

HUGO CABRET: In einem Zug durch die Filmstile

Modi der Publikumsansprache

Filmgeschichte als Geschichte

Am Beginn der Filmgeschichte, in *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* (Lumière 1897 – Kurztitel: *L'ARRIVÉE*), rollt ein dampfendes Ungeheuer in den Bahnhof von La Ciotat ein. Personen steigen aus und promenieren oder hasten den Bahnsteig entlang – vorbei an der darauf platzierten Kamera. Mit ihren prüfenden Blicken in das Objektiv sehen die Bildsubjekte heutigen Betrachter:innen des Films immer noch direkt in die Augen. *L'ARRIVÉE* der Gebrüder Auguste und Louis Lumière gilt als einer der ersten projizierten Filme.¹ Berichte über seine Vorführungen im Rahmen der ersten dokumentierten Filmprojektionen der Brüder Lumière werden häufig mit einem panisch aufschreckenden Publikum ausgeschmückt. Beispielhaft fasst Maxim Gorki unter dem Pseudonym I.M. Pacatus die vermeintliche Angst des Publikums, von den Bewegtbildern eines Zuges überrannt zu werden, in seiner Besprechung des Lumière-Filmprogramms bei der Nizhni-Novgorod-Ausstellung in Worte:

Suddenly something clicks, everything vanishes and a train appears on the screen. It speeds straight at you – watch out! It seems as though it will plunge into the darkness in which you sit, turning you into a ripped sack full of lacerated flesh and splintered

1 Häufig wird für den erhaltenen Film mit der Nummer 653 im kommerziellen Katalog der Lumière-Brüder das Produktionsjahr 1896 angegeben, da ein Film eines einfahrenden Zuges bei den Vorstellungen im Januar 1896 in Lyon gezeigt wurde, doch muss es sich bei diesem um einen der zwei nichtkatalogisierten Versionen handeln, die im Lumière-Filmarchiv gefunden wurden, aber dem immer wieder gezeigten Film lediglich gleichen. Hier wird bewusst die verbreitete Version des Films von 1897 herangezogen, da sie in der Filmgeschichte kursiert und diskutiert wird. Für weitere Informationen zum Film vgl. den Eintrag unter [catalogue-lumiere.com](https://www.kilbra.com/de/lego), ein 2005 in das UNESCO-Memory-of-the-World-Register aufgenommenes Verzeichnis aller Filme (Unesco o.D.a), welche die Lumière-Firma zwischen 1895 und 1905 veröffentlicht hat, *Catalogue Lumiere* o.D.

bones, and crushing into dust and into broken fragments this hall in this building, so full of women, wine, music and vice.²

100 Jahre später findet die hier beschriebene Angst ihre fiktionale Verwirklichung im stereoskopischen Film HUGO CABRET (Kurtztitel: HUGO).³ In einer fulminanten Szene rast ein Zug hier in einen Bahnhof ein – und durch diesen und seine Besucher:innen hindurch (vgl. im Folgenden P5: Sequenzprotokoll HUGO – 2011 – <https://doi.org/10.18452/27076>, hier P5 S11).

HUGO ist die in die 1930er Jahre datierte Geschichte des Waisenjungen Hugo Cabret, der sich nach dem Tod seines Vaters in einem Bahnhof vor der Einlieferung ins Waisenhaus versteckt. Um nicht aufzufallen, wartet er in Absenz seines Onkels die Bahnhofsfuhrer und versucht nebenbei, die mit seinem Vater begonnene Restaurierung eines Automaten zu vollenden (vgl. P5 S1, 3, 5). Die notwendigen Teile stiehlt Hugo aus einem Spielwarenladen, dessen Besitzer sich als der Filmpionier Georges Méliès entpuppt (vgl. P5 S2, 4, 6). Der Plot des Films lässt seine beiden Protagonisten durch den jeweils anderen ihr Happy End finden: Hugo wird in die Familie des Filmemachers aufgenommen; Méliès erfährt, initiiert durch Hugo, die späte Anerkennung für sein Œuvre (vgl. P5 S7-14).

Mehr als diese anrührende Geschichte waren es vermutlich die zahlreichen Referenzen auf die Anfangszeit des Films, die HUGO zu einem Liebling des cinephilen Publikums und der Feuilletons avancieren ließen. Dabei betonte die Kritik, teilweise enthusiastisch, dass ausgerechnet der angesehene Filmemacher Martin Scorsese diesen Familienfilm gemacht habe – und das auch noch in stereoskopischer Technik.⁴ Doch nicht nur die Feuilletons haben sich mit dem Film beschäftigt, auch die Filmtheorie.⁵ Denn der an ein großes Publikum gerichtete Film – das muss er allein schon sein, um seine Produktionskosten von über 150 Millionen Dollar einzuspielen – folgt der bereits für stereoskopische Filme festgestellten Narrationsschablone, bei der ein sympathischer Hauptcharakter eine faszinierende Welt erkundet – nur ist diese Welt die des Films und der Filmgeschichte, die dann das Expertenpublikum bei Laune hält. Neben direkten Filmausschnitten

2 Maxim Gorki, zit.n. Zone 2007, S. 76. Zone hat damit die Relevanz des vielfach reproduzierten und zitierten Texts Gorkis bereits für den stereoskopischen Film deutlich werden lassen.

3 Vgl. Scorsese 2011.

4 Exemplarisch für die Faszination darüber, dass Scorsese einen Kinderfilm gemacht hat, wie auch für die Betonung der Filmgeschichte als dessen Gegenstand kann die Filmkritik des Magazins *The Hollywood Reporter* herangezogen werden, die sowohl stark auf die dargestellte Filmtradition eingeht, als auch die Themenwahl biographisch mit Scorseses junger Tochter begründet, vgl. McCarthy 2011. Tobias Kniebe geht in seiner Besprechung des Films für die *Süddeutsche Zeitung* ebenfalls auf den Bezug zur Filmgeschichte ein, die bei ihm vor allem mit der Figur Méliès' repräsentiert ist, und benennt dies als den Reiz des Films. Dass Scorsese einen stereoskopischen Film mache, könne ihm gemäß wiederum kaum überraschen, immerhin habe Scorsese immer schon mit der Räumlichkeit filmischer Bilder gearbeitet. Vgl. Kniebe 2012. Mark Savage betont in *BBC News* die stereoskopische Technik und die Tatsache, dass sich ihr nun endlich ein Filmemacher von Format zuwende, und betitelt seinen Text gleich mit der Frage: »Can Martin Scorsese's Hugo save 3D?«, vgl. Savage 2011.

5 Thomas Elsaesser und Kirstin Thompson beispielsweise analysieren den Film und gehen dabei auch auf die Zitate historischer Filmklassiker ein: Vgl. Elsaesser 2013b; Thompson/Bordwell 2011.

wie Edwin Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (Edison Films 1903), David Wark Griffiths *BIRTH OF A NATION* (Griffith Feature Films 1915) und Buster Keatons *THE GENERAL* (Buster Keaton Productions/Joseph M. Schenck Productions 1926), Harald Lloyds *SAFETY LAST!* (Hal Roach Studios 1923) sowie *LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON* (Lumière 1897) und *L'ARRIVÉE* der Gebrüder Lumière (vgl. P5 S6, 9) ist der offensichtlichste Bezug auf die Filmgeschichte das Auftreten des realen Filmemachers Georges Méliès als Figur. Eine Vielzahl seiner Filme wird zudem durch diegetische Filmvorführungen sowie in der Darstellung ihrer Produktionsbedingungen Teil der Film erzählung (vgl. P5 S9, 12, 14). Zusätzlich zu diesen direkten Referenzen gibt es indirekte. Kirstin Thompson hat in den Parallelgeschichten des Films – der Bahnhofsinsektor ist verliebt in die Blumenverkäuferin, aber zu schüchtern, um sie anzusprechen; Gast und Besitzerin eines Cafés sind einander zugeneigt, doch verhindert der Hund der Besitzerin jede Annäherung (vgl. P5 S1, 4, 8, 13, 14) – die Narrationsstrukturen früher Filme wiedererkannt.⁶ Und eine Verfolgungsjagd durch das Treppenhaus des Uhrenturms weckt Erinnerungen an die Verfolgungsjagd aus *VERTIGO* (Paramount Pictures 1958). Sogar der nach der historischen Szene benannte Vertigo-Effekt wird in *HUGO* eingesetzt, indem eine entgegengesetzte Kombination aus Zoom und Fahrt eine Verzerrung der Raumwirkung hervorruft (vgl. P5 S13).⁷ Die spektakulärste Referenz bleibt dennoch der Zugunfall als Verwirklichung des Mythos der ersten Vorführungen von *L'ARRIVÉE* (vgl. P5 S11).⁸

So, wie er formal umgesetzt ist, reinszeniert *HUGO* den für die Filmgeschichtsschreibung relevanten historischen Film in stereoskopischer Technik und eröffnet ein Spannungsfeld von zeitgenössischem Spielfilm und frühem Film in seiner eigenen stereoskopischen Bildlichkeit. Den innerhalb von diesem Feld existierenden Verknüpfungen geht das folgende Kapitel nach, um den stereoskopischen Film in seiner Rolle für die Filmgeschichte deutlich werden zu lassen.

In nuce lässt sich die Filmgeschichte als Entwicklung vom frühen Film zum institutionellen Film beschreiben, bevor sich die Homogenität des letzteren mit der Implementierung neuer Techniken, vor allem digitaler, wieder auflöst. Während sich die sogenannten *one reeler* des frühen Films dadurch auszeichnen, dass auf ungeschnittenem Material – einer Filmrolle – ein Ereignis in einem Raum-Zeit-Kontinuum präsentiert wird, kommunizieren später entstandene Filme in der Regel eine zusammenhängende Narration, die über Schnitte im Material hinweg erzählt wird und dabei zu verschiedenen Zeiten aufgenommene Räume verbindet. Mit der Institutionalisierung des Films,

6 Vgl. Thompson/Bordwell 2011.

7 In *VERTIGO* ließ Hitchcock Cary Grant Kim Novak durch das Treppenhaus eines Glockenturms verfolgen. Die Höhenangst des von Grant gespielten Charakters visualisierte Hitchcock dabei mit einem Zoom in das Treppenhaus hinein und einer Fahrt aus diesem heraus. Dass er dazu das Treppenhaus als horizontale Struktur bauen ließ, erfreute ihn noch Jahre später. Vgl. hierzu das Interview mit Hitchcock von François Truffaut, Truffaut 2003, S. 240f.

8 Thomas Elsaesser sieht in der Szene eine Referenz auf Jean Renoirs *LA BÊTE HUMAINE* (Paris Film 1938), vgl. Elsaesser 2013b, S. 217. Todd McCarthy sieht in seinem Artikel im *Hollywood Reporter* ebenfalls die Referenz auf den Lumière-Mythos, vgl. McCarthy 2011.

bei dem sich das sogenannte klassische Kino Hollywoods entwickelt,⁹ entsteht dann ein elaboriertes Regelwerk, um trotz bzw. mit diesen Schnitten ein absolut geschlossenes Raum-Zeit-Kontinuum in der Filmwahrnehmung zu erzeugen. Dieses Regelwerk ist Teil des sogenannten *continuity system*, das gewissermaßen die stilistische Demarkationslinie zwischen dem sogenannten frühen Film auf den Jahrmärkten und Nickelodeons sowie einem klassischen Film innerhalb der Institution Kino markiert. Während der frühe Film als gleichermaßen in Europa und Nordamerika vorangetriebene Praktik noch international gefasst ist, meint der klassische Film vornehmlich den Spielfilm des Hollywood-Studiosystems, der inzwischen in einem internationalen, digitalen Film aufgegangen ist, der eine große stilistische Vielfalt zulässt.

Innerhalb dieser Entwicklung wird das Auftreten des stereoskopischen Films wiederholt als eine Art Kuriosität behandelt. Das stereoskopische Bewegtbild hat sich aber nicht nur mehrfach mit dem Spielfilm verbunden, sondern, so eine zentrale These dieser Arbeit, die Geschichte des Films an sich mitgeformt. Von Beginn an mit dem erzählenden Bewegtbild verknüpft, ist die stereoskopische Praktik keine punktuelle Erweiterung einer von ihr unabhängigen Filmgeschichte, sondern zentraler Bestandteil und Reibungsfläche der Anordnung des Films in seiner Entwicklung. Die Anordnung des Films mit ihren Techniken, Bildfindungen und Theorien ist daher nur in ihrem Bezug auf den stereoskopischen Film zu erfassen und der stereoskopische Film nur innerhalb dieser Anordnung in seinen unterschiedlichen Dimensionen greifbar. Die Verortung heutiger Produktionen innerhalb einer Tradition stereoskopischer und nichtstereoskopischer Spielfilme offenbart die Rolle der hier untersuchten Bildpraktik innerhalb des Kinos als Institution und Hollywoods als Bildagenten. Dem im vorangegangenen Kapitel als für die stereoskopische Praktik konstitutiv herausgearbeiteten Paradoxon von angenommener Unmittelbarkeit bei stets wahrnehmbarer technologischer Vermittlung fällt in dieser Untersuchung besondere Beachtung zu.

Das hier eröffnete Feld soll dabei entlang der in HUGO aufgeworfenen Fragestellungen und Themenkomplexe analysiert werden. Gleichzeitig sollen an dieser konkreten Manifestation des zeitgenössischen stereoskopischen Films dessen Narrationsstrategien und Formfindungen schlaglichtartig beleuchtet werden. Insgesamt spürt das folgende Kapitel die in HUGO ausgelegten Referenzen und Motive auf, um sie zusammen mit weiteren Strängen der Filmgeschichte zu einer Analyse des stereoskopischen Films innerhalb der technischen, künstlerischen und theoretischen Geschichte des Films zu verdichten. Dabei wird diese Geschichte des Films selbst jedoch nicht als objektiv fassbare, lineare Entwicklung begriffen, sondern als Teil einer oszillierenden Anordnung aus sozialen, technischen, architektonischen, personellen und bildstrategischen Elementen, die sich beständig verschieben und der sinnstiftenden Diskursivierung bedürfen.

Eine Diskursivierung dieser Geschichte des Films stellt HUGO mit seinen mannigfachen Referenzen auf sie dar. Zugrunde liegt dem Film das Buch *The Invention of Hugo*

9 Den Begriff des Klassischen haben David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson in der wohl ausführlichsten Studie für das Filmsystem der amerikanischen Studiozeit geprägt, vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 2005.

Cabret von Brian Selznick.¹⁰ Zwischen Roman und Graphic Novel angesiedelt, vermittelt das Buch seine Geschichte in Text und Bildern, wobei keines der beiden Informationsvermittlungssysteme einzeln die gesamte Geschichte erfasst. Selznicks Erzählung zeigt sich als Überlagerung von Wirklichkeitsebenen. Während Georges Méliès real existierte und tatsächlich nach seinem Filmschaffen einen Spielwarenkiosk betrieb, wenn auch nur in der Nähe des Gare Montparnasse und nicht im Bahnhof selbst, ging seine Wiederentdeckung anders und völlig ohne den fiktionalen Charakter Hugo vonstatten. Es waren die Pariser Filmschaffenden, die in einem längeren Prozess die Wiederentdeckung Méliès' betrieben und Galaabende für ihn veranstalteten.¹¹ Diese Überlagerung wird formal auf der Bildebene des Buches aufgegriffen. Hier kommen Zeichnungen mit historischen Fotografien und Standfotos zusammen. Das historische Material dient dabei einerseits als Vorlage, wie im Fall einer historischen Fotografie von Méliès' Spielwarenkiosk, die offensichtlich die Grundlage der Zeichnung desselben ist (Abb. 28 u. 29), und wird andererseits direkt als fremdes Material inkorporiert, wie bei der Fotografie eines Zugunfalls (Abb. 30).

Der Film *HUGO* nimmt sich diesen Modus der Schichtung der Wirklichkeit in Narration und auf der formalen Ebene zum Vorbild. In die filmische Darstellung der Geschichte wird historisches Bild- und Filmmaterial teilweise direkt inkorporiert – so in einer Szene, in der Hugo ein Buch über die Geschichte des Films betrachtet (vgl. P5 S9), oder auch in einer anderen, in der er ins Kino geht (vgl. P5 S6) – oder dient als Vorlage einzelner Szenen (Abb. 31).

10 Vgl. Selznick 2007. Zusätzlich zu diesem Buch, auf dem der Film basiert, hat der Autor parallel zum Film die Publikation *The Hugo Movie Companion. A Behind the Scenes Look at How a Beloved Book Became a Major Motion Picture* herausgegeben, vgl. Selznick 2011.

11 Kristin Thompson geht in ihrer Analyse des Films auf diese Differenz ein und legt die tatsächliche ›Wiederentdeckung‹ Georges Méliès' dar, vgl. Thompson/Bordwell 2011. Nach Paul Hammond sei Méliès Mitte der 1920er Jahre Ehrenmitglied der Chambre Syndicale Française de la Cinématographie geworden und habe 1931 einen Orden der Légion d'Honneur erhalten, vgl. Hammond 1975, S. 80–85. Immer wieder gab es innerhalb dieser graduellen Wiederentdeckung Galaabende. Ein Bericht aus den Archiven der Zeitung *Le Figaro* über die Geschichte Méliès' zitiert beispielsweise diese historische Ankündigung des Galaabends am 8. Dezember 1929, die Méliès bereits überschwänglich lobt: »Il y a, à la gare du Montparnasse, un vieillard qui vend des bonbons. Achetez-lui des bonbons, et-tirez-lui, s'il vous plaît, votre chapeau. Car ce vieillard est un noble homme. Il s'appelle Georges Méliès. C'est, simplement, le père du cinéma français (je parle de l'époque où ›cinéma‹ était inséparable de ›français‹). L'Ami du Peuple du matin, l'Ami du Peuple du soir, Figaro ont pris l'initiative d'un gala au bénéfice de Georges Méliès. L'amour de la France, de l'art, de la justice, de la gratitude, voilà, n'est-il pas vrai, lecteurs, nos terrains de rencontre. C'est, cette fois, le lundi 16 décembre que nous nous rencontrerons, devant un beau spectacle et pour une bonne œuvre.« (»Am Bahnhof Montparnasse gibt es einen alten Mann, der Bonbons verkauft. Kaufen Sie ihm ein paar Bonbons ab und ziehen Sie ihm bitte Ihren Hut. Denn dieser alte Herr ist ein edler Mensch. Er heißt Georges Méliès. Er ist schlicht und einfach der Vater des französischen Kinos (ich spreche von der Zeit, als 'Kino' untrennbar mit 'französisch' verbunden war). L'Ami du Peuple du matin, l'Ami du Peuple du soir und Figaro haben die Initiative für eine Gala zugunsten von Georges Méliès ergriffen. Die Liebe zu Frankreich, zur Kunst, zur Gerechtigkeit und zur Dankbarkeit, das sind, nicht wahr, liebe Leser, die Felder, auf denen wir uns treffen. Dieses Mal werden wir uns am Montag, dem 16. Dezember, vor einer schönen Aufführung und für einen guten Zweck treffen.«) Bonniel 2018.

Abb. 28 u. 29: Historische Fotografie von Georges Méliès in seinem Süßigkeiten- und Spielwarenladen, die vom Buch zum Film The Hugo Movie Companion. A Behind the Scenes Look at How a Beloved Book Became a Major Motion Picture präsentiert wird (Selznick 2011, S. 84f.). Und die Doppelseite aus der Vorlage des Films, welche die historische Fotografie eindeutig referenziert (Selznick 2007, S. 34f.).

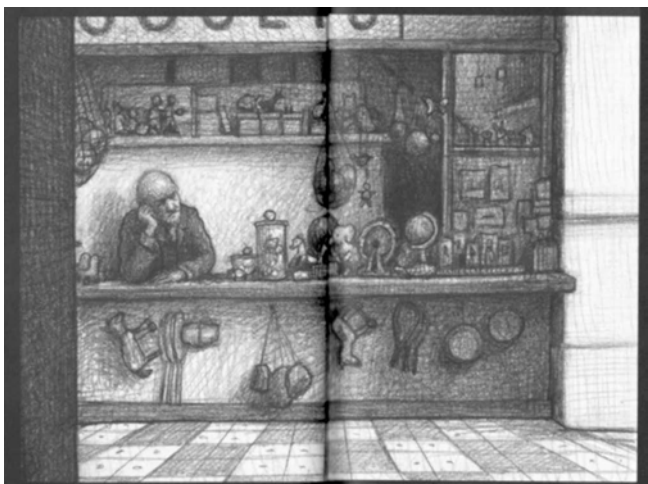


Abb. 30 u. 31: Doppelseite aus der Buchvorlage des Films, die eine historische Fotografie direkt zitiert (Selznick 2007, S. 382f.). Und die Doppelseite aus dem Buch zum Film, die mit dieser Setfotografie wiederum die Übersetzung der historischen Vorlage in den Film demonstriert (Selznick 2011, S. 86f.).



Die schon im Buch abgebildete Fotografie des Zugunfalls bildet dann auch die Vorlage für die Gestaltung einer Einstellung der angesprochenen Sequenz,¹² in der ein Zug

12 Ausführlich berichtet ein zeitgenössischer Zeitungsartikel über den am 22. Oktober 1895 am Gare Montparnasse geschehenen Unfall, bei dem ein Zug tatsächlich über die Gleise hinaus durch ein Fenster des Bahnhofsgebäudes auf die Straße stürzte, vgl. Richou 1895. Während in Hugo das Personal des Zeitungshäuschens jedoch gerettet wird, ist bei dem historischen Unfall einzig die Frau des Zeitungsverkäufers gestorben, die ihren Mann zu dem Zeitpunkt im Stand vertreten hatte.

durch die Besucher:innen des Bahnhofs fährt und damit den Film der Brüder Lumière aufruft (vgl. P5 S11). Der Roman zeigt die Entgleisung des Zuges hier nicht als Bild, sondern berichtet nur in Bezug auf die Fotografie von einem Alptraum Hugos. Den auf Hugo zurasenden Zug verbildlicht Selznick erst an späterer Stelle, an der auch der Film HUGO seinem Publikum den Sachverhalt erneut zeigt – hierbei jedoch wird Hugo vom Bahnhofsinspektor gerettet, und der Zug entgleist nicht (vgl. P5 S13). Damit kann die hier als Referenz auf den Film der Gebrüder Lumière herangezogene Szene als dezidiert für die Umsetzung der Geschichte im Medium des stereoskopischen Films konzipiert verstanden werden (vgl. im Folgenden P6: Einstellungsprotokoll HUGO – 01:21:56-01:24:32 – <https://doi.org/10.18452/27076>).

Während *L'ARRIVÉE* aus einem einzigen ungeschnittenen Filmstreifen besteht, ist die Einfahrt des Zuges in HUGO mit etwa zwei Minuten zwar fast gleich lang, aber in 57 Einstellungen unterteilt (vgl. P6 E7-64). Nach der vorangegangenen Szene, in der er zu Bett gegangen ist (vgl. P6 E1-6), schlendert Hugo am nächsten Morgen – die Sonne scheint golden durch die Glasfenster und er schnappt sich ein Gebäck zum Frühstück – gedankenverloren an einem Bahnsteig entlang, bis er einen geheimnisvoll glänzenden Schlüssel im Gleisbett entdeckt (vgl. P6 E7-12). Er springt hinab (vgl. P6 E13), um den Schlüssel genauer zu begutachten (vgl. P6 E14-18). Auf dem Gleis nähert sich währenddessen ein Zug in voller Geschwindigkeit (vgl. P6 E19-22). Als dessen Zugführer und Heizer den Jungen am Ende des Gleises bemerken, versuchen sie panisch den Zug zu stoppen (vgl. P6 E23-28). Hugo realisiert die Gefahr zunächst nicht und kauert, von seinem Fund fasziniert, weiter auf den Gleisen (vgl. P6 E29-34). Als er den Zug bemerkt, ist es zu spät, das kraftvolle Fahrzeug nähert sich zu schnell (vgl. P6 E36-49), rast über ihn hinweg (vgl. P6 E50) und über die Begrenzung des Bahnsteigs hinaus in die Bahnhofshalle (vgl. P6 E51-52). Der Zug hinterlässt eine Spur der Verwüstung (vgl. P6 E53-62), durchbricht eine Fensterfront in der Fassade des Bahnhofs (vgl. P6 E63-64) und endet auf der Straße vor dem Gebäude (vgl. P6 E64). Doch zum Glück nicht ›in echt‹ – Hugo schreckt im Moment des Aufpralls auf (vgl. P6 E65), und die Szene zwischen seinem Zubettgehen (vgl. P6 E1-6) und dem Hochschrecken offenbart sich als Alptraum.

Durchbrochene Fenster

Der Zugunfall ist allerdings nicht einfach die alptraumhafte Actionvariante des aus heutiger Perspektive eher gemächlichen historischen Einminüters, sondern zudem eine Referenz auf das eigene spezifische filmische Medium. Nicht nur löst die Szene die vermeintliche Angst des Publikums bei der Vorführung von *L'ARRIVÉE*, vom Zug überrannt zu werden, auf der visuellen Ebene der Szene ein, sondern sie lässt den Zug am Ende auch durch eine riesige Glasscheibe rasen. Im diegetischen Durchbrechen dieser metaphorischen Filmleinwand referenziert der Film eine technische Besonderheit des stereoskopischen Films – das optische Eindringen in den Betrachtungsraum durch seine Effekte negativer Parallaxe. Die Glasscheibe als Metapher des Films hat dabei Tradition: Der auf den frühen Film folgende, hier als klassisch gefasste Film ist auf Grund einer stilistisch angestrebten Unmittelbarkeit häufig – auch durch dessen Beteiligte selbst –

als Glasscheibe beschrieben worden.¹³ Beispielhaft formulieren Arthur Hardy und R.W. Conant in einem Artikel der *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers* von 1928: »Die Leinwand mag mit einem Fenster aus Flachglas verglichen werden, durch das der Zuschauer die tatsächliche Szene mit einem Auge betrachtet.«¹⁴ Hugo Münsterberg, einer der ersten Theoretiker des Films, wählt in einem Text von 1916 das gleiche Bild einer realen Szene, die durch eine Glasscheibe betrachtet wird: »Wenn die Bilder gut aufgenommen worden sind und die Projektion scharf ist, und wenn wir in der richtigen Entfernung vom Bild sitzen, dann müssen wir den gleichen Eindruck haben, als blickten wir durch eine Glasscheibe in den realen Raum.«¹⁵

Das wiederholt aufgerufene »Glasscheiben-Fenster« evoziert die Anordnung der zentralperspektivischen Darstellung, die bereits Leon Battista Alberti als ein »offenstehende[s] Fenster« beschreibt, das einen scheinbar unmittelbaren, gerahmten Ausblick auf die Welt biete.¹⁶ Als Ausblick gedacht, soll die zentralperspektivische Darstellung den Eindruck vermitteln, ihren Inhalt unmittelbar zu zeigen; die Betrachtenden können sich so vermeintlich durch den Bildträger hindurch vollkommen der Betrachtung des Bildinhalts hingeben. Mannigfach ist in der Kunstgeschichte diskutiert worden, dass diese Bildpraktik ihre mathematische Konstruktion verdeckt und dabei ein bestimmtes Subjektverständnis etabliert.¹⁷ Obwohl sich gerade die Kunst der Moderne als Abgrenzung von diesem illusionistischen Ideal positioniert hat, ist die Kritik an der Zentralperspektive bereits durch einen Holzschnitt Albrecht Dürers in seiner Schrift *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheit, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen* verbildlicht worden:¹⁸ Der Zeichner der Laute lässt sich als kritische visuelle Theorie jener Bildpraktik verstehen, die sich als unmittelbarer Ausblick kommuniziert (Abb. 32).

13 Bordwell geht darauf ein, dass Hollywoods Akteur:innen selbst die Erzählungen Hollywoods gerne als »unsichtbar« erzählt bezeichnen und genau dies als besondere Fähigkeit stolz herausstellen. Er basiert diese Einschätzung auf Artikel in den von ihm rezipierten Fachzeitschriften, als konkretes Beispiel zieht er hier Krows 1930, S. 168f., heran, vgl. Bordwell 2005, S. 23f. Als einflussreicher Filmtheoretiker, der den klassischen Stil mit der Metapher der Transparenz beschrieben hat, kann wiederum Noël Burch angeführt werden, vgl. Burch 2014.

14 Hardy/Conant 1928, S. 117, zit.n. Bordwell 2005, S. 50.

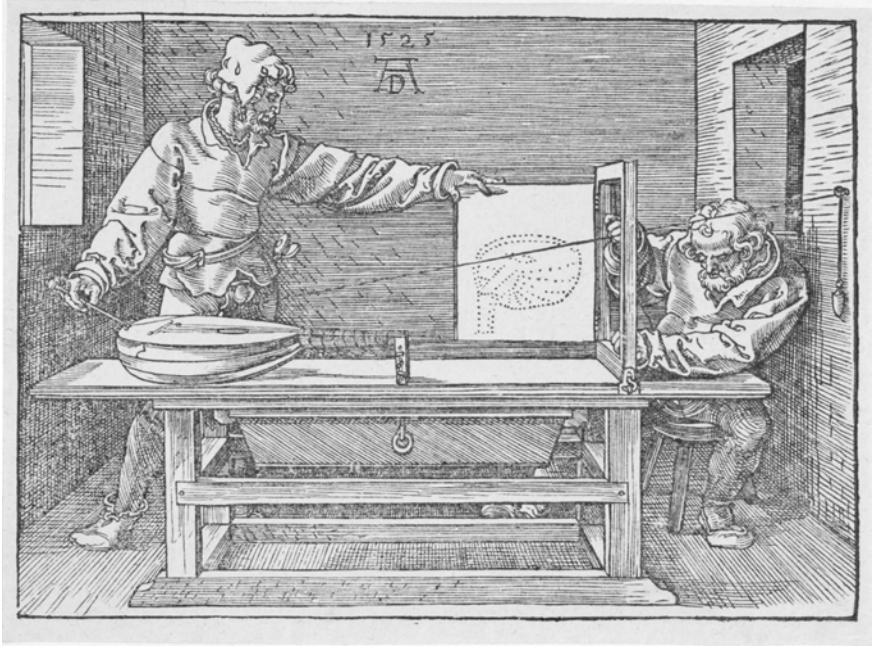
15 Münsterberg 1996, S. 43. Der Text des Exildeutschen erscheint zunächst in New York auf Englisch, vgl. Münsterberg 1916. Erst 1996 erscheint eine deutsche Übersetzung durch Jörg Schweinitz, der die Studie des deutschen Psychologen zusammen mit weiteren Texten des Autors herausgibt, vgl. Münsterberg 1996. Hier und im Folgenden wird die deutsche Übersetzung von Schweinitz herangezogen.

16 Alberti 2002, S. 93. Für die perspektivische Konstruktion sind die Paragraphen 19 bis 24 besonders relevant, vgl. S. 93–101.

17 Allen voran hat Erwin Panofskys argumentiert, dass die Perspektive eben auch nur eine konkret gesetzte »symbolische Form« ist, Panofsky 1998. Daran anschließend sei hier beispielhaft neben der bereits zitierten Forschung Crarys auf die folgenden Positionen verwiesen: Jay 1988, 1993; Kemp 1990; Köhnen 2009. Diese Forschung zur Konstruktion von Natürlichkeit in der Zentralperspektive ist aus der Perspektive eines Künstlers in jüngerer Zeit durch David Hockney aufbereitet worden, vgl. Hockney 2001.

18 Dürer 1525.

Abb. 32: Albrecht Dürer: Der Zeichner der Laute (Dürer 1525, S. [181]), 1525, Holzschnitt, 13,9 × 18,8 cm, Sammlung: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.



An dem Punkt, an dem die durch eine Schnur an einem Lot manifest gewordenen Sehstrahlen eines imaginären, betrachtenden Subjekts zusammenlaufen, findet sich im Holzschnitt nur eine geistlose Öse. Das unmittelbare Sehen wird unter der Bedingung der Substitution durch eine mathematische Anordnung visuell repräsentiert. Die individuellen Betrachter:innen werden zu Ösen – und sind so letztlich ein körperloses ideelles Konstrukt.¹⁹

Die klassische filmische Anordnung zeigt sich gerade in der von Dürer offengelegten Erzeugung von Unmittelbarkeit in Analogie zur zentralperspektivischen Anordnung. Die, wie bereits angeklungen, dem historischen Hollywoodfilm entsprechende, klassische Filmanordnung will sich, wie die von ihren Akteur:innen formulierten Glasscheibenmetaphern zeigen, ebenfalls als unmittelbare Vermittlung einer Szene verstanden wissen. André Bazin ist dieser Konzeption Hollywoods gefolgt und beschreibt dessen diegetische Welten in den 1950er Jahren als in sich geschlossen sowie durch die filmischen Mittel nur gezeigt und nicht konstruiert. In seiner *Entwicklung der Filmsprache* beschreibt er den amerikanischen Spielfilm, im Gegensatz zum französischen Autorenfilm, als mit einer »unsichtbaren filmischen Auflösung« darstellend, die eingesetzte Montage sei in ihrer »Absicht und Wirkung« deswegen »ausschließlich dramatisch und psychologisch« begründet und diene nicht dazu, die Szene zu konstruieren.²⁰ Die

19 Martin Jay führt diese Konstruktion in Bezug auf Norman Brysons Konzept des Blicks aus und betont dabei die Einäugigkeit des angenommenen Betrachtungssubjekt, vgl. Jay 1988, S. 7f., in Bezug auf Bryson 1983.

20 Bazin 2009b, S. 99.

filmische Darstellung der Diegese als Handlung im Raum entspreche daher nach Bazin dem Blick des Theaterpublikums auf die Bühne:

Diese Szene hätte genau dieselbe Bedeutung, wenn man sie im Theater vom Parkett aus sehen würde, das Geschehen wäre objektiv dasselbe. Veränderungen der Kameraperspektive fügen ihm nichts hinzu. Sie zeigen die Wirklichkeit lediglich effektiver. Zunächst deshalb, weil sie schlicht deutlicher zu sehen ist, zum anderen, weil sie Akzente setzen.

Sicherlich hat der Filmregisseur genau wie der Theaterregisseur einen Interpretationsspielraum, den Sinn der Handlung abzuwandeln. Doch ist dies nur ein Spielraum, und die Logik des Geschehens wird nicht angetastet. Nehmen wir dagegen die Montage mit den steinernen Löwen in *Bronenosez Potjomkin* (*Panzerkreuzer Potemkin* [Goskino/Mosfilm 1925; LF]): Geschickt hintereinandermontiert, vermittelt eine ganze Reihe von Skulpturen den Eindruck eines einzigen Tiers, das sich (wie das Volk) erhebt. Ein solch bewunderungswürdiger Montageeinfall ist seit 1932 undenkbar.²¹

Dass es sich bei dieser vermeintlichen Transparenz der eingesetzten Mittel um eine Konstruktion handelt, ist in den 1970er Jahren am Ende der Periode des klassischen Films von der Filmtheorie vielfältig gezeigt worden. Stephen Heath hat sich dabei konkret auf die Konstruktion auch der Zentralperspektive berufen, die der Glasmetapher zugrunde liegt.²² Er stellt fest, dass sich die zentralperspektivische Gleichsetzung von betrachtendem Subjekt und konstruiertem Augpunkt in der Filmkamera fortsetze. Die Kamera bleibe als Auge naturalisierbar, jedoch nur unter der aus der zentralperspektivischen Anordnung übernommenen Bedingung, dass es sich bei diesem Auge um ein körperloses, von anderen Sinnen unbeeinflusstes Sinnesorgan handle.²³ Ein Film, der unter dem Ideal einer Transparenzillusion operiert, konzipiert sein implizites Betrachtungssubjekt damit gewissermaßen als jene geistlose Öse des Dürer-Stichs. Denn die Anordnung des klassischen Films entspreche nach Heath dem zentralperspektivischen System in der Fixierung und Entkörperlichung der individuellen Betrachter:innen und in der Unterdrückung aller Hinweise auf die vermittelnde Technik. Beide Anordnungen eröffneten unter der Prämisse der Verdeckung die Möglichkeit, sich direkt in einen Ausblick zu versenken.²⁴ Im Bewegtbild werde die erzeugte Transparenzillusion allerdings von den mögli-

21 Bazin 2009b, S. 99f., Hervorhebung im Original. Sergei Eisensteins Film PANZERKREUZER POTEMKIN aus dem Jahr 1925, der anlässlich des Jahrestages der Petersburger Revolution von 1905 entstanden ist, zeigt, wie sich das Volk gegen seine Unterdrückung auflehnt, durch einen sich erhebenden, steinernen Löwen. Um die bewegte Metapher zu erzeugen, nutzte Eisenstein das Mittel der filmischen Montage: Bei der Sequenz handelt es sich um drei distinkte Aufnahmen von drei der sechs Löwenfiguren, die vor dem Schloss in Alupka stehen. Im Film mit harten Schnitten aneinandergefügt, lassen die Aufnahmen jedoch einen einzigen schlafenden Löwen erwachen und den Kopf heben und sich schließlich aufrichten. Zur Verwendung von Skulpturen als Metaphern in Eisensteins Film vgl. Kleiman 1993.

22 Vgl. Heath 1976.

23 Vgl. Heath 1976, S. 75–78.

24 Anstatt seine mediale Vermittlung zu zeigen, versucht der Spielfilm diese durch seine Erzählung zu begründen, vgl. Heath 1976, S. 84. Dem entsprechen Immersionstheorien, wie sie beispielsweise Christiane Voss referiert, die darauf basieren, dass »die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der Umgebung abgezogen und ganz auf das Artefakt gelenkt« wird, Voss 2009, S. 127.

chen Bewegungen – der Figuren, vor allem aber der Kamera und der Bewegung von Einstellung zu Einstellung – bedroht.²⁵ Um die Brüche aus der Wahrnehmung der einzelnen Zuschauer:innen zu drängen, müssten deren Wahrnehmungsvorgänge in der Montage und Kamerabewegung imitiert werden. Heath macht damit deutlich, dass sowohl kinematographische Setzung als auch der Schnitt versuchten, eine durch Aufmerksamkeit gelenkte, menschliche Wahrnehmung zu simulieren.²⁶

Bordwell arbeitet dann auf den Diskurs zur Unmittelbarkeit des klassischen Films aufbauend heraus, dass der Anschein von Unmittelbarkeit durch das den klassischen Film auszeichnende *continuity system* hervorgebracht wird. Bordwell zitiert direkt Bazins Aussage über den Spielfilm als objektiv gefilmtes Theaterstück, wenn er ausführt, dass die Architektur des Theaters so in der Filmform fixiert werde. Zentral sei dabei die 180°-Regel, nach der die Kamera immer auf einer Seite der Handlungsachse bleiben müsse, damit die Positionen der Figuren sowie ihre Bewegungen im gesehenen Filmbild konstant blieben.²⁷ Die Einhaltung der 180°-Regel entspreche der Prämisse einer durch eine Glasscheibe gefilmten Theaterszene, bei der man in der Betrachtung zwar im Raum hin und her geworfen werde, aber den Publikumsraum letztlich nicht verlasse.²⁸ »Bazin schlägt vor,« lässt Bordwell wissen, »dass die vom Akt des Films unabhängige objektive Realität der Handlung analog ist zu jenem stabilen Raum der Repräsentation im Bühnentheater, bei der der Betrachter immer hinter der vierten Wand positioniert ist.«²⁹

Diderots Konzept der ›vierten Wand‹

Bordwell versteht hier die von ihm aufgerufene »vierte Wand« lediglich als eine imaginäre transparente Wand zwischen Publikum und Stück in der Anordnung des Theaters. Sie dient ihm darin als Analogie zu jener gläsernen Scheibe, also jener Anordnung, mit der Hollywood als »objektiv« zeigend beschrieben wird.³⁰ Das hier kommentarlos von Bordwell eingeführte und nicht weiter ausgeführte Konzept der vierten Wand hat Denis

25 Vgl. Heath 1976, S. 78–80.

26 Vgl. Heath 1976, S. 85–90.

27 David Bordwell und Kristin Thompson gehen in ihrer Einführung in die Filmanalyse auf die Funktion der 180°-Regel im *continuity editing* ein, vgl. Bordwell/Thompson 2010, S. 236–238.

28 Vgl. Bordwell 2005, S. 57. In Bewusstsein von Heaths und anderen vergleichbaren Positionen legt Bordwell die unmittelbar vermittelnde Präsentation in Hollywoodfilmen als Konstruktion offen und zieht als historische Referenz das realistische Theater heran. »Many devices of nineteenth-century realist theater [used in Hollywood movies; LF] – exposition by character conversation, speeches and actions which motivate psychological developments, well-timed entrances and exits – all assure the homogeneity of the fictional world. This homogeneity has induced many theorists and most viewers to see the classical film as composed of a solid and integral diegetic world occasionally inflected by a narrational touch from the outside, as if our companion at a play were to tug our sleeve and point out a detail. We must, however, make the effort to see the film's diegetic world as itself constructed and, hence, ultimately just as narrational as the most obtrusive cut or voiceover commentary. Yet we need to recognize how important this apparently natural, actually covert narration is to the classical cinema.« Bordwell 2005, S. 29.

29 Bordwell 2005, S. 57, Hervorhebungen im Original.

30 Bordwell 2005, S. 57.

Diderot im 18. Jahrhundert für das bürgerliche Theater entwickelt und folgendermaßen gefasst:³¹

Man denke also, sowohl während dem Schreiben als während dem Spielen an den Betrachter ebenso wenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre [sic] abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.³²

Allerdings gilt Diderot das Modell der Trennung nicht nur für die Aufführungssituation: Auch die Schauspielenden haben diese Distanzierung zum Dargestellten innerlich in ihrem Spiel zu etablieren. Diderot macht deutlich, dass die Schauspieler:innen keine Gefühle haben, sondern diese hervorrufen sollen, man gehe schließlich nicht »ins Theater [...], um Tränen zu sehen, sondern Worte zu hören, die [...] [einem] Tränen entlocken.«³³

Damit wird die vierte Wand bei Diderot als Achse erkennbar, an der Darstellung und Wahrnehmung zueinander ins Verhältnis gesetzt werden: Das bürgerliche Theater spricht seine Betrachtenden explizit nicht an, um ihnen so die voyeuristische Immersion zu ermöglichen. Es unterscheidet sich nach Diderot damit vom absolutistischen Theater, das dem Adel besondere Bedeutung habe zukommen lassen, indem es dessen Mitglieder teilweise direkt auf der Bühne platziert habe.

In Bezug das Konzept der vierten Wand verpasst Bordwell, dass bereits sein Urheber, der Ästhetiker des 18. Jahrhunderts, die vierte Wand als Strategie der Inszenierung konzipiert hat – und damit so versteht wie Bordwell selbst das *continuity system*. Schon die szenische Praktik also, von der Bordwell das klassische Kino abgrenzt, das bürgerliche Theater, lässt das Gefühl der unbeobachteten Immersion durch Inszenierungsstrategie entstehen. Es ist selbst schon in seinen Praktiken und nicht nur in seinen Architekturen eine Konstruktion von Unmittelbarkeit.

Das passive Betrachtungssubjekt des klassischen Films

Allerdings geht es Bordwell auch nicht darum, noch einmal deutlich zu machen, dass die Unmittelbarkeit des Hollywoodfilms vermittelt ist. Bordwell wendet sich vielmehr gegen die vermeintliche Passivität des betrachtenden Subjekts, das sich mit dieser Glasscheibenmetapher verbindet:

The belief that classical narration is invisible often accompanies an assumption that the spectator is passive. If the Hollywood film is a clear pane of glass, the audience can be visualized as a rapt onlooker. Again, Hollywood's own discourse has encouraged this. Concealment of artifice, technicians claim, makes watching the film like viewing

31 Auch Bazin geht übrigens nicht auf die Theatertheorie seines Landsmanns ein, sondern erwähnt Diderot nur als den Autor eines Stückes, das Robert Bresson filmisch verwandelt hat. Vgl. Bazin 2009e, Kapitel *Das Tagebuch eines Landpfarrers und die Stilistik Robert Bressons*, S. 139–161.

32 Diderot in *De la Poésie Dramatique*, zit.n. und in der Übersetzung von Gotthold Ephraim Lessing, Diderot/Lessing 1981, S. 340.

33 Diderot 1967, S. 535. Diderots *Ästhetische Schriften* werden hier in der Übersetzung von Friedrich Bassenge herangezogen.

reality. The camera becomes not only the storyteller but the viewer as well; the absent narrator is replaced by the *ideal observer*.³⁴

Dieses ideale Betrachtungssubjekt bringe, und das ist Bordwells entscheidendes Argument, die Erzählung hervor, ohne dies selbst wahrzunehmen. Mit der Metapher der Glasscheibe verbinden sich so zwei zentrale Annahmen über das klassische Kino. Das *continuity system* soll dem Publikum den Eindruck vermitteln, es würde eine Szene sehen, die in sich geschlossen außerhalb der kinematographischen Vermittlung existiere, indem jene vorgibt, einfach nur den der Handlung folgenden Blicken des Publikums zu entsprechen. Die Individuen des Publikums werden dabei generalisiert, aber vor allem passiviert. Sie nehmen den ihnen aufoktroierten Blick an und fügen sich scheinbar willenlos in die Anordnung ein. Während die Konstruktion der vermeintlichen Natürlichkeit sich der zeitgenössischen theoretischen Diskussion aufdrängt, ist die Passivität der Zuschauer:innen eines Hollywoodfilms immer noch eine verbreitete Annahme.

Was bedeutet es nun, wenn der Film HUGO in einer Szene eine riesige Glaswand zum Bersten bringt und dies im Rahmen einer Traumsequenz? Gerade durch die Apparaturtheorie, die neben dem in der Einleitung vorgestellten Baudry auch Heath vertritt, die am stärksten diese Passivierung und Stillsetzung des Betrachtungssubjekts im Hollywoodfilm angeklagt hat, sind Parallelen zwischen dem Traum und dem Film als Medium gezogen worden.³⁵ HUGO selbst lässt einen seiner Hauptcharaktere, Méliès, in der Beschreibung seines gläsernen Filmstudios dazu sagen: »If you've ever wondered where your dreams come from – you look around. This is where they are made« (P5 S9). Versteht man die Traumszene als Reflexion des eigenen Mediums, behauptet HUGO, die metaphorische Glasscheibe des Hollywoodfilms zu durchbrechen und damit ein neues Verhältnis zu seinem Publikum einzugehen.³⁶ Das über die Leinwand Hinaustreten des stereoskopischen Films beschreibt bereits Sergei Eisenstein in seinem Aufsatz *On Stereo-*

34 Bordwell 2005, S. 36, Hervorhebung im Original.

35 Es sei hier nur noch einmal darauf hingewiesen, dass Baudry schon in seinem für die Apparaturtheorie grundlegenden Dispositivaufsatz die stillstellende Anordnung des Films mit der des Traums verglichen und daraus den regressiven Reiz des Films als solchen abgeleitet hat, vgl. Baudry 1994.

36 Während schon Crary unabhängig vom Film davon ausgegangen ist, dass die Stereoskopie sich von der Zentralperspektive verabschiedet und somit eine Differenz zwischen dem stereoskopischen Film und dem Film, der nach dem System der Zentralperspektive funktioniert, festgestellt werden kann, haben diese Auflösung der metaphorischen Scheibe auch einige entscheidende Positionen stereoskopischer Filmtheorie ins Zentrum gestellt: Vgl. Mizuta Lippit 1999; Paul 1993; Ross 2015. Exemplarisch sei hier die Position von Miriam Ross vorgestellt, die dafür argumentiert, dass die Leinwand im stereoskopischen Film durch einen *Screen-space* ersetzt werde, der in einem mit dem Publikum geteilten Raum existiere und so eine haptische Verbindung zu diesem erzeugen könne, vgl. Ross 2015, S. 8. Sie baut dabei auf einen zuvor veröffentlichten Aufsatz auf, der sich explizit mit der Auflösung der Leinwandebene in der Wahrnehmung beschäftigt, vgl. Ross 2013b.

cinema von 1948 als dessen »erstaunlichsten Effekt«³⁷ und setzt es in direkte Relation zum Verhältnis des stereoskopischen Films zu seinem Publikum:

There are three kinds of stereoeffect.

Either the image remains within the boundaries of ordinary cinema as a kind of flat *haut-relief*, poised somewhere within the plane of the reflecting screen.

Or the image plunges deep inside the screen, drawing the spectator along into unprecedented depths.

Or, lastly (and this is the most astonishing effect) – the image, palpably three-dimensional, *tumbles out* of the screen into the auditorium.³⁸

Folgt man Eisenstein, der die stereoskopische Bildlichkeit so beschreibt, als zöge sie die Zusehenden in den Film und stürze von der Leinwand ins Auditorium, gibt der Film HUGO in der Szene um die durchbrochene Glasscheibe an, sein Publikum direkt zu berühren und dabei den klassischen Film mit seinem *continuity system* hinter sich zu lassen.

Cinema of Attractions

Nicht bedeutungslos ist, dass HUGO dabei einen Film aus der Anfangszeit des Mediums zitiert und aktualisiert. Die Filme dieser Periode hat Tom Gunning als *cinema of attractions* gefasst.³⁹ In seinem einflussreichen Aufsatz *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde* setzt er das frühe Kino vom klassischen Film ab, indem er ausstellt, dass ersteres die direkte Ansprache des Publikums suche, beispielsweise durch Verbeugungen oder frontale Blicke und Bewegungen direkt in Richtung der Kamera. Im klassischen Kino werde eine solche direkte Ansprache vermieden, da die Zusehenden die Erzählsituation vergessen und als stumme Voyeur:innen dem Geschehen folgen sollten, womit auch Gunning die Transparenz- und Passivierungstendenzen des klassischen Films als gegeben darstellt. Das *cinema of attractions* hingegen stelle sich als technisch basierte Visualität aus und sei dabei bereit, »eine in sich geschlossene fiktionale Welt aufzubrechen«.⁴⁰

Dass HUGO sich in der Zugscene dieses Verständnisses des frühen Films bewusst ist, ist anzunehmen. Die Vermutung wird weiter dadurch verstärkt, dass Gunning in seiner Analyse jene Filmemacher zusammenbringt, die auch HUGO aufeinandertreffen lässt. Obwohl die Gebrüder Lumière und Méliès als Begründer diametraler Film Tendenzen ge-

37 Eisenstein 2013, S. 22. Der Aufsatz Eisensteins existierte lange Zeit nur im russischen Original und in einer stark gekürzten englischen Übersetzung, vgl. Eisenstein 1949. Diese Arbeit bezieht sich auf die im Rahmen des Revivals stereoskopischer Filme und seiner beginnenden theoretischen Diskussion 2013 erschienene Neuübersetzung auf Englisch durch Naum Kleiman, vgl. Eisenstein 2013.

38 Eisenstein 2013, S. 22, Hervorhebungen im Original.

39 Vgl. Gunning 1990b. Bereits im Rahmen von Gunnings Ausführungen zu den technologischen Bildern kam der Aufsatz auf, da er emblematisch Gunnings Verständnis von Film fasst, von dem ausgehend Gunning sich mit den optischen Spielzeugen beschäftigt hat, vgl. daher zur Genese des Textes FN 114 im Kapitel zu OZ THE GREAT AND POWERFUL.

40 Gunning 1990b, S. 57.

sehen werden,⁴¹ begreifen sie nach Gunning das Bewegungsbild gleichermaßen nicht als Medium des »Geschichtenerzählens, sondern als Art, einem Publikum eine Reihe von Ansichten zu präsentieren, die durch ihre illusionäre Kraft faszinierten.«⁴² Vor allem aber ist es die im Diskurs über den stereoskopischen Film immer wieder vorgebrachte Entsprechung des Mediums mit dem *cinema of attractions*,⁴³ die diesen Bezug in HUGO begründen wird.

Eine Verschiedenheit von klassischem Kino und stereoskopischen Film voraussetzend, argumentieren diese Positionen für eine Art Anschluss des stereoskopischen Films an die Filmsprache des frühen Films. Die Intentionen bei der Produktion des stereoskopischen und des frühen Films werden dabei so beschrieben, als ließen sie die Narration zugunsten der Sensation beiseite. Das Argument – und dies mag der Grund seiner Perpetuierung sein – lässt sich bis zu Noël Burchs filmtheoretisch einflussreicher Schrift *Life to Those Shadows* zurückführen, in der er zwei Modi von Film, sein Publikum anzusprechen, gegenüberstellt – den Darstellungsmodus des »primitiven Kinos« und den »institutionellen Modus der Repräsentation«.⁴⁴ Während der herabsetzende Begriff des »Primitiven« kritisiert und verworfen wurde – der von Gunning und André Gaudreault geprägte Begriff des Kinos der Attraktionen ist an seine Stelle getreten –, war Burchs auch schon zuvor in einem Aufsatz zu Edwin S. Porters Filmen formulierte Differenz zentral für die theoretische Aufarbeitung des frühen Films und die von Burch gezogenen Einteilungen scheinen in der Filmtheorie weiterhin Gültigkeit zu besitzen.⁴⁵ Burch nimmt in *Life to Those Shadows* an, dass stereoskopische Bildpraktiken von Filmen, die nach dem »institutionellen Modus der Repräsentation« funktionieren und damit überzeugende Raumwirkung erzeugen, abgelöst worden seien.⁴⁶ Unter dem Kapitelnitel *Building a Haptic Space* stellt Burch dar, wie im »institutionellen Modus der Repräsentation« stereoskopische Tiefenwirkung durch Techniken ersetzt worden sei, die aus der zentralperspektivischen Praktik übernommen worden seien.⁴⁷ Durch die Imitation eines Tiefeneffekts sei das zweidimensionale klassische Kino nach Burch dann auch erfolgreich gewesen, der institutionelle Repräsentationsmodus habe sich in ihm etabliert und verfestigt, wie sich in den Beschreibungen von räumlichen Erfahrungen bei deren Betrachtung bestätige.⁴⁸

41 Siegfried Kracauer formuliert dies prominent in seiner 1960 erstmals veröffentlichten *Theorie des Films*, vgl. Kracauer 2012, S. 57–65. Kracauer hat den Band im Exil zunächst auf Englisch veröffentlicht. Die vorliegende Arbeit verwendet die von Kracauer selbst revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, Kracauer 2012. Kracauers Einteilung hat sich über die Zeit hinweg gehalten. So stellt auch Noël Burch die Filmemacher immer noch als einander gegensätzlich dar, vgl. Burch 1990, S. 173.

42 Gunning 1990b, S. 57, vgl. auch S. 56f.

43 Vgl. Klinger 2012; Moulton 2012; Gurevitch 2010a, b, 2012, 2013; Ross 2015, S. 47–72; Zone 2007, S. 73–85.

44 Erstmals stellt er diese Opposition in der Einleitung heraus, Burch 1990, S. 2.

45 Thomas Elsaesser benennt beispielsweise in der Einleitung seines mit Adam Barker herausgegebenen Standardwerks *Early Cinema: Space – Frame – Narrative* den Aufsatz Burchs zu Edwin S. Porter als einen grundlegenden Text, vgl. Elsaesser/Barker 1990, S. 1–10, 293–402.

46 Burch 1990, S. 6.

47 Vgl. Burch 1990, S. 162f.

48 Vgl. Burch 1990, S. 246.

Diese Opposition von Kino im institutionellen Repräsentationsmodus, also dem klassischen Erzählkino Hollywoods, und einem auf Attraktion ausgerichteten Kino, sei es durch die Anwendung stereoskopischer Technik oder einen dem frühen Kino zugeschriebenen Repräsentationsmodus, wiederholt die zeitgenössische Filmtheorie, wenn sie für einen Anschluss des stereoskopischen Kinos an das *cinema of attractions* plädiert. Eine exemplarische Position offeriert dabei Leon Gurevitch. Der Autor betont, dass die stereoskopischen Bildpraktiken fester Teil jener Bildkultur sind, in der sich der Spielfilm entwickelt, und sieht das Kino als einen »Nachfolger« des Stereoskops an, um »spektakuläre« Seherlebnisse zu liefern.⁴⁹ Dabei argumentiert er auf der Ebene von Analogien in der Sujetwahl, der Produktionsanordnungen und der sensationellen, die technische Vermittlung betonenden Bildlichkeiten. In einem früheren Artikel exemplifiziert Gurevitch diese Entsprechungen an dem Film AVATAR des Regisseurs James Cameron, der den Hype um das zeitgenössische stereoskopische Kino begründet hat, und David Wark Griffiths das Erzählkino mitbegründenden Film BIRTH OF A NATION. Dabei schildert er, wie sich beide Filme in einer kolonialen Bildpolitik entsprächen.⁵⁰ Anregend ist dabei eine weitere Volte, die er im Anschluss des heutigen, stark CGI-lastigen Actionkinos an die von Wheatstone begründete stereoskopische Bildpraktik erkennt. Wie Griffith habe Cameron versucht, mit seinem Film narrative und spektakuläre Tendenzen zu verbinden und sich dabei als Erneuerer des zeitgenössischen Films zu präsentieren. Während Griffith das Spektakel in die Narration eingewoben habe, habe Cameron CGI nicht als Spezialeffekt, sondern als Grundlage des neuen Films begriffen, in welche die Narration sich einfügen müsse.⁵¹ Wenn das zeitgenössische Kino einerseits an das Kino der Attraktionen vor Griffith anschließt und dann selbst Teil einer neuen Ära des Filmmachens ist, ist es vom Kino dazwischen – dem klassischen Kino – abgetrennt. Im Anschluss gerade des zeitgenössischen CGI-Films als Vertreter stereoskopischer Bildlichkeit an das *cinema of attractions* wird eine Andersartigkeit von stereoskopischem Film und klassischem Film mit seinen Erzählformen und -technologien festgesetzt und immer weiter, von Burch bis Gurevitch, perpetuiert.⁵²

Die besorgte Charakterisierung des stereoskopischen Films eines anderen Theoretikers bildet auf den ersten Blick den Anfang dieses Arguments. Rudolf Arnheim formu-

49 Gurevitch 2013, S. 401. Die Bildkultur, in der sich beide Praktiken entwickeln, beleuchtet der Sammelband *Cinema and the Invention of Modern Life*, der diese dann auch um weitere Praktiken erweitert, vgl. Charney/Schwartz 1995.

50 Vgl. Gurevitch 2012. Gurevitch thematisiert dabei klar die problematische Rolle Griffiths, dessen Filme, allen voran BIRTH OF A NATION, einerseits als Marksteine der Entwicklung des Kinos gesehen werden und andererseits nationalistische und rassistische Tendenzen aufweisen, vgl. Gurevitch 2012, S. 251–253.

51 Vgl. Gurevitch 2012, S. 253.

52 Ray Zone, der selbst auch den hier reflektierten Diskurs Burchs aufruft, argumentiert dabei allerdings dafür, dass der stereoskopische Film zwar lange im Modus des *cinema of attractions* verblieben sei, sich dann aber in den 1950er Jahren dem klassischen Kino angenähert hätte, vgl. Zone 2007, S. 83. Allerdings sei der stereoskopische Film dabei, so muss man aus seinen Ausführungen weiter schließen, nur bedingt erfolgreich gewesen und habe sich doch immer wieder als Kino der Attraktionen gezeigt, vgl. Zone 2007, S. 80–85.

liert in seinem Aufsatz *Der Komplettfilm* von 1932 in Sorge über die Erweiterung des Films um Farbe und Plastizität:

Die künstlerischen Möglichkeiten dieser Filmform [des farbigen und plastischen Films; LF] werden aufs Haar genau die des Theaters sein. Von einer Filmkunst *sui generis* ist dann in keinem Sinne mehr die Rede! Die Filmkunst wird damit also hinter ihre ersten Anfänge zurückgeworfen sein; denn mit der fixierten Kamera und dem ungeschnittenen Filmstreifen hat der Film ja begonnen. Und der Unterschied wird nur sein, daß der Film dann nicht mehr *alles*[.] sondern *nichts* mehr von sich haben wird.⁵³

Wenngleich unter dem Vorzeichen der Missbilligung, stellt auch Arnheim hier einen Anschluss des plastischen Films an den frühen Film dar. Jedoch ist die dazwischen liegende und verlorene Filmform nicht der klassische Film. Die Filmkunst, die Arnheim hier verabschiedet sieht, ist der schwarz-weiße Stummfilm des frühen Erzählkinos. Der beschriebene Komplettfilm hingegen ist der nach naturnaher Darstellung strebende Hollywoodfilm, wie sich an der Referenz auf das Theater zeigt. Damit stehen nach Arnheim der klassische Hollywoodfilm und der stereoskopische Film gerade nicht in Opposition, sondern streben nach dem gleichen Ziel.

Realismuskonzepte des Films

Mit dem Verweis auf das Theater als Referenz des Hollywoodfilms bei Bazin und des plastischen Films bei Arnheim eröffnet sich noch ein zweiter Aspekt, der bei der Analyse der Verknüpfungen der Geschichten des Films und des stereoskopischen Films zu beachten ist. Nicht nur existieren in der Geschichte des Films unterschiedliche Modi, das Publikum anzusprechen, sondern auch der Begriff des Realismus wird immer wieder verschieden verstanden. Während André Bazin, wie auch Tendenzen des zeitgenössischen Dokumentarfilms, Realismus als Wahrheiten begreifen, die fiktional herausgearbeitet werden können,⁵⁴ meint der für den Hollywoodfilm benutzte Realismusbegriff durch sein Konzept der glaubhaften diegetischen Welt eine Art Mimesis historisch spezifischer Situationen.⁵⁵ Zu diesem sich im Verständnis des Publikums manifestierenden Realismusbegriff kommt ein auf der Ebene des Mediums ansetzendes Realismuskonzept, das sich an der Indexikalität des fotochemischen Films festmacht, die für den frühen Film als konstitutiv verstanden wurde und für den digitalen Film verworfen zu sein scheint.⁵⁶

53 Arnheim 2002a, S. 264, Hervorhebungen im Original.

54 Deutlich wird diese Position Bazins unter anderem in seiner Diskussion des italienischen Neorealismus, vgl. Bazin 2009c. Ein immer wieder herangezogener Dokumentarfilm, der mit fiktionalen Elementen Realität herausarbeiten will, ist beispielsweise *THE ACT OF KILLING* (Final Cut for Real/Piraya Film/Novaya Zemlya/Spring Films 2012) des Regisseurs Josua Oppenheimer. Anna Stemmler hat zu diesen Tendenzen einer neuen »dokumentarischen Form« des zeitgenössischen Films noch in drei weiteren Beispielen vorgestellt, vgl. Stemmler 2018.

55 Vgl. hierzu zum Beispiel das Lemma »realism« in Guynn 2011, S. 235.

56 Als Beispiele historischer Positionen siehe Bazin 2009d; Kracauer 2012. Überzeugend hat Tom Gunning deren Realismuskonzepte mit Fokus auf Indexikalität für den zeitgenössischen digitalen Film untersucht, vgl. Gunning 2007.

Es ist dieses von einer naturnahen Duplikation der Wirklichkeit ausgehende Realismuskonzept, das Arnheim besorgt und das Bazin enthusiastisch für den dreidimensionalen Film geltend macht. Letzterer sieht in dem technischen Streben nach diesem Realismus die Erfüllung des Kinos, wie es seine »Erfinder« erdacht hätten, verwirklicht: »In ihrer Vorstellung war die Idee der Kinematographie eins mit der totalen, allumfassenden Darstellung der Realität, sie strebten sofort danach, die äußere Welt in einer vollkommenen Illusion, mit Ton, Farbe und Relief, zu rekonstruieren.«⁵⁷

Der frühe Film stellt als *cinema of attractions* diesen medialen Realismus aus und begeistert mit ihm, wenn er seine Bewegtbilder als technisch bewegte Bilder inszeniert.⁵⁸ Ray Zone verbindet in seiner Argumentation der Verknüpfung von der Geschichte des zweidimensionalen und stereoskopischen Films zwei Realismuskonzepte, wenn er auf Gunnings Analysen des frühen Films Bezug nehmend angibt, dass jene vor allem den »Realismus des projizierten Bildes« ausstellen wollten und damit den stereoskopischen Darstellungen um 1900 entsprächen.⁵⁹ Letztere hätten gar die Bezeichnung sämtlicher solcher auf Realismus zielender Bildpraktiken als »stereooptisch« begründet.⁶⁰ Daraus schließt Zone, dass für den Beginn des Films eine Verbindung zwischen Film und stereoskopischen Medien festzustellen sei. Es sei versucht worden, die stereoskopische Bildsprache in den zweidimensionalen Film zu übertragen, um dessen Realismus zu steigern. Die nach vorne strebenden Bewegungen des frühen Films etwa seien aus der stereoskopischen Bildsprache abgeleitet.⁶¹ Zone erklärt hieraus, warum eine der bekanntesten Szenen des frühen Films, ein mit einem Revolver auf das Publikum zielender Cowboy aus Edwin S. Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY*, von seiner Produktionsfirma unter dem Begriff des Realismus präsentiert worden sei (Abb. 33).⁶²

Während der zweidimensionale Film sich dann zu einem formale Realismuseffekte erzeugenden System weiterentwickelt habe – Zone meint hier das *continuity system* des klassischen Films –, sei der stereoskopische Film bis in die 1950er Jahre dem Realismuskonzept des frühen Films verhaftet geblieben und hätte unter dessen Prämisse

57 Bazin 2009a, S. 45f.

58 Vgl. Gunning 1995a.

59 Zone 2007, S. 74.

60 Zone 2007, S. 74f. Zone reflektiert hier jedoch nicht, dass der Begriff des stereooptischen Bildes keine stereoskopischen, sondern lediglich projizierte Bilder meinte. Musser legt in seinem Band *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907* dar, dass in den USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts oft die gleichen Personen Stereoskope und Projektionsapparate verkauften. Häufig wurden dann stereoskopische Glasbilder geteilt und als Bildmaterial für Projektionsapparaturen verwendet. Diese Praktik sei so verbreitet gewesen, dass die US-Amerikaner:innen dazu übergegangen seien, die Projektionsapparaturen *stereoopticon* zu nennen. Vgl. Musser 1990a, S. 30. Damit widerspricht Musser explizit den begrifflichen Kurzschlüssen, die eine enorme Verbreitung stereoskopischer Bildvorträge vor dem Film annehmen. Weiberg führt in einer vom Farbfilm ausgehenden Untersuchung stereoskopischer Bildpraktiken in Referenz auf Joshua Yumibe als Argument zudem an, dass gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts Farbfilmpraktiken häufig ebenfalls als stereoskopisch bezeichnet worden seien, vgl. in Referenz auf Yumibe 2012 Weiberg 2017, S. 94. Dergestalt vermengt sich der Begriff des stereoskopischen und stereooptischen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem für als naturnah empfundene technische Bilder.

61 Vgl. Zone 2007, S. 75.

62 Vgl. Edison Manufacturing Company 1904, S. 5–7, zit.n. Zone 2007, S. 78–80.

weiter auf das Publikum »geschossen«.⁶³ Zone vermengt hier einen medialen Realismus des frühen Films mit einem formalen Realismus des klassischen Films. Obwohl über das Konzept des Realismus und nicht das der Interaktion mit den Zuschauer:innen entwickelt, läuft jedoch auch seine Einfügung des stereoskopischen Films in die Geschichte des Films über eine Abgrenzung des stereoskopischen Films vom klassischen Film. Dabei lässt er im Unklaren, wo sich der stereoskopische Film mit seiner Filmsprache und Technik in den 1950er Jahren positioniert, wenn er sich der Filmsprache des klassischen Films annähert.

Abb. 33: Still aus einer Szene aus THE GREAT TRAIN ROBBERY, die vom Filmvorführer nach Belieben am Anfang, in der Mitte oder am Ende gezeigt werden konnte und die als realistische Szene beworben worden ist, 1903.



Dafür, dass die Trennung zwischen klassischem und stereoskopischem Film nicht so scharf zu ziehen ist, wie auch Arnheims Einschätzung vermuten lässt, argumentiert HUGO selbst in jener Alptraumsequenz der Zugentgleisung, die ihr Verhältnis selbst aufruft, wie eine rein perzeptive Beschreibung der Sequenz deutlich werden lässt. Eigentlich sieht man bei dieser Szene zunächst eine Einstellung von einer Taschenuhr, die von zwei Kinderhänden aufgezogen wird (vgl. P6 E1); es folgt eine Einstellung von Hugo, wie er in einem Raum zu einem Bett im Vordergrund geht und sich setzt (vgl. P6 E2); dann sieht man, in einer Einstellungsfolge unbewegter Kameraaufnahmen, den Automaten (vgl. P6 E3), Hugos horizontal ausgerichtetes Gesicht (vgl. P6 E4), die Uhr (vgl. P6 E5) und erneut die Uhr in einem größeren Raum vor Hugo, der auf sie blickt (vgl. P6 E6). Während diese einzelnen Bilder einander mit harten Schnitten folgen, ist ein Musikstück zu hören, das unabhängig von den Bildern abgespielt wird und für das es keine Begründung

63 Vgl. Zone 2007, S. 80.

innerhalb der Bilder gibt. Zweimal wird es leiser und vom Ticken der Uhr, die im Bild wiederum immer im gleichen Abstand zu sehen ist, überblendet (vgl. P6 E1, 6). Mit der anschließenden Einstellung bricht die Musik unvermittelt ab, und ebenso unvermittelt ist Hugo auf einmal von oben an einem Bahnsteig zu sehen (vgl. P6 E7). Nach einem Schnitt ist er plötzlich näher an der Kamera, die ihn umfährt (vgl. P6 E8). Es schließt sich eine Einstellungsfolge an, in der wiederholt ein Schlüssel auf einem Gleisbett und Hugo an einem Bahnsteig zu sehen sind und die mit einer Einstellung von Hugo, der einen Schlüssel in die Hand nimmt, endet (vgl. P6 E9-14). Dabei ist Hugo mal mehr, mal weniger nah vor der Kamera positioniert (vgl. P6 E12, 13) und in mehr oder weniger starker Untersicht gezeigt (vgl. P6 E10, 14). Plötzlich sind wieder Gleise zu sehen (vgl. P6 E19), jetzt aber in ganz anderer Perspektive als zuvor (vgl. P6 E9, 11), dann in noch mal anderer Perspektive Gleise, auf denen sich die gewaltigen Räder eines Zuges drehen, dabei aber im Bild an gleicher Stelle bleiben (vgl. P6 E20). Dann ist kurz ein Lokomotivführer, der aus einem Zug blickt, zu sehen (vgl. P6 E21). Anschließend sind in einer vierten Perspektive Gleise zu sehen, die jetzt aber rasend an der Kamera vorbeiziehen (vgl. P6 E22). Währenddessen setzt innerhalb der Geräuschkulisse eines Bahnhofes (vgl. P6 E7-13) ein flirrender Ton ein (vgl. P6 E14), der sich zu einer Musikkomposition entwickelt (vgl. P6 E15-19), die dann die gesamte Szene hinweg weiterläuft (vgl. P6 E20-64), dabei aber manchmal leiser wird, um einem Schnaufen, Rattern und Kreischen des Zuges Tonraum zu geben (vgl. P6 E20-28), und dann wieder laut zu hören ist, wenn diese Geräusche verstummen (vgl. P6 E29).

Diese rein deskriptive Aufzählung der 65 Einstellungen des Zugunglücks in HUGO könnte weitergeführt werden, wäre aber sinnlos, denn sie entspricht nicht der bewussten Wahrnehmung dieser zweieinhalb Minuten audiovisuellen Materials. Die 65 Einstellungen von 01:21:56 bis 01:24:32 werden nicht als aneinandergereihte Einstellungen wahrgenommen, sondern sind als kinematographisch artistische und logische Erzählung des Alptraums eines Zugunglücks verständlich. Dies lässt vermuten, dass die Einstellungen und Montage der Zugszene, welche in ihrer Narration andeutet, den klassischen Film und mit ihm die Konstruktion von Unmittelbarkeit durch das *continuity system* hinter sich zu lassen, diesem Regelwerk dennoch folgen. Damit liefert die Anschauung des stereoskopischen Films HUGO bereits den Hinweis darauf, dass die Verknüpfung der Prinzipien des klassischen Films und der stereoskopischen Technik keine Oppositionsbeziehung sein muss. Weiter zeigt die Wahrnehmung der restlichen Szene, dass sich HUGO der Notwendigkeit bewusst ist, die Reflexion über Filmgeschichte und Stereoskopie mit einem Nachdenken über Realismus zu verbinden. Hugos Alptraum endet nicht damit, von einem Zug überfahren zu werden. Es schließt sich ein zweiter Alptraum an, in dem Hugo sich in einen mechanischen Mann verwandelt (vgl. P5 S11). Diese Einfassung beider Szenen als zweigeteilter Traum bezieht sie eng aufeinander und stellt so nicht nur die eigene stereoskopische Technik, sondern auch die für die Filmbilder eingesetzte CGI-Technik aus. Der Film HUGO wird durch seinen Hauptdarsteller Hugo als dezidiert künstlich hervorgebracht gezeigt und so auf die Realismusdebatte des stereoskopischen Films bezogen.

Mit den dargestellten Traumszenen positioniert sich HUGO bewusst innerhalb der Topoi des Diskurses zur Geschichte des Films und des stereoskopischen Films. Wofür er dabei plädiert, soll die folgende Analyse des Films zeigen. Anhand der dort eröffneten Gedanken soll das Verhältnis von stereoskopischem Film und Filmgeschichte, -entwick-

lung und -diskurs schlaglichtartig beleuchtet werden, ohne dass dabei von einer Gegensätzlichkeit zwischen stereoskopischem und klassischem Film ausgegangen wird, wie sie mit dem Gedanken der Rückkehr zur Formsprache und den Erzählstrategien des frühen Films verbunden ist. Der Begriff des Realismus wird, um die Trennungen und Verbindungen präziser ziehen zu können, aufgelöst in die Begriffe der Naturnähe, wenn eine technische Mimesis gemeint ist, und der Glaubhaftigkeit, wenn der Realismus auf das Verständnis des Publikums zielt.

Prinzipien klassischer Hollywoodfilme

Narration

HUGO zeigt sich in der angesprochenen Verwandlungsszene (vgl. P5 S11) eindeutig als mit Hilfe digitaler Techniken produzierter Film. Er inszeniert die Möglichkeiten Computer generierter Bilder gekonnt, wie beispielsweise die beeindruckende Fahrt am Anfang des Films über Paris durch den Bahnhof und seine Gemäuer hindurch zeigt (vgl. P5 S1).⁶⁴ Trotz der eindeutigen Zugehörigkeit zu einem Kino, das sich wegen seiner Materialität und seiner formalen Möglichkeiten vom klassischen Kino absetzt, stellt sich jedoch die Frage, ob der stereoskopische Film HUGO, der in seiner Narration andeutet, den klassischen Film hinter sich zu lassen, indem er dessen metaphorische Glasscheibe durchstößt, sich auch von dessen formalen und narrativen Regeln verabschiedet und ein neues bzw. an das *cinema of attractions* anschließendes Verhältnis zu seinem Publikum aufbaut.

Während der Beginn des klassischen Kinos sich mit dem Etablieren jenes unmittelbare Präsentation vorgebenden Kommunikationsstils in die 1910er Jahre datieren lässt, bleibt dessen Ende ohne klare Markierung. Die Autor:innen des Standardwerks des klassischen Kinos, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*,⁶⁵ argumentieren dazu kongruent, dass der klassische Filmstil ab 1917 dominiert habe. Ab da hätten die meisten amerikanischen Filme vergleichbare narrative, temporale

64 Wie schon anhand des Vorspanns von *Oz* ausgeführt, werden lange, ungeschnittene Kamerafahrten häufig als Ausweis digitaler Bildlichkeit gefasst, vgl. FN 13 im Kapitel zu *OZ THE GREAT AND POWERFUL*.

65 Bordwell/Staiger/Thompson 2005. Kein Band hat den klassischen Film präziser in seinen Strategien und Techniken gefasst, als das knapp 800 Seiten umfassende Werk von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson. Obwohl der Band 1985 erstmals erschienen ist, ist er immer noch ein unumstößlicher Klassiker der Filmtheorie. Die vorliegende Arbeit orientiert sich aber nicht nur aus diesem Grund daran, sondern auch, weil die Verfassenden Hollywood im Sinne einer Anordnung als »System« beschreiben, das »Personen und Gruppen, ebenso wie Regeln, Filme, Maschinerie, Dokumente, Institutionen, Arbeitsprozesse und theoretische Positionen«, gleichermaßen umfasst, Bordwell/Staiger/Thompson 2005, S. xvi. Weiterhin ist der mit einem Zitat des Kunsthistorikers Ernst Gombrich eingeleitete Band für diese Arbeit nicht deshalb von herausragender Bedeutung, weil er häufiger auf kunsthistorische Forschung verweist – später wird beispielsweise auch George Kubler herangezogen –, sondern weil er einen bildgeschichtlichen Ansatz *avant la lettre* vertritt, der die kommerziell produzierten Bilder mit der Präzision und mit den Methoden kunsthistorischer Forschung untersuchen will, vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 2005, S. xvi.