Joachim Paech

Verkörperte Zeit. Personale Identität und kinematographische Zeit-Räume.
Christopher Nolans *Prestige* nach dem Roman von Christopher Priest *Prestige. Die Meister der Magie*

1.

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts ging man ‚in einen Film' und meinte damit, dass man sich im Kino einen Film ansehen wird. Kino und Film waren (fast) dasselbe. Wenn man sich an den Film im Nachhinein erinnerte, reichte es aus, den Plot und ein paar Einzelheiten anzugeben, vielleicht auch Namen von Schauspielern und wer den Film ‚gedreht' hat. Ihn in die Filmgeschichte einordnen bedeutete, ihn mit den Indices der Autorschaft, national-kultureller Herkunft, technisch-stilistischer Merkmale (Tonfilm, Farbfilm etc.) oder seiner Genrezugehörigkeit zu verorten. Das sind sehr unterschiedliche Ordnungsprinzipien, von denen die meisten aus der Literaturgeschichte übernommen wurden (Autor, Stil, Genre) und sich in erster Linie auf den Film als ‚Erzählung' beziehen. Filmtheorien dagegen haben darüber hinaus den Anspruch, sich mit den ‚medialen Eigenschaften' des Films selbst auseinanderzusetzen, die sich jedoch ihrerseits in ständiger Veränderung befinden, weshalb immer wieder etwas Anderes unter ‚Film' zu verstehen ist. Der Stummfilm wurde eher aus der Perspektive des Theaters betrachtet, während der Tonfilm mit dem neuen filmischen (fotografischen) Realismus in Verbindung gebracht wurde. Erstaunlich ist, dass wir auch die elektronische Bild- und Tonaufzeichnung noch ‚Film' nennen, obwohl der ursprünglich kinematographische (mechanisch-fotografische) Film dann keine Rolle mehr spielt.

Kürzlich wurde der Vorschlag gemacht[1], Filme daraufhin zu befragen, was sie selbst ihren Zuschauern neben der Geschichte, die sie erzählen, über ihre theoretische Grundhaltung zu sagen haben. Zuschauer können daraufhin unterschiedliche Verfahren der Filme (wieder-)erkennen, die sie in eine

[1] Vgl. Thomas Elsaesser, Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg 2007

bestimmte (realistische, konstruktivistische, reflexive etc.) Beziehung zum jeweiligen Film versetzen. Dieser Vorschlag zielt auf eine immanente Theoriegeschichte, die an exemplarischen Filmen diskutiert, warum zum Beispiel Rahmungen im Bewegungsbild wie Fenster und Türen als besonders ‚realistisch' gelten.

Ich möchte im Folgenden diesen Ansatz erweitern um eine immanente ‚Film- oder Mediengeschichte der Filme'. Sie befragt einzelne Filme daraufhin, wie sie selbst – sich selbst – filmgeschichtlich einordnen bzw. Filmgeschichte thematisieren. Alle Filme sind ‚als Filme' Ausdruck ihrer technischen Möglichkeiten und ihres kulturellen und intermedialen Umfeldes zu ihrer Entstehungszeit. Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang, wenn bestimmte Filme sich selbst thematisch (narrativ) und / oder medienreflexiv in die Filmgeschichte einordnen. Der Film von Maurice Tourneur aus dem Jahr 1917 *A Girl's Folly* erzählt eine Geschichte von Liebe und Schauspielkarriere eines Mädchens vom Lande nur, um die Zuschauer mit interessanten Einsichten in die Filmproduktion eines Studios zu unterhalten: Zum Beispiel kann man sehen, dass für einen Kameraschwenk nicht etwa die Kamera im Raum, sondern der Raum wie auf einer Theaterbühne um die Kamera gedreht wurde. Der Film *Zelig* (1983) von Woody Allen zum Beispiel erzählt nicht nur eine Geschichte, die in den 1930er Jahren spielt, sondern er simuliert auch technisch und stilistisch eine Filmdokumentation aus dieser Zeit. *The Game* (1997) von David Fincher beginnt und endet mit simulierten Amateuraufnahmen eines amerikanischen Familienfilms in den 1950er Jahren; sie geben als Rahmen das Thema einer ‚family affair' und Ereignisse einer erinnerten Zeit vor, mit deren Folgen es die ‚aktuelle' Filmhandlung zu tun hat. Gerade in letzter Zeit treten vermehrt Filme auf, die sich medienreflexiv mit ihrer Erzählung innerhalb der Filmgeschichte artikulieren. Ursache dafür mag ein postmoderner kultureller Kontext sein, dessen charakteristische Retro-Verfahren und mediale Reflexivität durch den mediengeschichtlichen Übergang von kinematographischen

(mechanisch-fotografischen) zu elektronischen (digitalen) Medien noch verstärkt wird.
Einer dieser Filme ist *The Prestige* von Christopher Nolan aus dem Jahr 2006. Christopher Nolan ist ein Hollywood-Regisseur, der wie wenige andere ‚postmoderne' Filme gemacht hat, die er ‚als Film' und ‚als Erzählung' mediengeschichtlich und medienreflexiv ausformuliert hat. Am bekanntesten ist *Memento* aus dem Jahr 2000, ein Film, der seine Geschichte rückwärts erzählt und in dem Polaroid-Fotos und Körperschrift eine besondere Rolle für die Erzählung als Erinnerung des Helden spielen. In dem Film *Batman Begins* (2005) geht es um die Biographie einer Comicfigur und entsprechend um das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Bildmedien Comic und Film.

Den Film von Christopher Nolan, *The Prestige* (2006), der auf der Grundlage des Romans *The Prestige (Die Meister der Magie)* [2]von Christopher Priest (1995) entstanden ist, werde ich im Folgenden als filmisches Beispiel meiner Diskussion einer ‚Mediengeschichte des Films – im Film' zugrunde legen.

Die Story. In der sehr verbreiteten Unterhaltungsindustrie der Varietés und Music Halls am Ende des 19.Jahrhunderts in England konkurrieren zwei ‚Zauberer' gegeneinander mit ihren Bühnenshows. Dem einen, Alfred Borden, gelingt es, einen Trick zu inszenieren, der unerklärlich und dessen Geheimnis undurchschaubar bleibt: *‚Der transportierte Mann'* zeigt Borden, wie er auf der einen Seite der Bühne in dem Moment, in dem er durch eine Tür verschwindet, einen Ball zur anderen Seite der Bühne wirft. Im selben Moment erscheint er dort durch eine andere Tür und fängt den Ball wieder auf. Das damit verbundene Rätsel ist, wie der offensichtlich selbe Mann innerhalb der wenigen Sekunden, die der Ball benötigt, um von der einen Seite der Bühne zur anderen zu springen, unsichtbar die Seiten wechseln konnte, um dort den Ball wieder aufzufangen. Es erscheint ausgeschlossen, dass sich Borden so schnell wie der Ball hinter oder unter der Bühne von der einen zur anderen Seite bewegt haben kann.

[2] Christopher Priest: The Prestige (1995), deutsche Übersetzung Michael Morgental, München 2007

Ausgeschlossen ist auch, dass er sich an beiden Positionen nahezu gleichzeitig aufhalten kann, zumal Zeugen aus dem Publikum zuvor festgestellt haben, dass beide Räume hinter den Türen leer waren. Die nahe liegendste Erklärung für das fast gleichzeitige Verschwinden und wieder Auftauchen Bordens an zwei entfernten Positionen ist, dass er mit einem anderen, aber weitgehend identischen Partner, d.h. einem Zwillingsbruder, zusammenarbeitet, der an seiner Stelle in Erscheinung tritt. Aber Alfred Borden hat nachweislich keinen Bruder, weshalb das Rätsel ungelöst und der Trick undurchschaubar bleibt.

Sein Konkurrent, Rupert Angier, versucht Alfred Bordens Erfolg mit derselben Bühnenshow zu wiederholen oder gar zu übertrumpfen, indem er tatsächlich einen Schauspieler als seinen Doppelgänger engagiert. Der Vorschein, dass dieselbe Person verschwindet und an anderem Ort wieder erscheint, gelingt jedoch nur kurzfristig; der Andere fällt durch Trunkenheit aus der Rolle und erpresst Rupert Angier, der daraufhin nach anderen Lösungen für den Trick seines *‚Neuen transportierten Mannes'* suchen muss. Es gelingt ihm, Bordens Tagebuch an sich zu bringen, wo er den Hinweis auf den in den USA lebenden genialen Ingenieur Nikola Tesla findet. Angier vermutet, dass Tesla Bordens Trick technisch ermöglicht hat. Er reist nach Colorado Springs, wo er Tesla überreden kann, ihm einen elektrischen Apparat für seinen Trick des *‚Neuen transportierten Mannes'* zu bauen. Zurück in England feiert Angier mit einer phantastischen, elektrische Funken sprühenden Bühnenshow großartige Erfolge: Er betritt eine Art metallenen Käfig, der von elektrischen Entladungen durchzuckt und von Lichtbögen überwölbt wird, um schließlich mit einem Schlag zu verschwinden. Die elektrischen Effekte brechen ab und im nahezu selben Augenblick erscheint Angier von der Bühne weit entfernt auf der Empore im Rang des Theaters. Aber Alfred Borden kommt hinter das (schreckliche) Geheimnis von Angiers *‚Neuem transportiertem Mann'*, was für beide das Ende bedeutet.

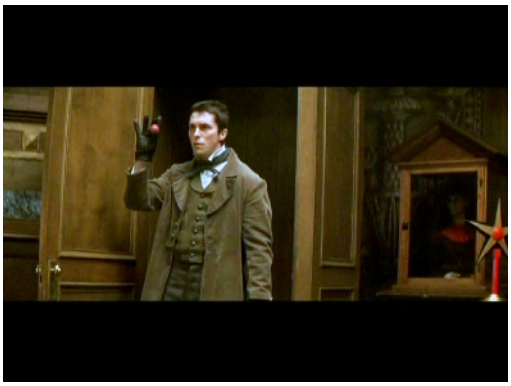

Abb: Borden: Der transportierte Mann / Angier: Doppelgängerversion

Abb: Angier: Der Neue transportierte Mann

So weit die zentrale Begebenheit in der Erzählung des Films, der darin auch der Romanvorlage weitgehend gefolgt ist. Die Bühnenshow der Zaubernummer ‚*Der transportierte Mann*' besteht, wie jede Zauberei, aus drei Teilen. Zuerst werden die Elemente, aus denen der Trick besteht, d.h. in diesem Fall ein Mann und zwei von einander entfernte Türen, hinter denen sich offensichtlich nichts verbirgt, vorgezeigt. Es folgen der Effekt des Verschwindens am einen und schließlich das scheinbar unmittelbare Wiedererscheinen desselben Mannes am anderen Ort. Der Trick ist mit diesem dritten Teil der Show, dem **Prestigio**, gelungen, der Zauberer verbeugt sich vor seinem verblüfften Publikum. Die Differenz zwischen den beiden Varianten des ‚*transportierten Mannes'* Bordens und Angiers ist, dass Borden, der tatsächlich mit seinem Zwillingsbruder arbeitet, auf der Bühne eine traditionelle Theatervorstellung gibt, wo zwei getrennte Orte auf der Bühne gleichzeitig zu sehen sind, die nacheinander zum Ort des Verschwindens auf der einen und zum Ort des Erscheinens auf der

anderen Seite werden, verbunden durch die Bewegung eines Balles von der einen zur anderen Seite. Die sichtbare Bewegung des Balles ersetzt die unsichtbare Bewegung (den Transport) des Mannes und suggeriert das Vergehen von Zeit im Raum zwischen den Orten, also ein Nacheinander, das die bedeutete Gleichzeitigkeit von Verschwinden und Erscheinen zum Effekt ihrer kürzesten zeitlichen Abfolge in einer räumlichen Distanz macht. Zwei Personen, in der Tat eineiige Zwillinge, erscheinen zwei Mal als dieselbe Person, die verschwindet und nahezu gleichzeitig woanders wiederkehrt. Damit der Trick sein Geheimnis wahren kann und das Rätsel des *‚transportierten Mannes'* unlösbar bleibt, leben die beiden Borden-Zwillinge auch in alternierender Abfolge ein und dasselbe Leben als dieselbe identische Person, was weitere Konflikte in der Handlung des Films zur Folge hat.

Auch Rupert Angier benötigt den Vorschein zweier identischer Personen zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten. Nachdem der Versuch mit einem Doppelgänger gescheitert war, erhält er von Nikola Tesla einen Apparat, mit dem er, wie mit einem Kopierapparat, (s)eine Person verdoppeln kann.

<u>Der Synthese zweier Personen in der einen Bühnenfigur des Zauberers Borden setzt er die Aufspaltung der einen in zwei identische Personen entgegen.</u>

Aber ebenso wenig, wie Bordens Trick die Beteiligung zweier ‚identischer' Personen erkennen lassen darf, darf Angier sein kopiertes, verdoppeltes Ich, d.h. seinen apparativen Zwilling, auf der Bühne und im alltäglichen Leben sehen lassen. Nach dem Verschwinden von der Bühne muss er dafür sorgen, dass das ‚Original' Angiers, er selbst also, auch aus dem Leben verschwindet, um der ‚Original-Kopie' des neuen Angier, dem neuen Selbst, Platz zu machen. Er tötet sich selbst, um in der Kopie das Original wieder herzustellen. Die Spaltung des einen darf immer wieder nur ein und denselben ergeben.

2.

Die Ereignisse, von denen Christopher Nolans Film *The Prestige* und der Roman von Christopher Priest erzählen, haben sich am Ende des 19.Jahrhunderts abgespielt, zur selben Zeit also, als die **Kinematographie** erfunden und die ersten Filme projiziert wurden. Der Film und der Roman wissen von dieser Gleichzeitigkeit, aber sie erzählen sie nicht aus der Perspektive der Kinematographie, sondern aus der Sicht der Bühnenshows, die um die Jahrhundertwende in wesentlichen Teilen vom Kinematographen abgelöst wurden. Thomas Alva Edison und sein Kameramann Edwin.S.Porter haben Bemühungen des populären amerikanischen realistischen Theaters fortgeführt, auf der Bühne Handlungen an verschiedenen Orten kontinuierlich zu erzählen, zum Beispiel wurde *The Great Train Robbery* nach einem Stück von Scott Marble bereits 1896 in verschiedenen Theatern aufgeführt, bevor Porter dieses Stück zum ersten Film-Western 1903 verfilmt hat. Die ersten Filme von Max Skladanowsky zeigten 1895 dieselbe Bühnenshow im Berliner Varieté ‚Wintergarten', wo auch die Filme zum ersten Mal projiziert wurden. Georges Méliès schließlich war der Besitzer des Pariser Zaubertheaters ‚Robert-Houdin', als er die Idee hatte, den Film als Medium des Zauberns und Verzauberns seines Publikums mit gefilmten Bühnenshows einzusetzen. Die ersten Filme wurden an denselben Orten vorgeführt, an denen zuvor (und auch danach noch) der Bühnenzauber stattgefunden hat. In London sind es dieselben Music Halls, in denen auch Borden und Angier ihre Zaubershows gezeigt haben und wo sie sehr bald vom Film verdrängt wurden. Institutionen wie das ‚Grand Café' im ‚Indischen Salon' in Paris, wo die Brüder Lumière ihre Filme zum ersten Mal zeigten und das ‚Regent Street Polytechnic', wo dieselben Filme zuerst in London aufgeführt wurden, beweisen, dass die Kinematographie auch als technisch-apparativer Effekt Bestandteil der populären Kultur wurde. Die frühen Filme haben sich auf diese traditionelle Umgebung der Varietés, Music Halls und Jahrmärkte und deren Publikum eingestellt, wo sie – selbst eine technische

Attraktion – mit ihrem ‚cinema of attractions'[3] gegen Schlangenmenschen, stärkste Männer der Welt, Frauen ohne Unterleib und Bühnenzauber konkurriert haben.

Die Bühnenshow des *‚Transportierten Mannes'* in Christopher Nolans Film *The Prestige* markiert genau die Schwelle zwischen traditionellem Theater und dem Auftritt des Kinematographen am selben Ort populärer Unterhaltungs-Institutionen. Sie wiederholt nicht nur eine Zaubernummer auf der Bühne im Film, sondern macht das Wissen des Films zur Voraussetzung ihres Bühneneffektes.

Eines der beliebten Zauberkunststücke auf der Bühne war *Eine Dame verschwindet*[4] (*Escamotage d'une femme* oder *Vanishing of a Lady*). Der Zauberer stellt einen Stuhl auf die Bühne und bittet Zuchauer aus dem Publikum sich davon zu überzeugen, dass es keine Falltüren oder andere Tricks gibt. Zum Beweis legt er manchmal auch eine Zeitung unter den Stuhl. Dann bittet er eine Dame (seine Assistentin), sich auf den Stuhl zu setzen. Sie wird vollkommen mit einem Tuch eingehüllt. Nach einigen Zaubersprüchen und –gesten zieht er das Tuch weg und die Dame ist verschwunden. Aber wir wissen, dass das Verschwinden von etwas nur der halbe Effekt ist, auf die Wiederkehr des Verschwundenen, das ‚Prestige' kommt es an. Der leere Stuhl wird wieder verhüllt und nach einigem Simsalabim wird das Tuch entfernt und die Dame sitzt wieder auf dem Stuhl. Applaus. Das ist das Basismodell[5] für den Bühneneffekt des Verschwindens und Wiedererscheinens, auch für den *‚Transportierten Mann'* Bordens und Angiers. Es lässt sich denken, wie schwer

---

[3] Vgl. Tom Gunning: The Cinema of Attractions. Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde. In: Thomas Elsaesser (Hg.) Early Cinema. Space, Frame, Narrative. London 1990, S.56-62

[4] Der Titel von Alfred Hitchcocks Film (1938) *The Lady Vanishes* spielt ebenfalls auf diesen Zaubertrick an, der konsequenter Weise im Film auch thematisiert wird.

[5] Im Vorwort zu seinem Roman schildert Christopher Priest die folgende Zaubernummer als Initialerfahrung für die Geschichte, die er darauf hin geschrieben hat: „… zum Abschluss seiner Darbietung zeigte der Magier einen einfachen, aber spektakulären Trick: Er platzierte einen normalen Holzstuhl auf der leeren Bühne, und seine Assistentin nahm darauf Platz. Nachdem er ein großes Laken über sie und den Stuhl geworfen hatte, zog er es glatt, so dass sich ihre Gestalt darunter deutlich abbildete. Er redete mit ihr, und sie antwortete. Sie winkte mit der Hand, um zu beweisen, dass sie noch da war. Ich [der Erzähler] blinzelte. Genau in diesem Moment riss der Magier das Laken weg, und zum Vorschein kam eine leere Bühne. Die Frau und der Stuhl waren verschwunden." (Christopher Priest: Prestige. Die Meister der Magie. München 2007, S.5)

das Verschwinden und vielleicht noch schwerer das Wiedererscheinen auf der Bühne zu bewerkstelligen sind. Zwischen dem Verschwinden (durch eine Falltür im Boden) und dem Wiedererscheinen muss der Körper der Frau sich so lange unter dem Tuch abzeichnen, bis das Tuch weggezogen und der leere Stuhl sichtbar werden. Bei der Wiederkehr muss der Körper unter dem Tuch bereits da sein, bevor er sichtbar wird, wenn das Tuch entfernt wird. Der Bühnenzauberer Georges Méliès kannte die Schwierigkeiten dieser Nummer und war froh, sie mit einem apparativen Trick elegant und wirkungsvoll lösen zu können. Es geht um die beiden Zwischenräume zwischen den drei Phasen des Verschwindens, des Vorzeigens des leeren Stuhls und des Wiedererscheinens, in denen jeweils Veränderungen passieren, die unsichtbar bleiben müssen. Beide Zwischenräume sollten zeitlich gegen Null tendieren, Verschwinden und Wiedererscheinen sollten wie mit dem Zauberstab plötzlich geschehen. Jeder Zauberer weiß jedoch, dass es weniger auf den bloßen Effekt, als auf das Rätsel ankommt, das ein glaubwürdiges Verfahren stellt. Die Bühnenshow der ‚verschwundenen Dame' benötigt die Zwischenzeiten für die notwendigen Veränderungen, sie werden mit viel zusätzlicher Zauberei angefüllt, die auch zur Ablenkung der Zuschauer beiträgt. Beide, Borden und Angier, könnten auf diese Zwischenzeiten verzichten, die die Zwischenräume zwischen dem Ort des Verschwindens und dem anderen, entfernten Ort des Wiedererscheinens anfüllen. Dennoch betont Borden sogar den Zeit/Raum im vermeintlichen unsichtbaren Übergang des ‚transportierten Mannes' von der einen zur anderen Seite, indem er ihn mit dem Ball darstellt, der sichtbar von der einen zur anderen Seite springt. Auch Angier benötigt diesen Zeit/Raum, den er mit seinem Publikum füllt, das sich zum neuen Ort seines Erscheinens umdrehen muss. Die Bewegung des Balles in Bordens Bühnenshow fokussiert den Blick des Zuschauers, visualisiert seine Spannung und nimmt ihn mit zu dem Ort, an dem das ‚Prestige' sich ereignet. Die eingesetzten Mittel sind nach wie vor die des Theaters. Angier dagegen verlässt die Bühne und ‚erscheint' an einem beliebigen Ort im Zuschauerraum.

Sein Trick verdankt sich einem apparativen Dispositiv, das den Körper, den der Apparat ‚aufgenommen' hat, als seine Projektion an einen anderen Ort versetzt. Angiers Verfahren kommt mit Hilfe Nikola Teslas dem der Kinematographie bereits sehr nah: Die ‚Aufnahme' eines Körpers durch den Apparat und dessen anschließende ‚Projektion' an einen anderen Ort sind genau die Elemente des kinematographischen Dispositivs. Der Zwischenraum zwischen Projektion und Wiedererscheinen ist der zwischen Projektor und Leinwand geworden, angefüllt vom Kinopublikum. Und die kinematographische Analogie zum Verschwinden auf der Bühne? Sie wird durch Bordens Verfahren des *‚transportierten Mannes'* repräsentiert: Borden geht durch eine Tür, die zuklappt / Schnitt / Borden erscheint in einer Tür, die sich öffnet. Der / Schnitt / ist an der Stelle, an der die vermeintlichen Veränderungen, also der ‚Transport' des Mannes unsichtbar vor sich gehen, markiert durch den sichtbaren Ball, der eigentlich nur demonstriert, dass an dieser Stelle ‚Nichts' zu sehen ist. Während Angier das apparative kinematographische Dispositiv in Stellung gebracht hat, verwendet Borden ein eminent filmisches Verfahren, den **Stop-Trick**. Beide zusammen stehen an der Geburtsstunde der Kinematographie. Georges Méliès hatte sich den Apparat, zugleich Kamera und Projektor, bei Robert W. Paul in London besorgt, den Stop-Trick, so geht die Legende, hat er selbst für seine Zauberei erfunden. Ich zeige Ihnen jetzt ein paar Minuten aus einer Dokumentation über Méliès, die sehr schön den Zusammenhang zwischen Bühnenzauber und filmischem Stop-Trick darstellt.

Abb: Eine Dame verschwindet auf der Bühne und Méliès: Stop-Trick

3.

Die Bühnenillusion von Zauberern hat das Publikum verblüfft, erstaunt und vor Rätsel gestellt, an deren Lösung es immer wieder gescheitert ist, obwohl es von der Bühne aus aufgefordert wurde, alles in Augenschein zu nehmen, was später zur Illusion beitragen wird. „Sehen Sie genau hin“ heißt es, aber die Evidenz der Beobachtung wird unterlaufen, und das Publikum weiß es. Der Spaß an der Zauberei entspricht der Lust, getäuscht zu werden. Als Fortsetzung der Bühnenillusion mit anderen, technisch-apparativen Mitteln ist auch die Kinematographie von Anfang an als Illusionsverfahren gesehen worden. Die Bewegung der unbewegt projizierten Bilder auf der Leinwand käme nur durch die Täuschung des Auges zustande, das mehr als 16 Bilder/Sek. nicht mehr einzeln unterscheiden könnte und sie daher zum Vorschein von Bewegung verschwimmen lässt. Auch das Kinopublikum lässt sich (angeblich) durch ein Bewegungsbild täuschen, das angeblich erst im Auge des Betrachters als ‚falsche Bewegung’ entsteht und dort den Eindruck des echten Lebens vortäuscht. Derartige Vorstellungen haben sich bis heute hartnäckig gehalten, sie sind ein Erbe des Bühnenzaubers, der im Kino nicht einmal mehr durch eigene Evidenz entlarvt werden kann und daher auch als Medium sein Geheimnis eingebüßt hat. Umso mehr ist es zum Medium der Darstellung von Geheimnissen, des Phantastischen geworden. Georg Lukacs, der ungarische Philosoph, zum Beispiel hat 1911 das Phantastische des Kinos damit beschrieben, dass es ein „Leben ohne Gegenwärtigkeit“[6] sei, ein Schattenleben in völliger Abwesenheit der Körper, die es auf seiner bloßen Oberfläche darstellt. Im Gegensatz dazu ist der Bühnenschauspieler durch die Gegenwart seines Daseins auf der Bühne ausgezeichnet. Das Kino scheint den Mangel an physischer Gegenwart der Körper durch das Phantasma ihrer Verdoppelung ausgleichen zu wollen. Doppelgänger (Schattenwesen, Vampire) haben bereits die Medienkultur des 19.Jahrhunderts heimgesucht, im Kino werden sie erst

[6] Georg Lukacs: Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino’. In: Jörg Schweinitz (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neus Medium 1909-1914, Leipzig 1992, S.300-305

wirklich lebendig, wenn zum Beispiel das Spiegelbild des Studenten Balduin in dem Film *Der Student von Prag* (1913) aus dem Spiegel (der Leinwand) hervortritt und sein eigenes Leben zu leben beginnt, bis der Tod seines Originals auch ihm den Garaus macht.[7] Jedem auf die Leinwand projizierten sich bewegenden Bild eines Körpers geht (mit Ausnahme des Animationsfilms) ein physisch realer Körper vor der Kamera, die ihn aufgenommen und zum Bild verwandelt hat, voran. Jeder Schauspieler spielt daher ein Doppelleben vor der Kamera und auf der Leinwand. Während ein Theaterschauspieler in seiner Rolle auf der Bühne und in seinem Alltagsleben physisch derselbe bleibt und nur die Bedeutung seiner Person sich ändert, ist der Filmschauspieler tatsächlich doppelt. Sein physisches Ich hat in der Leinwandexistenz seinen veritablen Doppelgänger, getrennt von ihm durch zeitliche und räumliche Distanz. Die Filmindustrie hat für beide Zustände in der physischen Realität und als Leinwandprojektion einen Zwischenzustand etabliert, die existenzielle Rolle des Schauspieler-Stars, die oft phantastischer ist als die, die er oder sie auf der Leinwand verkörpert.

Die Vorstellung, dass sich ein Schauspieler seiner Figuren, die er auf der Leinwand dargestellt hat, entfremdet, die wie Balduins Spiegelbild ihr doppelgängerisches Eigenleben beginnen, ist nahe liegend. Diese schizophrene Konstellation, dass ein Mensch sich in zwei oder gar viele Figuren aufsplittet, die er an anderer Stelle auf den Leinwänden der Kinos verkörpert, kann dazu führen, dass sich das ‚Original' von den Schattenwesen seiner Leinwandverkörperungen bedroht und verfolgt fühlt. Der französische Schriftsteller Alexandre Arnoux hat sich1923[8] einen solchen Fall ausgedacht. Der Filmschauspieler Olivier Maldone hat immer wieder diese eine bestimmte Figur im Film dargestellt, bis er bemerkt hat, dass er sich zunehmend seiner Kreatur ausgeliefert hat, die von seiner Substanz lebt. Er fühlt seine Kräfte in dem Maße schwinden, wie jener allabendlich im Projektionslicht auf der

[7] Stellan Rye, Hans Heinz Ewers: Der Student von Prag, 1913
[8] Alexandre Arnoux: L'Ecran.[1923]. In: Ders.: Suite Variée. Paris 1925, S.21-30 (Übers. J.P.).

Leinwand aufblüht und seinen Urheber allmählich aufzuzehren droht. "Meine Kreatur hat mich verschlungen, meine Substanz ausgesogen, mein Blut zerstört, meine Energie geschwächt wie ein gefräßiger Säugling. Ich wusste, dass ich von diesem meinem Sohn getötet werden würde, und dass die einzige, schwierige, aber unfehlbare Rettung"[9] sein würde, alle Filme Olivier Maldones und dadurch ihn selbst zu zerstören. Statt Filme zu machen, richtet er seine ganze Energie darauf, seine bisherigen Filme zu zerstören. Es scheint, dass er in diesem Kampf Sieger bleibt, seine Kräfte kehren zurück, bis er feststellen muss, dass in einem Provinzkino eine Kopie der Filme übrig geblieben ist, dass eine Filmverkörperung Maldones also überlebt hat. Hier kommt es zu einem abschließenden Duell zwischen Selbstaufgabe und Selbstbehauptungswillen.

> "Getrieben von einem teuflischen doppelten Verlangen, mich zugleich wiederbelebt und Stück für Stück sterben zu fühlen, kaufte ich mir einen Platz auf der Galerie. (...) Nach einer Stunde, der Film war zu Ende, fühlte ich mich schwinden, ich verlor das Bewusstsein. Das war ein willentlicher und notwendiger Selbstmord, ein Schauspiel meiner Agonie. (...) Als ich zu mir kam (...) schimmerte im Hintergrund - der Leinwand gegenüber - ein kleines Viereck, aus dem der Projektionsstrahl und der Lärm der Bogenlampe hervorgezuckt waren. Unsichtbar hatte ich, festgehalten nur von den blauen Lichtstrahlen, die ganze Länge des Saales durchquert und mich in der (weißen) Mauer wieder verkörpert. (...)"[10]

Das Duell Maldones mit seinem Doppelgänger auf der Leinwand entmaterialisiert die Kontrahenten, so dass Maldone in das zweidimensionale Licht-Bild der Leinwand aufgesogen ('teleportiert') wird, von wo aus er zurück auf den Ursprung des Lichts an der Rückseite des Kinosaales sieht. Kurz bevor die nächste Vorstellung beginnt, kommt es zu einem letzten Aufbäumen des Lebenswillens, dem Erzähler wird bewusst, dass eine weitere Vorführung des

---

[9] Ebenda, S. 26f
[10] Ebenda, S.27

Films seinen Tod bedeuten würde, seine vollständige Absorption durch die Leinwand; nur ein lethargischer Reflex ohne Bewusstsein würde von ihm bleiben. Mit äußerster Willensanstrengung gelingt es ihm, Feuer zu legen. Das Kino und mit ihm der Film und sein Widersacher auf der Leinwand verbrennen, der Erzähler wird gerettet, vor dem Feuer und vor sich selbst.[11]

Diese Kinophantasie um die Projektion des Schauspielerkörpers und dessen Auflösung im Bewegungsbild der Leinwand, von denen es in den 1920er Jahren eine ganze Reihe gibt, hat viele Gemeinsamkeiten mit Rupert Angiers ‚*Neuem transportierten Mann*' in Christopher Nolans Film *The Prestige*. Es geht um die elektrische Projektion von Angiers kopiertem Körper und den Zwang, einen dieser Körper, der als Vorlage für die Kopie gedient hat, auflösen oder entsorgen zu müssen. Auch Maldone wird wie Angier im Licht der Projektion auf die ‚andere Seite' der Leinwandexistenz ‚transportiert'. Anders als Maldone, der seine Schauspieler-Identität gegen seine Doppelgänger auf der Leinwand verteidigt, indem er die Projektionen und ihr Filmmaterial zerstört, beseitigt Angier jeweils das Ausgangsmaterial für das Überleben der Kopie. Der Apparat, den der Ingenieur Nikola Tesla für Angier gebaut hat, ist eine Art Kopiergerät, das Kamera (für die Aufnahme) und Projektor (für die Projektion) verbindet. Zu Lumières Zeiten gab es überhaupt erst ein und denselben Apparat, mit dem gefilmt, der Film vervielfältigt (kopiert) und projiziert wurde. Angiers Verdoppelung ist das Ergebnis des Kopierverfahrens und wie beim Film lässt sich nicht mehr sagen, welches das Original und welches die Kopie ist. Jede Kopie kann wieder die Grundlage für weitere Kopien sein. Angier allerdings hat das Problem, sich jedes Mal als Original wieder herstellen zu müssen, was ihn mit Maldone verbindet, der allerdings nur als er selbst überleben kann, wenn er den Prozess der Vervielfältigung abrupt unterbricht.

Auch Bordens Verwendung des Doppelgängers für seinen ‚*Transportierten Mann*' hat ihre Parallele in der phantasmatischen Existenz des Filmschauspielers,

[11] Anne Paech, Joachim Paech: Menschen im Kino. Literatur und Film erzählen. Stuttgart, Weimar 2000, S.117-18

der zwischen Kino und Alltagsleben, seit es den Starkult gibt, d.h. seit den 1910er Jahren, ein drittes Leben in der ‚Rolle' als Star lebt. Diese Rolle hilft ihm und der Filmindustrie eine Brücke zwischen seinem Erscheinen im Film und den Zuschauern herzustellen, indem sie die Leinwandillusion ins wirkliche Leben hinein ausdehnt. Ein solcher ‚Star' unter den Zauberern ist im Film *Prestige* der chinesische Magier, der sein ganzes Leben lang auf der Bühne und im Alltag die Rolle eines gebrechlichen alten Mannes spielt, die ihm ermöglicht, auf der Bühne einen bestimmten Zaubertrick auszuführen. Auch Borden ‚lebt' die personale Einheit mit seinem Zwillingsbruder, um die Illusion zu wahren, dass es nur einen transportierten Mann auf der Bühne und einen Alfred Borden im Leben gibt. Beide Zwillingsbrüder und ihre Frauen, die von der Doppelexistenz zweier Brüder nichts wissen (dürfen), nehmen extreme Belastungen ihrer Beziehungen in Kauf, um ihr Geheimnis und den Erfolg ihrer Bühnenshow zu bewahren. Einer der Borden-Brüder und ihre gemeinsame Frau bezahlen die Wahrung des Geheimnisses mit dem Tod, der schließlich, was Borden betrifft, Parallelen zu den getöteten Kopien Angiers hat.
Die immer wieder neuen Projektionen aus Angiers Kopier-Apparat, die ihre Originale zurücklassen und sich in der Projektion wieder und wieder realisieren, verweisen vielleicht auch voraus auf das ‚zweite Leben' (das ‚Second Life'), das heute durch die Konstruktion virtueller Welten des Computers im Internet möglich geworden ist. Auch der Avatar ist ein Doppelgänger, der sich der Spaltung einer Persönlichkeit in eine Existenz vor und im Computer verdankt. Die große Geste des Zauberers mit dem Zauberstab ist dem minimalistischen ‚Click' auf dem Keyboard des Computers gewichen.

4.

Neben den vielen Gemeinsamkeiten zwischen dem Roman von Christopher Priest und dem Film von Christopher Nolan gibt es auch eine Reihe von signifikanten Unterschieden in der hier wie dort erzählten Geschichte. So hat es im Roman nie eine Zusammenarbeit zwischen Alfred Borden und Rupert Angier

gegeben. Borden hat seinen späteren Konkurrenten Angier kennen gelernt, als dieser noch in privatem Rahmen spiritistische Sitzungen abgehalten hat. Der **Spiritismus** spielte seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa und in Amerika eine bedeutende gesellschaftliche Rolle. Es handelte sich um den Versuch, die neuen naturwissenschaftlichen und technischen Entwicklungen und ihre Erscheinungen zu erklären und in das Leben zu integrieren. Viele der neuen Energien und Kräfte der Natur wie Magnetismus, Elektrizität, Gas oder Strahlen aller Art waren unsichtbar und in ihren Wirkungen beängstigend. Der Spiritismus[12] hat sie mit geistigen Energien der Menschen gekoppelt und so in ihrer Vorstellung beherrschbar gemacht. Der Mensch wurde selbst zum Medium, durch das übernatürliche oder paranormale Erfahrungen gemacht werden konnten. In den meisten Fällen handelte es sich darum, in spiritistischen Sitzungen den Kontakt zu den Geistern der Verstorbenen herzustellen, die sich durch Geräusche, Lichteffekte oder materiale Emanationen, sog. Ektoplasmen zu erkennen gaben. Ihr Erscheinen wurde wenn möglich durch das neueste technische Medium, die Fotografie, dokumentiert.

In einer derartigen spiritistischen Sitzung also ist Borden dem späteren Zauberer Angier in der Version des Romans zum ersten Mal begegnet, wo er Angiers ‚Arbeit' im Versteck beobachtet. Schon vor der eigentlichen Sitzung war das Zimmer, in dem das Ereignis stattfinden sollte, umgeräumt worden. „Als Erstes führte der Spiritist mit einer dramatischen physischen Manifestation eine Illusion des Tischerückens vor: Der Tisch begann aus eigenem Antrieb herumzuwirbeln und stieg dann in die Luft, was den meisten der Anwesenden einen solchen Schrecken einjagte, dass sie sich auf den nackten Boden warfen. (…) Nun schien der Spiritist mithilfe seiner weiblichen Komplizin in eine hypnotische Trance zu fallen. Sein Assistent verband ihm die Augen, er wurde geknebelt, an Händen und Füßen gefesselt und hilflos in sein Kabinett verfrachtet, aus dem bald zahlreiche lärmende und unerklärliche, quasi

[12] Vgl. uva. Stefan Andriopoulos: Okkulte und technische Television, in: Stefan Andriopoulos/Bernhard J. Dotzler, Hg.: 1929. Schnittpunkte der Medialität, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S.31-53

übersinnliche Effekte drangen“ wie Lichterscheinungen und „unheimliche ‚ektoplasmatische Materie’.“ Von seinen Fesseln befreit nahm der Spiritist wieder in Trance „unverzüglich Kontakt mit der anderen Seite“[13] der Welt der Verstorbenen auf, deren Anwesenheit im Raum er daraufhin feststellte. Viele Elemente der künftigen Bühnenshows des Zauberers Angier sind hier bereits zu erkennen. Eine andere Dimension des Spiritismus war das ‚Doppelgänger Sehen’, eine Kombination aus Somnambulismus und Fernsehen, also dem Umherwandern in Trance und der Fähigkeit, Ereignisse in weiter Ferne sehen zu können. Der um die Jahrhundertwende einflussreiche okkultistische Autor Carl du Prel hat unendlich viele Berichte über paranormale Ereignisse und Erfahrungen zusammengestellt. Hier nun wird von einem ‚unbeteiligten Beobachter’ folgendes berichtet. „Ein Sterbender verfiel in Delirium und als er daraus erwachte, sprach er zu seiner Umgebung, er sei auf dem Schiffe gewesen, das, von seinem Sohn befehligt, auf der Rückreise von Indien auf dem Meere schwamm; er habe alle Kabinen geöffnet, um seinen Sohn zu suchen. Gleichzeitig sah auf dem Schiffe ein anderer Offizier, nicht der Kapitän, einen ihm völlig unbekannten Mann, den er bisher auf dem Schiffe noch nicht bemerkt hatte, der in den Salon tretend von Kabine zu Kabine ging und sich wieder entfernte. Der Offizier befragte den Kapitän, ob er einen Passagier bisher verborgen gehalten habe, und beschrieb das Phantom so genau, dass der Kapitän daraus seinen Vater erkannte.“[14] Der Doppelgänger seiner selbst vermag an zwei entfernt liegenden Orten zugleich physisch mit seinem Körper anwesend zu sein, eine Fähigkeit, die ‚Bilokation’ genannt wurde. Während der eine Körper völlig erstarrt zurückbleibt, erscheint derselbe Körper an entferntem Ort, wo über seine Anwesenheit berichtet wird. Wenn der erstarrte Körper wieder zum Leben zurückkehrt, wird auch die Bilokation aufgehoben. Es ist deutlich, dass es sich hier um eine zweite Quelle für Angiers Zaubershow des *‚transportierten*

---

[13] Christopher Priest: Prestige. Die Meister der Magie. München 2007, S.82-83
[14] Dr.Carl du Prel: Die Entdeckung der Seele durch die Geheimwissenschaften. Zweiter Band: Fernsehen und Fernwirken. Leipzig 1922, S.59

Mannes' handelt. Sie beschreibt vor-kinematographisch, was der Kinematograph durch den Film schließlich mit technischer Perfektion leisten wird, einen Menschen, sogar wenn er inzwischen verstorben ist, auf der Leinwand wiedererscheinen zu lassen und nicht nur an einem Ort, sondern an unendlich vielen Orten, überall dort, wo der Film projiziert wird. Auch Angiers ‚*transportierter Mann'* bedient sich der Bilokation desselben Körpers an entfernten Orten, wo er gleichzeitig erscheint. Da es nur um den blitzartigen Transport des einen Körpers an einen anderen Ort gehen darf, wird der zweite Körper im selben Verfahren unmittelbar vernichtet. (Auch in du Prels Berichten über Doppelgängerei ist der ‚sendende' Körper sehr häufig von vornherein mit dem Tode bedroht und stirbt nach dem Abbruch der Projektion, das allerdings eher den Zweck hat, unangenehme Nachforschungen zu verhindern).
Was an Beiträgen zu den Voraussetzungen der Kinematographie, wie sie im ‚*Transportierten Mann'* angedeutet werden, noch fehlt, ist die apparative Einrichtung der Doppelgängerei und Bilokation, die durch Teslas Apparat repräsentiert wird und ihre Nachfolger im Kinematographen und vor allem im Fernsehen hat, das schließlich durch seinen ‚Live-Charakter' die Gleichzeitigkeit von Ereignissen vor der Kamera und auf Millionen von Monitoren an entfernten Orten ermöglicht. Hier möchte ich auf eine Erzählung des französischen Dichters und frühen Surrealisten Guillaume Apollinaire hinweisen[15]. Darin erzählt er (1909!) von merkwürdigen Ereignissen, die sich in den Hauptstädten in der ganzen Welt zugetragen haben. Vor Kirchen, Synagogen oder auf Marktplätzen trat eine Art falscher Messias auf, der gleichzeitig an hunderten Punkten über die ganze Welt verstreut wahrgenommen werden konnte und zwar nicht nur als körperlose Erscheinung, sondern in berührbarer physischer Präsenz. Einem Freund (dem Erzähler) gegenüber offenbart er schließlich das Geheimnis. Nachdem er nacheinander die kabellose

[15] Guillaume Apollinaire : Le toucher à distance. In Ders. : Oeuvres complètes, Paris (Gallimard, Pléiade) (1909/10) 1977 (L'Hérésiarque et Ci: La disparition d'Honoré Subrac; L'Amphion faux Messie ou histoire des aventures du baron d'Ormessan: Un beau film; Le toucher à distance), S. 218-221

Telegraphie und Telephonie, die Übermittlung fotografischer Bilder, die Farb- und 3-D-Fotografie, den Kinematographen und den Phonographen erfunden hatte, blieb ihm noch ein Problem, das er bisher nicht gelöst hatte: *Le toucher à distance*. Nachdem er die spiritistische Verdoppelung der Körper zurückgewiesen hatte, näherte er sich der apparativen Lösung des Problems: „Nach zahlreichen Versuchen gelang es mir, zwei Apparate zu konstruieren, von denen ich einen behielt und den anderen an einem Baum in einer Straße ablegte. Das Experiment ist vollkommen gelungen; indem ich mich des Übertragungsapparates bediente, den ich ständig bei mir trage, konnte ich, ohne den Ort, an dem ich mich in der Realität gerade aufhielt, zu verlassen, mich gleichzeitig an jenem Baum in der Straße vorfinden, spazieren gehen, sehen, sprechen, berühren und berührt werden an beiden Orten zugleich.“ Der Apparat konnte überall deponiert werden, weil er nicht auffiel, er sah aus wie ein Nagel, also wie eine kleine Antenne [eine Art Handy?]. Unschwer ist ein Fernsehapparat *en miniature* erkennbar, der nicht nur einen Körper gleichzeitig ‚live’ auf Bildschirme an allen Orten der Welt, wo sich ein Empfangsgerät befindet, übertragen und darstellen kann, sondern offensichtlich auch diese Körper selbst in ihrer physischen Qualität apparativ vervielfältigt. Ein winziger Apparat als Sender und hundertfach derselbe Apparat als Empfänger genügen, um die Bilokation des Baron d’Ormessan ins Werk zu setzen. Wie diese Vervielfältigung vonstatten geht, bleibt das Geheimnis des Barons, der dieses Abenteuer leider nicht überlebt hat. Aber die Science Fiction - Literatur und die entsprechenden Filme haben immer wieder technische Lösungen für dasselbe Problem vorgeschlagen wie zum Beispiel das ‚Beamen’ von Körpern oder deren Zerlegung in Datensätze und deren Wiederzusammensetzung in einer Art Mikrowelle. [16]

[16] Vgl. Das Up- und Down-Beamen als Fortbewegung von und zum Raumschiff ‚Enterprise’ (US Serie *Star Trek*, 1960er Jahre, „Beam Me Up, Scotty“) Vgl. auch *Die Fliege*, 1986, von David Cronenberg (Remake von *Die Fliege*, 1958, von Kurt Neumann)

Ich hoffe, dass an dieser Stelle deutlich geworden ist, wie sehr die mediale Verdoppelung der Körper, die Doppelgänger und die Bilokation der gleichzeitigen Repräsentanz desselben Körpers an verschiedenen Orten das Technisch-Imaginäre der Zeit um die Entstehung des Kinematographen befruchtet haben. Der Film selbst ist schließlich zu einem veritablen Doppelgänger-Medium geworden, das nicht nur mit seinen Tricks Doppelgänger erzeugen kann (wie schon 1913 in Stellan Ryes und Hans-Heinz Ewers Film *Der Student von Prag*), sondern in der Frühzeit des Kinos auch Doppelgänger-Erlebnisse bei Zuschauern provoziert hat. Der ‚*Transportierte Mann'* und seine beiden Zauberer haben, jeder auf seine Weise, die Verdoppelung gleichzeitiger Körper an verschiedenen Orten, ihre Bilokation, durchexerziert. In der Geschichte des Kinematographen ist es ein zentrales technisches Phantasma.

5.

Bleibt, in einem letzten Teil, den ‚Kampf der Magier', den Roman und Film *Prestige* erzählen, auf die Geschichte der Kinematographie um die Jahrhundertwende zurück zu beziehen. Bekanntlich hat der Kinematograph am Ende des 19.Jahrhunderts viele Väter gehabt, bis er in der Form des ‚Cinématographe Lumière' 1895 in Paris seine Erfolgsgeschichte begann. In den meisten Fällen waren es Feinmechaniker, die zum Beispiel als Uhrenmacher über die Kenntnisse und Fertigkeiten verfügten, ein sehr präzises mechanisches Getriebe für den Bau von Kameras und Projektoren weiterzuentwickeln. Der Kinematograph hat, bis ihn die Elektronik abgelöst hat, wie ein Uhrwerk funktioniert, das statt der Zeit bewegte Bilder dargestellt hat. Optik und Fotochemie sind weitere Komponenten, die parallel entwickelt in der Kinematographie eingesetzt wurden. Der Film *Prestige* erzählt auch die Geschichte der Erfindungen und ihrer Erfinder im Vorfeld der Kinematographie. Es ist eine Geschichte heftiger Konkurrenzkämpfe im Kontext der ‚industriellen Revolution' des 19.Jahrhunderts, die große Fortschritte in Wissenschaft und

Technik, aber auch okkultistischen Aberglauben, Zauberei und Magie oft unlösbar miteinander verbunden zur Grundlage hatte. Das elektrische Licht zum Beispiel wurde in der Mitte des 19.Jahrhunderts von einem Mann mit Namen Robert Houdin erfunden, der als Zauberer berühmt war, weshalb man ihm wissenschaftliche Leistungen nicht zutraute[17]. Der ‚moderne' Erfinder der Glühbirne, Thomas Alva Edison, war Geschäftsmann genug, sich mit seinen Erfindungen zu vermarkten und wissenschaftlich zu positionieren. Für ihn war der ‚Wizzard of Menlo Park' ein Ehrentitel. Beide, Robert Houdin und Thomas Alva Edison, waren übrigens am Anfang ihrer Karriere Uhrmacher.

Der Film *Prestige* verwendet für den ‚Kampf der Magier', den er vorführt, eine bestimmte Konstellation von Männern, die in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen und deren Protagonisten zunächst die im Film selbst genannten Nikola Tesla und Thomas Alva Edison sind. Beides wissenschaftliche Erfinder, die Fortschritte im Gebrauch der Elektrizität mit magischen Spektakeln verbunden haben. Hinzu kommt ihr Vorläufer Robert Houdin, der als Zauberer mit Elektrizität Wegbereiter des ersten großen Filmzauberers Georges Méliès geworden ist. Méliès war der letzte Eigentümer des ‚Théâtre Robert-Houdin' in Paris, mit dem er den Übergang der Zauberei vom Theater zum Film vollzogen hat. Viele der Zaubernummern, die Robert Houdin erfunden hat, wurden von Méliès für den Film weiterentwickelt und perfektioniert. Die Antipoden zu den Zaubereien und Féerien in Méliès' Kino waren die Brüder Lumière, die die Zukunft des Films vor allem auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Dokumentation gesehen haben.

In dieser Konstellation sticht die Beziehung zwischen Nikola Tesla und Thomas Alva Edison heraus. Tesla[18] wurde 1856 im damaligen österreichisch-ungarischen Kaiserreich (heute Kroatien) geboren. Erste Erfahrungen mit der

---

[17] Vgl. die Videodokumentation von Jean-Luc Muller: Robert-Houdin. Frankreich 1995 (arte)

[18] Vgl. Die Videodokumentation von Michael Krause, 2007, All About Tesla. The Research und u.a. Ole Frahm: Fortschritt ist machbar. Als wissenschaftliche Größe ist Nikola Tesla anerkannt. Doch noch immer faszinieren seine fantastischen Erfindungen. Alle voran: die Fernbedienung. In: FR, 27.7.2006 (Thema Kultur)

drahtlosen Übertragung machte er im Telegraphenamt in Budapest, danach interessierte er sich wissenschaftlich für die drahtlose Übertragung von (elektrischer) Energie, die er in spektakulären elektrischen Blitzen demonstrierte. 1882 traf er in Paris Thomas Alva Edison, dessen Firma er beitrat, 1884 wanderte er nach Amerika aus. Hier geriet er in die Auseinandersetzung um den künftigen Markt für die Stromversorgung in den USA zwischen dem Großindustriellen Georg Westinghouse und Edison. Während Edison auf das technische Prinzip des Gleichstroms setzte, hatte sich Westinghouse Teslas Erfindung des wesentlich besseren Prinzips des Wechselstroms, das wir heute grundsätzlich verwenden, zunutze gemacht. Der sog. ‚Stromkrieg' um das dominante technische Format der Übertragung von Elektrizität wurde mit harten Bandagen geführt, u.a. ließ Edison öffentlich Hunde, Katzen und sogar einen Elephanten durch Stromstöße mit Wechselstrom töten, um dessen Gefährlichkeit zu demonstrieren. Der Film *Prestige* nimmt auf den ‚Stromkrieg' Bezug, wenn Tesla Katzen für seine Experimente benutzt (die allerdings vervielfältigt überleben) und Agenten Edisons sein Laboratorium zerstören, was sich tatsächlich ereignet hat.

Jean-Eugène Robert-Houdin hat in Frankreich von 1801 bis 1871 gelebt. Er war der berühmteste Zauberer seiner Zeit, der z.B. auch am englischen Hof vor Königin Victoria auftrat. Die Verbindung von Feinmechanik und Zauberei verwirklichte er zuerst in Automaten, die er auch für das Zaubern einsetzte. Einige der Zaubertricks, die Borden und Angier vorführen, stammen von Robert-Houdin, zum Beispiel der Trick mit der aufgefangenen Pistolenkugel, den er in Algier praktiziert hat, wo er im Auftrag Frankreichs die Eingeborenen verblüffte. In der Mitte des 19.Jahrhunderts zog er sich jedoch von seiner Zauberei zurück und widmete sich technischen Erfindungen, u.a. der Erfindung der elektrischen Glühbirne. Robert-Houdin personifiziert den Ursprung des Films aus der Zauberei, worin ihn um die Jahrhundertwende Georges Méliès beerbt hat. Man kann es auch so sagen: Der Film ist das ‚Prestige', dem die zwei

Phasen des Zauberns und der technischen Erfindung vorangegangen waren. Thomas Alva Edison wurde in der Mitte des 19.Jahrhunderts geboren (1847). Er machte wie Tesla seine ersten Erfahrungen mit der modernen Nachrichtentechnik im Telegraphenamt (in Boston). Seit 1876 betrieb er ein umfangreiches Laboratorium in Menlo-Park bei New York, wo er sich neben Erfindungen im Zusammenhang mit der Elektrizität zunächst um die Aufzeichnung der Stimme bemühte. Schließlich hatte er die Idee, zum Phonographen auch die Aufzeichnung und Darstellung bewegter Bilder hinzuzufügen. Sein ‚Kinetoskop' war schon in den 1880er Jahren der erste Apparat für die Betrachtung bewegter Bilder. Edison und Tesla sind auf denselben Gebieten der Nachrichten- und Energieübertragung die herausragenden Erfinder ihrer Zeit. Nur Edison jedoch ist es auch gelungen, die Erfindungen anwendbar, d.h. auch kommerziell verwertbar zu machen, was ihren Erfolg begründet hat.

Die Erfindung des Kinetoskops für die Darstellung bewegter Bilder schließlich hat ihn in Konkurrenz zu den Brüdern Lumière gebracht. Während der Geschäftsmann Edison Filme einzeln betrachtet und bezahlt haben wollte, setzten die Lumières in Frankreich die Filmprojektion vor einem großen Publikum durch, ein Prinzip, das sich schließlich als das erfolgreichere erwiesen hat und auch in den USA dem Kinetoskop Edisons den Rang abzulaufen drohte. Wieder waren Patentkriege die Folge, mit denen sich Edison gegen eine unliebsame Konkurrenz, diesmal auf dem Gebiet der Kinematographie zur Wehr setzte. Damit wären wir allerdings schon mitten drin in den Anfängen der Filmgeschichte, deren Vorgeschichte Christopher Nolans Film *Prestige* erzählt.

6.

Zusammenfassung.

Man kann Filme zum Vergnügen und zur bloßen Unterhaltung sehen. Das ist legitim und dafür sind sie letztlich auch gemacht. Auf die Frage ‚was ist das für

ein Film?' kann man mit dem Genre (Western, Science Fiction etc) oder zum Beispiel der Wiedergabe der Erzählung antworten, die man im Kino oder vor dem Monitor gesehen und gehört hat. Seit Filme jedoch nicht mehr nur kinematographisch (mechanisch, fotografisch, optisch) sondern auch elektronisch (analog oder digital) produziert und dargestellt werden, ist Film nicht mehr gleich Film. Wir müssen uns auch für die ‚medialen Bedingungen' interessieren, unter denen Filme entstanden sind und unter denen sie im Kino, im Fernsehen oder per DVD dargestellt werden. Immer mehr Filme reflektieren ihre eigenen medialen Voraussetzungen oder erzählen mit ihrer Geschichte auch die Geschichte des Films, so, wie der Film *Prestige* seine eigene Vorgeschichte ‚als Film' reflektiert (das Titelmenu der DVD zitiert eines der frühesten Bewegungsbilder: das ‚Thaumatrop', das noch zur Zauberei gehörte und schon ein wissenschaftliches Experiment war). Andere Filme betonen ihre intermedialen Beziehungen zu anderen Medien (Künsten), der Musik zum Beispiel oder der Malerei und reflektieren damit wieder andere filmgeschichtliche Anknüpfungspunkte. Meinen Vortrag habe ich auch als ein Plädoyer für eine medienreflexive bzw. intermediale Beschäftigung mit Filmen verstanden.

Abb: Titelmenu *Prestige*