreichen.

Doch wenn auch das Filmbild von der Szenerie getrennt ist, wird es doch paradoxerweise eingerahmt von etwas, das nicht wie ein Rahmen aussieht.<sup>53</sup> Während der vergoldete Rahmen der frühen Filmvorstellungen eine deutliche Grenze zwischen Bildraum und Zuschauerraum zieht, schaffen die Szenerien der zehner Jahre eine Verbindung zwischen Filmbild und Bühnenbauten. Zwar sorgt das Proszenium für eine Scheidung von Bühne und Publikum, doch gleichzeitig verbindet es Bild und *picture setting* zu einer Art organischer Einheit. Im Unterschied dazu geht bei den Hale's Tours der Illusionsraum der flachen Leinwand über in den realen, dreidimensionalen Raum des Eisenbahnwaggons. In gewisser Weise ist hier die gesamte Einrichtung eine Bühnenszenerie, wobei die Zuschauer zu Darstellern in einem touristischen Schauspiel werden. In einem Kino der zehner Jahre mit Proszenium sind Filmbild und Bühnenaufbau vom Publikum geschieden und miteinander verbunden, weil sie unterschiedliche Weisen der Wirklichkeitswiedergabe auf der Bühne verkörpern. Die Szenerie mag den Gegensatz von Film und Theater in dieser Hinsicht unterstreichen, doch gleichzeitig wird der Unterschied auch eingeebnet, weil die Leinwand ein Teil der Bühnenbauten ist.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal kurz auf Freud zurückkommen, denn zu dem Spiel von Gegensatz und Ähnlichkeit bei den *picture settings* gibt es eine Parallele an einem wesentlichen Punkt in seinem Essay über das Unheimliche: nämlich die Verbindung zwischen den Gegensätzen. Freud eröffnet seinen Aufsatz mit einer ausführlichen Erörterung der verschiedenen Bedeutungen des Ausdrucks »unheimlich«, den möglichen Übersetzungen in andere Sprachen sowie der diversen Konnotationen im Deutschen. Einleitend stellt er fest: »Das deutsche Wort ›unheimlich‹ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut [...].«<sup>54</sup> Doch die Erforschung der Wörterbuchdefinitionen ergibt eine merkwürdige Tatsache: Während »heimlich« in seinen ersten Bedeutungen deutlich im Gegensatz zu »unheimlich« steht, ist dies bei einer anderen Definition – »versteckt, verborgen gehalten, so daß man andere nicht davon oder darum wissen lassen, es ihnen verbergen will«<sup>55</sup> – nicht der Fall. Somit gilt: »[...] daß das Wörtchen heimlich unter den mehrfachen Nuancen seiner Bedeutung auch eine zeigt, in der es mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Das heimliche wird dann zum unheimlichen [...].«<sup>56</sup> Das, was »heimlich« ist, enthält also in gewisser Weise das »Unheimliche«, dieses ist nicht so sehr etwas Fremdartiges, sondern etwas, das in der uns bekannten Welt existiert.

Heute sehen wir das Bild auf der Leinwand durch ein Meer von schwarzem Tuch getrennt von dem Raum, in dem wir uns befinden, und es schwebt dadurch geisterhaft in der Luft. Zumindest in den zehner Jahren ist das Filmbild jedoch weit durchlässiger. Um 1919/20 gibt es verschiedene Versuche, Bühne und Leinwand untereinander zu verknüpfen: Eine direkt an die Hand-



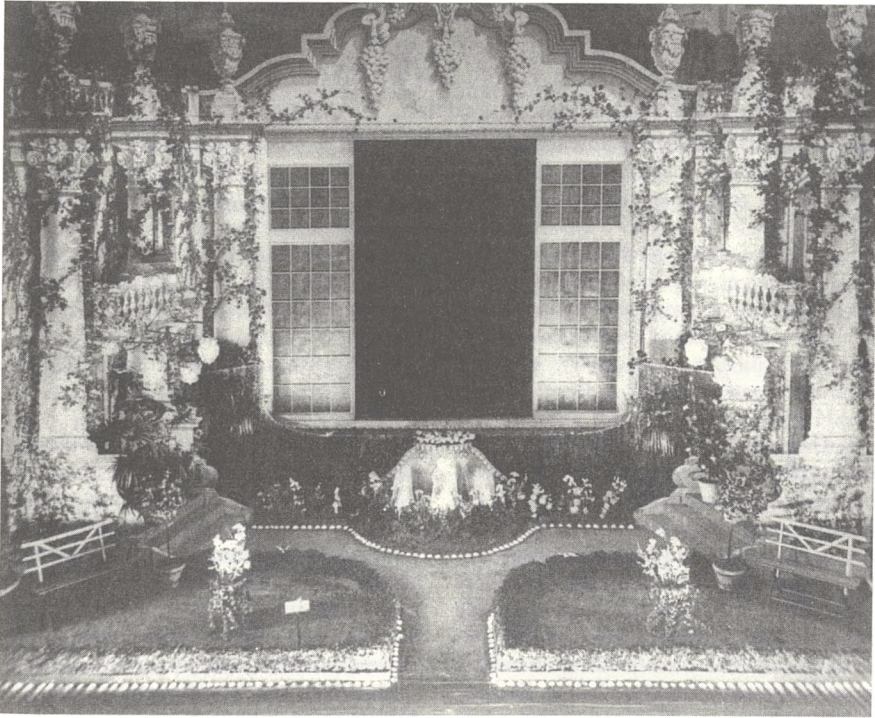


Abb. 3: Das Strand Theatre, Newark, New Jersey. Das Fenster im Garten mit Springbrunnen und einem Schild »Rasen betreten verboten!«

lung anknüpfende Bühnendarbietung unterbricht den Film; danach wird die Filmvorführung fortgesetzt. Man könnte meinen, das Gefühl der Durchlässigkeit zwischen Leinwand und Szenerie würde die unheimliche Qualität des Films verstärken, indem körperlose Schauspieler neben das auf der Bühne physisch Anwesende treten. Doch wie das Heimliche das Unheimliche enthält und vielleicht auch verdrängt, soll die Szenerie das Bild von etwas unheimlich Fremdartigen in etwas unheimlich Vertrautes wandeln. Die Theaterbühne kann ein magischer Ort sein, doch sie ist auch vertrauter in dem Sinn, daß sie sich in eben dem Raum befindet, in dem auch wir selbst leben. Wenn wir uns an die weiter oben zitierte Anweisung erinnern, die vorsieht, daß die Rahmung der Leinwand die Illusion von Schauspielern, die im Bühnenhintergrund agieren, schaffen soll, so möchte ich behaupten, daß der Versuch, das Kino in die höheren Sphären des Theaters zu heben, auch eine Art Verdrängung mit sich bringt. Die in jener Zeit so gebräuchlichen Bühnenbauten die-

nen nicht so sehr dazu, das Filmbild einzurahmen, als es zu beherrschen. Spätere Kritiker beschreiben den frühen Langfilm oft als »Theaterkonserve«, als *canned theater*, doch das ist falsch: Das Publikum hat das Kino nie als ein transparentes Aufnahmemedium gesehen. Von Beginn an ist Film *uncanny theater* – unheimliches Theater.

(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)

### Anmerkungen

1 Ursprünglich unter dem Titel »Uncanny Theater« erschienen in *Paradoxa*, vol. 3, no. 3-4, 1997, S. 321-347. Für die Übersetzung wurde der Text gekürzt um einen Abschnitt zum Kino der zwanziger Jahre und späteren Entwicklungen. Die Originalfassung erhielt eine »Honorable Mention« im Kovacs Essay Award. Der Autor dankt Mike Arzen für seine hilfreichen Kommentare zu einer frühen Fassung dieses Artikels.

2 »Announcement«, *The Moving Picture News*, 27.9.1913, Jg. VIII, Nr. 13, S. 15.

3 Nachdruck aus *The Photo-Era*, Boston, *The Motion Picture News*, 13.12.1913, S. 22 (Hervorhebung im Original).

4 William L. Sherry, »Do Features Pay?«, *The Motion Picture News*, 21.3.1914, S. 19.

5 Adolph Zukor mit Dale Kramer, *The Public is Never Wrong*, G. P. Putnam's Sons, New York 1953, S. 11.

6 Ebenda, S. 56.

7 Wie genau die Leute vom Fach zu jener Zeit den Zusammenhang zwischen dem Klassenstatus des Objekts und dem potentiellen Gewinn sehen, belegt ein anderer Kommentar im selben Artikel: »Movies« ist ein legitimer Nachfahre der »Nickel Show«, und eben jener letztgenannte Ausdruck ist laut W. W. Hodkinson, Präsident der Paramount Pictures Corporation, das größte Hemmnis in der Geschichte der Filmindustrie.« »Film Play« und »Movies«, *Exhibitors Herald*, 20. 11. 1915, S. 11 (alle Hervorhebungen im Original).

8 »Photoplay«, *The Moving Picture World*, 15.10.1910, S. 858. Daß dieser Namenswechsel mit dem Erscheinen dramatischer Filme mit höherem Anspruch einhergeht, wird aus einer Feststellung ein Jahr später deutlich: »Eine der größten Leistungen – tatsächlich ist es die größte – dieses Jahres [d. h. 1911] war die erfolgreiche Einführung von Filmen mit mehr als einem Akt.« *The Moving Picture World*, 13.1.1912, S. 106.

9 Diese Entscheidung ist von drei Juroren unterzeichnet: George Kleine, F. C. Aiken und Aaron Jones. Kleine, ein wichtiger Filmhändler zur Zeit der Nickelodeons, wird in der Folge zu einer Schlüsselfigur bei der Entwicklung des Langfilms als hauptsächlichster Importeur großer italienischer Spektakelfilme; dies beginnt 1913 mit *QUO VADIS?*

10 Siehe Richard D. Altick, *The Shows of London*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1978, S. 211-220; Erik Barnouw, *The Magician and the Cinema*, Oxford University Press, New York 1981; Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Charles Scribner's Sons, New York 1990, S. 17-29; Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990, S. 132-136; Terry Castle, *The Female Thermometer*, Oxford University Press, New

York 1995, S. 140-167. [Vgl. auch Ludwig Vogl-Bienek, »Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis«, *KINtop* 3, 1994, S. 11-32; d. Übers.]

11 Tom Gunning, »An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator«, *Art and Text*, Nr. 34 (Spring 1989), S. 31-36. Wiederabdruck in Linda Williams (Hg.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994, S. 114-133.

12 Zu *Pepper's Ghost* vgl. Castle (Anm. 10), S. 151, Abb. S. 153 sowie Altick (Anm. 10), S. 504 f.

13 »What is the Kineplastikon?«, *The Motion Picture News*, 20. 12. 1913, S. 30. In Deutschland, wo der Prozeß auch entwickelt worden ist, heißt er »Kineplastikon«, der amerikanische Importeur nennt ihn »Photoplast«. Eine detaillierte Beschreibung gibt F. H. Richardson, »Projection Department«, *The Moving Picture World*, 19. 6. 1915, S. 1938. [Oskar Messter entwickelt ein analoges Verfahren, das er Alabastra nennt. Vgl. Vogl-Bienek (Anm. 10), S. 20 f; d. Übers.]

14 F. H. Richardson, »Photoplast«, *The Moving Picture World*, 24. 10. 1914, S. 494. Den einzigen Beleg für eine tatsächliche Aufführung dieser »Nummer«, die ich finden konnte, ist Teil eines überaus reichhaltigen Vaudeville-Spektakels, zu dem auch ein Langfilm gehörte. Die Veranstaltung fand statt im Hippodrome, einem für derartige Zwecke entworfenen, höhlenartigen Theater in New York, das jedoch gerade zu Filmvorstellungen übergegangen war, um seine oft unsichere wirtschaftliche Lage zu verbessern: »[...] eine neue Art Film, das Kineplastikon, illustriert Opern, die Chor und Orchester gleichzeitig in der Wirklichkeit darbieten.« »Hippodrome Succumbs to Most Popular Amusement«, *The Motion Picture News*, 3. 4. 1915, S. 44.

15 Joseph und Barbara Anderson, »Motion Perception in Motion Pictures«, in: Teresa de Lauretis und Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, St. Martin's

Press, New York 1980, S. 76-95, behandeln die bedauerliche Trägheit dank derer die Theorie von der Trägheit des Auges noch immer als Erklärung für die Bewegungswahrnehmung im Film herangezogen wird.

16 In der Filmgeschichte kennt man verschiedene Versuche, Projektoren ohne Blenden zu vervollkommen, da diese im Prinzip mehr Licht auf die Leinwand abstrahlen und auch der Film weniger häufig reißt. Im selben Jahr 1913, in dem *The Motion Picture News* ihren neuen Namen erhält, wird auch der kontinuierlich laufende Projektor *Vanoscope* angekündigt. Die zeitgenössischen Kommentare lassen darauf schließen, daß man weiß, daß der Nachbildeffekt für die Bewegungsillusion nicht notwendig ist, sondern diese sogar behindern kann: »Beim Vanoscope wird das Bild nicht von oben nach unten von der Leinwand weggezogen, sondern die Bilder gehen direkt ineinander über und garantieren so zu hundert Prozent die ganze Zeit ein vollständiges Bild auf der Leinwand. Bildflimmern kann nicht entstehen, da es nicht nötig ist, sechzehn oder mehr Bilder pro Sekunde von der Leinwand zu ziehen um eine andauernde Wahrnehmung aufrecht zu erhalten. Das Vanoscope projiziert acht Bilder und weniger pro Sekunde ohne daß von einem Bild zum anderen eine Veränderung sichtbar würde.« W. F. Herzberg, »Concerning the Vanoscope«, *The Motion Picture News*, 27. 12. 1913, S. 28.

1986 wohnte ich der Demonstration eines Projektors ohne Blende bei einem lokalen Treffen der Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE) in New York bei. Das Bild war ebenso gut wie alles, was ich bis dahin von konventionellen Projektoren gesehen hatte, doch meines Wissens werden Apparate ohne Blenden nicht kommerziell eingesetzt.

17 Max Wertheimer, »Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung«, *Zeitschrift für Psychologie*, Nr. 61, 1912, S. 161-265. Vgl. auch J. und B. Anderson (Anm. 15), S. 81.

18 Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel*.

*Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, Synema, Wien 1996, S. 46 f.

19 Ich verwende bewußt hier diesen Ausdruck der »natürlichen Magie«, wegen einiger Konnotationen, die zumindest bis in die Renaissance zurückreichen. Erik Bar-nouw (Anm. 10), S. 26 und 107-112, diskutiert »den alten philosophischen Streit zwischen »natürlicher« Magie – die zur amüsanten Belehrung und zur wissenschaftlichen Aufklärung verwendet wurde – und der Ausbeutung der Magie, indem wie bei der Hexerei übernatürliche Mittel verwendet oder behauptet wurden.«

Sir David Brewster führt den Ausdruck in seinen *Letters on Natural Magic* (1832) gerade gegen Irreführung und Täuschung ins Feld: »Zu allen Zeiten ist der menschliche Geist dem Wunderbaren zugeneigt [...]. Als das Wissen im Besitz nur einer Kaste war, war es nicht schwierig es zur Unterwerfung der breiten Masse einer Gesellschaft zu gebrauchen.« (1. Brief). Diese Haltung hatte damals schon eine lange Geschichte hinter sich. Vgl. Charles Musser (Anm. 10), S. 17-20, zur »Entzauberung des projizierten Bildes« in den Schriften von Athanasius Kircher, einem Gelehrten des 17. Jahrhunderts.

20 Münsterberg (Anm. 18), S. 50.

21 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Eds. du Cerf, Paris 1958, S. 15.

22 Bazins Erfindung des »Mumienkomplexes« als einer psychoanalytischen Erklärung für das Verlangen nach Realismus in der Kunst erlaubt den Brückenschlag zwischen seiner realistischen Theorie und dem Bereich der Magie. Es scheint mir wichtig, hier innezuhalten, da dies auf merkwürdige Weise als ein Echo von Freuds Gedanken über das Unheimliche erscheint, auf die ich später noch zurückkomme. Für Bazin können die bildenden Künste das im »Mumienkomplex« verkörperte grundlegende menschliche Verlangen befriedigen: Sie bieten einen »Widerstand gegen die Zeit« (durch »das materielle Weiterbestehen des Körpers«) und befriedigen so »ein Grund-

bedürfnis des Menschen«, denn: »Der Tod ist nur der Sieg der Zeit.« Dies verleiht »der ersten ägyptischen Statue [...], der Mumie« eine magische Funktion, die Bazin anerkennt (ebenda, S. 11). Doch dann stellt er fest: »Es versteht sich, daß die parallele Entwicklung von Kunst und Zivilisation die bildenden Künste von ihren magischen Funktionen abgelöst hat [...].« (Ebenda S. 12) Man könnte sagen daß hier eine Entzauberung stattfindet, ähnlich der des projizierten Bildes (vgl. Anm. 19). Doch Bazin erkennt, daß dieser Prozeß unabgeschlossen bleibt: »Doch [diese Entwicklung] konnte das nicht zu unterdrückende Bedürfnis, die Zeit zu bannen, lediglich für das rationale Denken sublimieren.« (Ebenda) Mit dieser Bemerkung zur Sublimierung und zur Überdeckung des Irrationalen durch das Rationale kommt Bazin Freuds Begriff des Unheimlichen verblüffend nahe. Wenn Bazin dies selbst nicht sieht, so liegt das daran, daß er sich letztlich mit der Rolle des Realismus weit mehr beschäftigt als mit der Magie, doch wir können sagen, daß seine Theorie des Realismus die Wiederkehr des unterdrückten Magischen zuläßt.

23 Lise-Lone Marker, *David Belasco: Naturalism in the American Theatre*, Princeton University Press, Princeton 1975, S. 7.

24 Ebenda, S. 10.

25 Brooks McNamara, »Scenic Design and the Early Film«, in: *Before Hollywood: Turn-of-the-Century American Film*, Hudson Hill Press, New York 1987, S. 55-56, bemerkt, daß die Filmpraxis jener Zeit von der Bühne beeinflusst wird: »Allmählich [...] vollzieht sich [ab 1910] eine wichtige Veränderung in der szenischen Arbeit [der Filmemacher]; das konventionelle Bild der Innenräume wird mit den Außenräumen in Einklang gebracht [...]. Die Hinwendung der Filmindustrie hin zu detailreichen, realistischen Innenräumen ist nicht einfach ein Versuch, eine Einheit mit den Außenaufnahmen herzustellen. Ein weiterer offensichtlicher Einfluß geht von dem populären Realismus des Broadway Produzenten und

Regisseurs David Belasco und seiner Nachahmer aus.«

Der Wandel bei der Ausstattung ist demnach nicht nur eine Frage des Realismus, sondern auch eine Nachahmung der Kunstform, der das Kino nacheifert.

26 Marker (Anm. 23), S. 60 f.

27 Vgl. Mordecai Gorelik, *New Theaters for Old*, Samuel French, New York 1940, S. 164 f, sowie Marker (Anm. 23), S. 63 und 141 f.

28 Gorelik (Anm. 27), S. 165.

29 Hier eine zufällige Auswahl von Äusserungen von Filmpraktikern und Autoren aus zeitgenössischen Fachzeitschriften:

»Das Kino heute ist nichts anderes als ein kleines Theater [...] und wir können weitergehen als die Bühnenbilder von Drama oder Komödie und die Natur selbst hereinholen.« William H. Hamilton, »Has the Motion Picture Business Come to Stay?«, *The Moving Picture World*, 9.5.1908, S. 412.

»Das Kinostück hat die ganze Welt zur Bühne«, Rollin Summers, »The Moving Picture Drama and the Acted Drama«, *The Moving Picture World*, 19. 9. 1908, S. 211.

»Der größte Erfolg des Films über das einfache Theater ist es, daß er natürliche Szenarien, echte Wasserfälle, Bäume, Gärten usw. zeigt anstelle von gemalten Kulissen.«, J. M. B., »The Size of the Picture«, *The Moving Picture World*, 11. 3. 1911.

»Die Szenerie des Lichtspiels ist ungleich echter als alles, was selbst ein Belasco uns bieten kann.« »What the Motion Picture Theatre Replaces«, *The Motion Picture News*, 20. 12. 1913.

Ein Jahr, nachdem er mit der Filmregie begonnen hat, vergleicht Cecil B. De Mille, dessen Vater mit Belasco zusammengearbeitet hat, Theater und Film in Hinblick auf den Realismus: »Die Spannweite des Lichtspiels«, sagt Mr. De Mille, »ist so viel weiter als die der Bühne. Wir tun Dinge, anstatt sie zu nachzuahmen. Wenn ein großer Effekt notwendig wird, wie zum Beispiel der Brand auf einem Schiff, die Explosion in einer Mine, ein Zugunglück, die Zerstörung eines Häuserblocks, so brau-

chen wir keine Tricks zu verwenden. Wir machen es wirklich.« »De Mille ›Talks Shop‹«, *The Moving Picture World*, 29. 8. 1924, S. 1244.

In einem Interview spricht Adolph Zukor über die Vorzüge des Kinos bei der Verfilmung eines Bühnenstücks von Denman Thompson: »[...] wir haben den Vorteil, daß wir dem Publikum die tatsächliche Szenerie bieten können, die selbst das große Genie Thompson selbst in Form einer bemalten Leinwand auf der Bühne zeigen konnte. Dasselbe gilt für die Grace Church, die den bekannten Hintergrund des dritten Akts bildet.« »Public Is Wise: No More Fakes Tolerated«, *Exhibitor's Herald*, 11. 12. 1915, S. 3.

Und schließlich sieht auch Sergeij Eisenstein die Idee, das Stück *Gasmasken* in einem echten Gaswerk zu inszenieren, als den letzten und unwiderruflichen Schritt auf seinem Weg hin zum Film: »Das Werk lebte ein Eigenleben. Die Vorführung auf ihrem Gelände ein anderes. Eine wechselseitige Einwirkung aufeinander kam nicht zustande. [...] Darüber hinaus erwies sich der plastische Reiz der Realität dieses Werkes als derart stark, daß er die Ebenen des Faktenmaterials der Wirklichkeit in neuer Leidenschaft erglühn ließ. Und diese Wirklichkeit nahm alles in ihre Hände... und mußte so notgedrungen den Rahmen einer Kunst verlassen, die ihr keine unumschränkte Alleinherrschaft zubilligte. Diese Tendenz brachte uns auf den Weg zum Film.« Sergeij M. Eisenstein, *Schriften 1. Streik*, Hanser, München 1974, S. 251.

30 Gunning (Anm. 11), S. 116.

31 Auch wenn ich letztlich auf etwas anderes hinauswill, möchte ich auf Christian Metz hinweisen, der das Spiel zwischen An- und Abwesenheit beim Filmbild als Unterscheidungsmerkmal zu unserer Erfahrung bei einer Theateraufführung herausarbeitet. Vgl. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, UGE, Paris 1977, S. 92 ff.

32 Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques*, Bd. II, Cinémathèque Française, Paris 1986, S. 30 f.

33 F.H. Richardson, »Lessons for Opera-

tors«, *The Moving Picture World*, 15. 2. 1908, S. 113. Richardson meint auch, eine schwarze Einfassung sei nützlich, wenn das Bild die Leinwand nicht bis zum Proszenium füllt. George B. Rockwell merkt in dem zweiten Artikel weiter an: »Viele Auswerter machen den Fehler, die Leinwand einzurahmen und dann eine Linse zu suchen, um den Raum auszufüllen, mit dem Ergebnis, daß es praktisch unmöglich ist, eine zu finden, die den Vorhang genau bis zu den Ecken füllt. Das Bild wird entweder zu klein sein oder bis auf den Rahmen gehen, und wenn dieser, wie meistens der Fall, vergoldet ist, sind die auf ihm tanzenden Schatten eine Ablenkung für die Augen der Zuschauer, was kaum zu einer guten Wirkung führt.« (»Framing the Screen«, *The Moving Picture World*, 23. 9. 1911, S. 874.)

34 »The Modern Moving Picture Theatre. Chapter V. Showing the Picture«, *The Moving Picture World*, 16. 10. 1909, S. 520. Dieser Artikel ist Teil einer Serie – darum Kapitel V – von Beiträgen ohne Autorennennung über neue Entwicklungen in Filmtheatern.

35 In einem Artikel von 1908 heißt es, »zwei normale Theater [...] in Brooklyn sind endgültig zu Filmvorführungen übergewechselt.« (»Moving and Talking Pictures Attract Many«, *The Moving Picture World*, 27. 6. 1908, S. 541.) Bereits 1909 meint F. H. Richardson, daß die Nickelodeons von größeren Filmtheatern, die eher Bühnenhäusern ähneln, verdrängt werden: »Daß das ›Ladenkino‹ langsam verschwinden wird, scheint sicher, doch an seine Stelle werden speziell zu diesem Zweck gebaute Filmtheater mit 500 bis 1000 Plätzen treten, von denen die meisten ein gemischtes Programm aus Filmen und Vaudeville-Darbietungen für 10 Cents zeigen werden. Viele Häuser dieser Art gibt es bereits, und hier in Chicago sind weitere in Planung.« (»What Is the Future?«, *The Moving Picture World*, 28. 8. 1909, S. 280.)

36 F. H. Richardson empfiehlt: »Der Vorhang sollte ein Bild ermöglichen, auf dem die Figuren mindestens lebensgroß erscheinen. Drei mal vier Meter ist ausreichend für

ein kleines Haus, doch für eines mit weitläufigeren Dimensionen sollte das Bild mindestens fünf Meter breit sein.« Er spricht zwar von einer Mindestbreite von fünf Metern, doch gleichzeitig macht er klar, daß er nicht dafür ist, dies deutlich zu überschreiten: »Besser ein gutes, kleines Bild als ein schlechtes großes.« (»Plain Talk to Theatre Managers and Operators«, *The Moving Picture World*, 2. 10. 1909, S. 444.) Dieses Problem stellt sich noch in den fünfziger Jahren bei der Einführung der Breitwandverfahren, denn sogar in den größten Kinos mit bis zu 6000 Plätzen und einem Proszenium von 25 bis 30 Metern werden noch Leinwände mit einer Breite von unter 8 Metern verwendet. Vgl. William Paul, »Screening Spaces«, *Michigan Quarterly Review*, Winter 1996, S. 143-173.

37 Noch 1929 enthält der halbjährlich erscheinende »Buyer's Guide« der *Exhibitors Herald World* eine Rubrik für »Picture Settings« mit einer Liste von Lieferadressen.

38 Für eine Geschichte der Hale's Tours vgl. Raymond Fielding: »Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture«, in: John L. Fell, *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles London 1983, S. 116-130.

39 Ebenda, S. 119.

40 Vgl. Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1991, S. 261 f.

41 Vgl. Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1963. Da Freuds Werk wieder einmal in die akademische Diskussion geraten ist, möchte ich erklären, warum ich ihn hier anführe. Drei Bemerkungen vorab: 1) Ich betrachte Freud weder als oberste Schiedsinstanz noch seine Arbeit als das abschließende Wort zum Thema menschlicher Geist. 2) Dieser Artikel soll nicht dazu dienen, die Gültigkeit von Freuds Denken zu bestätigen. 3) Da ich kein Psychiater bin, gebe ich mich auch nicht der Illusion hin, irgend ein Psychiater könnte diesen Aufsatz als einen Beitrag zur psychoanalytischen Forschung verstehen, und ich möchte auch nicht, daß sonst je-

mand dies tut. Wie immer wir zu der begrifflichen Theorie stehen, die Freuds Beobachtungen zugrunde liegt, ich denke, wir Geisteswissenschaftler können aus seiner genauen Beschreibung und Analyse menschlicher Emotionen großen Nutzen ziehen. Auf diesem Gebiet scheinen mir Freuds Schriften überaus anregend – und provozierend. Was mich vor allem anspricht – und für meine Argumentation hier besonders wichtig ist –, ist sein scharfsinniges Gespür für die Art und Weise, wie scheinbar gegensätzliche Gefühle miteinander verbunden sein können.

42 Vgl. ebenda S. 80.

43 Terry Castle, *The Female Thermometer*, Oxford University Press, New York 1995, S. 10.

44 Ebenda, S. 141.

45 Ebenda, S. 143.

46 Alan Williams, »The Lumière Organization and »Documentary Realism«, in Fell (Anm. 38), S. 157.

47 Ebenda, S. 158.

48 Es sollte angemerkt werden, daß das Fernsehen in Wirklichkeit auch mit einer Aneinanderreihung unbewegter Bilder arbeitet und somit genau wie das Kino auf dem Phi-Effekt beruht. Mir geht es darum, daß das Gefühl des Widerspruchs mit unserem rationalen Wissen darum, wie die Bilder entstehen, beim Fernsehen weniger stark ist. Ich will nicht bestreiten, daß auch beim Fernsehen in gewisser Weise unheimlich ist, wie geisterhafte Bilder, die uns

scheinbar in unserem Alltag ständig umgeben, »aus dem Äther« sichtbar werden.

49 »Während eine solche Vorführung es verbietet, das Bild als Wirklichkeit zu lesen – als einen physisch wirklichen Zug –, wird gleichzeitig das Moment der Bewegung stark hervorgehoben. Der Zuschauer wechselt nicht so sehr Bild und Wirklichkeit, als daß er über die Verwandlung vermittels der neuartigen Illusion projizierter Bewegung staunt. Nicht die Gutgläubigkeit, sondern das Unglaubliche der Illusion verschlägt ihm die Sprache.« (Gunning [Anm. 11] S. 118.)

50 *New York Times*, 6. 6. 1915, II, S. 3.

51 Wm. A. Johnston, »A New Departure«, *The Motion Picture News*, 21. 2. 1914, S. 13.

52 J. Stuart Blackton, »Vitagraph Picture Theater«, *The Moving Picture World*, 14. 2. 1914, S. 287.

53 In diesem Zusammenhang ist interessant, wie Yuri Tsivian das zeitgenössische Verständnis der Leinwand im frühen russischen Kino beschreibt: »Die Leinwand erschien als eine mehrdeutige und flüchtige Membrane, eine Grenze zwischen »uns« und »denen da«, die – gleichzeitig – zu verstehen gibt, daß eine solche Grenze nicht besteht.« (Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London 1994, S. 155.)

54 Freud (Anm. 41), S. 47.

55 Ebenda, S. 50.

56 Ebenda, S. 51.