

OZ THE GREAT AND POWERFUL: Diskursivierungen apparativer Illusionen

Bildpraktiken der Aufführung

Vorspann als Vorschau

Bereits bevor die Geschichte von OZ THE GREAT AND POWERFUL (Kurztitel: Oz)¹ beginnt, wissen aufmerksame Zuschauer:innen, dass es im Film um historische Bildpraktiken gehen wird. Denn der Vorspann präsentiert sich als Vignette über Apparate, Wahrnehmungsbedingungen und Formfindungen, indem er in seiner Oberflächenanmutung, seinen Motiven und Raumkonstruktionen darauf verweist (vgl. im Folgenden P2: Sequenzprotokoll OZ THE GREAT AND POWERFUL – 00:00:00-00:02:38 – <https://doi.org/10.18452/27076>). Die Eröffnungssequenz von Oz evoziert damit die eigene Mediengeschichte, die des stereoskopischen Films. Welche apparativen Unterhaltungsformate vorangegangener Jahrhunderte mit dem heutigen stereoskopischen Film in ihren technischen sowie bild- und handlungslogischen Bedingungen verwoben sind, steht im Zentrum dieses bildhistorisch und medienarchäologisch ausgerichteten Kapitels.

In einer ungeschnittenen Aufnahme, einer sogenannten Plansequenz, fährt die Kamera zu Beginn des Vorspanns in das als Teil des Walt-Disney-Pictures-Logo bekannte Dornröschenschloss hinein (vgl. P2 S1), durch zwei Theaterbühnen (vgl. P2 S2, 3), mehrere konzentrisch aufgebaute, von Zirkusartist:innen, -tieren und -requisiten bevölkerte Schächte (vgl. P2 S4, 5), über eine Stadt aus Porzellangeschirr (vgl. P2 S6), durch ein Kino über ein Maisfeld (vgl. P2 S7), wo sie in einen Wirbelsturm gerät und schließlich in einer Glaskugel zum Stehen kommt (vgl. P2 S8). Mit dieser rauschhaften Fahrt werden einzelne Momente des Plots, also der Story des Films, wie sie sich den Zuschauer:innen präsentiert, vorweggenommen.² Zu Beginn von Oz wird der Jahrmarktzauberer Oscar

1 Vgl. Raimi 2013.

2 Die Arbeit unterscheidet, wie in der Filmanalyse üblich, zwischen Story und Plot. Während der Plot die audiovisuellen Ereignisse des Films in der Reihenfolge ihres Auftretens beschreibt, meint Story die vom Film erzählte Handlung, die sich auf Basis des Plots in der Rezeption rekonstruieren lässt.

durch einen Wirbelsturm in eine Parallelwelt versetzt. DIE FANTASTISCHE WELT VON OZ, so der deutsche Titel, lässt Oscar auf drei Hexen treffen. Die Interaktionen mit ihnen gestalten den Fortgang der Handlung. Zunächst begegnet er Theodora. Die von Mila Kunis gespielte Hexe verliebt sich sofort in den charmanten und mit ihr, zur Musik einer Spieluhr, tanzenden Fremden. Verletzt davon, dass Oscar ihre Gefühle nicht teilt, sondern es auf den in der Stadt gelagerten Schatz abgesehen hat, verwandelt sie sich in die *Wicked Witch of the West*. Angestiftet wird sie dabei von ihrer Schwester Evanora. Die intrigante Stadtverwalterin, gespielt von Rachel Weisz, manipuliert bei ihrem Komplott nicht nur ihre Schwester und einen Teil der Bürger:innen von Oz, sondern auch Oscar. Sie lässt ihn glauben, dass er König von Oz und damit rechtmäßiger Besitzer des Schatzes werden könnte, wenn er Glinda, die vermeintliche *Wicked Witch of the South*, töte. Und so macht sich der zu Beginn geldgierige Oscar begleitet von seinen über den Verlauf des Films gefundenen Gefährt:innen – einem fliegenden Affen und einem Mädchen aus Porzellan – auf den Weg, um Glinda aufzuspüren. Diese in Seifenblasen Reisende entpuppt sich dann jedoch als *Good Witch of the South* – zum Glück, denn Oscar verliebt sich auf den ersten Blick in das Ebenbild seiner Jugendliebe in Kansas; beide Rollen verkörpert Michelle Williams auf der Leinwand. Das Quartett aus Oscar, Glinda, dem Affen und dem Porzellanmädchen tritt am Höhepunkt des Films schließlich gegen die beiden bösen Schwestern an und ist dabei – wie könnte es in einem Disneyfilm anders sein – erfolgreich. Die beiden Hexen werden aus dem Königreich vertrieben und Oscar und Glinda beenden den Film küssend mit einem Happy End.

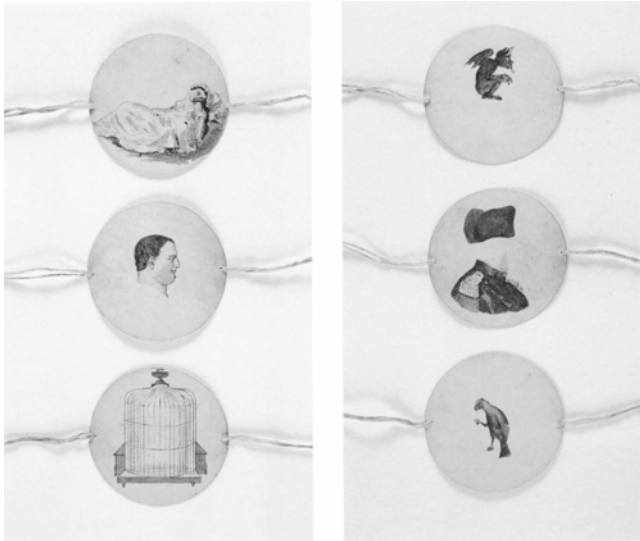
Die Handlungsträger:innen des Films referieren die einzelnen szenischen Elemente des Vorspanns in ihrer Ausgestaltung und ihrer Verbindung mit auftretenden Schriftelementen. Dass die Figur auf der ersten Bühne, die als Rückenfigur erfasst ist und durch einen Wirbelsturm ergriffen wird (vgl. P2 S2), Oscar darstellen soll, wird durch die Einblendung des Namens des Darstellers, James Franco, neben ihrem Schatten eindeutig. Die zweite Bühne, die der ersten gleicht und doch anders ist, wird mit der Einblendung des Titels, der dann auch diese tituliert, als Repräsentantin der phantastischen Welt von Oz offenbart (vgl. P2 S3). Auf dieser zweiten Bühne nun erscheint der Name »Mila Kunis« im Zusammenspiel mit einem sich drehenden Paar, das einen Schatten auf das Proszenium wirft. Im Moment der Drehung verwandelt sich der Schatten kurz bereits in das Profil der *Wicked Witch of the West*. Mit dem Erscheinen des Namens »Rachel Weisz«, also der Schauspieler:in jener Figur, welche die zentralen Intrigen des Films ersinnt, beginnen die Wände des Bühnenraums zu wanken. Der Schriftzug »Michelle Williams« schwebt am Ende der Bühnensequenz in einer Seifenblase ins Bild (vgl. P2 S3). In den konzentrischen Strukturen, welche die von Oscar zurückgelegten Wege vorwegnehmen, sind nicht nur Einrad fahrende Affen zu entdecken, sondern auch der Name des Schauspielers, der dem Oscar begleitenden Primaten seine Stimme lieh – Zach Braff (vgl. P2 S4).

Die Repräsentation in Text und Bild wird im Vorspann über die Schauspielenden hinaus auf weitere Verantwortliche des Films ausgedehnt. So erscheinen die Namen der Kostümdesigner:innen neben einem Elefanten, dessen Kostüm gewechselt wird (vgl. P2 S5), der Name des Kameramanns, Peter Deming, hingegen im Schatten eines kleinen projizierenden Apparates (vgl. P2 S7). Während die Schriftzüge »Director of Photography« sowie der Hinweis auf die American Society of Cinematographers, »ASC«, diesen Apparat eher als Filmprojektor ausweisen, erinnert er von seiner technischen Anordnung

an eine *Laterna magica*. Diese optischen Geräte, in ihrer technischen Anordnung aus transparenten Bildern, Lichtquelle und Hohlspiegel sowie Linsen bestehend, sind fähig, ein Bild durch eine innen liegende Lichtquelle nach außen zu projizieren. Bei einigen Modellen dieser Projektionsapparate erlaubt der veränderbare Abstand zwischen Linse und Lichtquelle die Manipulation des projizierten Bildes. *Laternae magicae*, die einer Vielzahl an Betrachter:innen phantastische Bilderwelten vor Augen führen können, lassen sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen und waren Teil zahlreicher Unterhaltungspraktiken, in denen sie häufig mit auditiven Elementen und Erzählungen verbunden wurden.³ Die Referenz auf diesen Apparat in *Oz* (vgl. P2 S7) beschließt damit passenderweise dann auch eine Sequenzfolge, die bereits mit den Praktiken der Unterhaltungskultur begonnen hat (vgl. P2 S4): Zum einen wird die Jahrmarkts- und Zirkustradition mit ihren Sensationen, Artist:innen, Gaukler:innen und Hypnotiseur:innen durch den Einrad fahrenden Affen und die pendelnden Centstücke aufgerufen (vgl. P2 S4). Zum anderen kann in den dazwischenliegenden Filmbildern eine Gruppe von Geräten ausgemacht werden, die auch unter dem Begriff der Persistenzspielzeuge bekannt geworden sind.⁴

-
- 3 Vgl. für die unterschiedlichen Verwendungsszenarien der *Laterna magica* Bartels 1996; Rossell 2002. Der Filmemacher Werner Nekes hat zahlreiche Versionen dieser Projektionsapparaturen in seiner Sammlung historischer Unterhaltungspraktiken zusammengetragen. Die vorliegende Arbeit diskutiert eine Vielzahl der Geräte dieses konkreten Fundus. Zum einen ist ein Teil der Kollektion im bild- und textreichen Katalog der Ausstellung *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes* im Museum Ludwig, Köln, hervorragend aufbereitet worden, vgl. Dewitz/Nekes 2002. Auch eine Sammlung von *Laternae magicae* wird hier zusammen mit Guckkästen, auf die später noch einzugehen sein wird, präsentiert, vgl. Dewitz/Nekes 2002, S. 87–133. Besonders erwähnenswert ist bei dieser Publikation zudem das exzellente *Glossar der optischen Medien*, auf das im Folgenden vermehrt Bezug genommen wird, vgl. Nekes 2002, zur *Laterna magica* siehe S. 439f. Zum anderen konnte ich einen Teil der 1993 durch das Getty Research Institute (GRI) erworbenen Sammlung Nekes' bei einem Forschungsaufenthalt besichtigen. Für einen Überblick über den Bestand vgl. Online Archive of California o.D. Diese Zugänglichkeit der Sammlung macht schließlich auch einen weiteren Aspekt aus, warum sie sich als Referenzsammlung besonders eignet. Denn durch die Möglichkeit, die Sammlung im Archiv des GRI zu besichtigen, sowie ihre Präsentation im Rahmen der Ausstellung *Devices of Wonder* im Getty Museum und dem zugehörigen Katalog (vgl. Stafford/Terpak/Poggi 2001), wurde sie zum Teil eines kollektiven Bildwissens an der amerikanischen Westküste und war prinzipiell auch für die Verantwortlichen des Films *Oz* und des Vorspanns potentiell verfügbar. Und schließlich können auch die Leser:innen dieser Arbeit sich von den Apparaturen ein Bild machen, da jene über das Wörterbuch auf der Website Werner Nekes' direkt und meist mit Bildern aufgerufen werden können, vgl. Nekes o.D., Wörterbuch.
- 4 Dieser Begriff wird von Nekes und von Dewitz verwendet, »optische« oder »philosophische Spielzeuge« sind weitere Bezeichnungen für die gleiche Gruppe von Apparaten. Vgl. Nekes 2002, S. 443, sowie die im Kapitel *Persistenz – optisches Spielzeug*, Dewitz/Nekes 2002, S. 339–353, versammelten Apparaturen.

Abb. 5: Thaumatrope aus der Sammlung Werner Nekes, Frankreich nach 1826.



Das Thaumatrope, eine Scheibe, auf deren beiden Seiten jeweils ein Bild angebracht ist, ist der einfachste Vertreter dieser Spielzeuge, die den Wahrnehmungseffekt des Nachbildes ausnützen (Abb. 5).⁵ Folgt man der im Namen »Wunderdreher« implizierten Aufforderung und dreht die Scheibe an den Schnüren, die an ihren Seiten angebracht sind, um ihre eigene Achse, verschmelzen die zwei Teilbilder zu einem wundersamen Kompositbild. Das Bild eines Vogels auf einer Seite und das eines leeren Käfigs auf der anderen Seite als häufig verwendete Motive beispielsweise, erzeugen in der Anschauung des in Rotation versetzten Apparats das Bild eines Vogels in einem Käfig. Der Nachbildeffekt des Auges erhält den Scheindruck der Teilbilder dabei über sein intervallartiges Ausbleiben hinweg aufrecht, bis sie wieder zu sehen sind. Eine Scheibe im Vorspann von Oz, die sich zunächst um ihren Mittelpunkt und dann um ihre Achse dreht, reproduziert in ihrer zweiten Bewegung eindeutig die des Thaumatrops (vgl. P2 S5). In ihrer ersten Bewegung referiert die ornamentierte Scheibe im Vorspann hingegen, ebenso wie die sich im Anschluss im Hintergrund drehende, strahlenförmig gestaltete Scheibe, auf das sogenannte Phenakistiskop (vgl. P2 S5). Während das Wahrnehmungsbild des Thaumatrops ein stehendes ist, erzeugt das Phenakistiskop mit dem Nachbildeffekt eine Bewegungssillusion (Abb. 6).⁶

5 Vgl. Nekes 2002, S. 449.

6 Der Eindruck der Bewegung, der auf dieser stroboskopischen Bildpräsentation beruht, wird auch mit dem Begriff des Phi-Phänomens beschrieben, vgl. hierzu Nekes 2002, S. 444.

Abb. 6: Ensemble von Phenakistiskopscheiben und Spiegel, Sammlung Nekes, Brüssel und Wien ab 1833.



Die dazu notwendige gesamte technische Anordnung ist in der Einstellung im Vorspann von *Oz* nicht zu sehen. Zusätzlich zu einer rotierenden Scheibe, die als Bildträgerin dient, bedarf es nämlich einer Vorrichtung, die das intervallartige Sichtbarsein der Phasenbilder – also Bilder distinkter, sukzessiver Momente eines sich bewegenden Objekts – erzeugt. Dies kann entweder durch einen Spiegel und Schlitze in der Scheibe oder durch eine zusätzliche Scheibe mit Schlitzen und eine mechanische Verbindung der Scheiben erreicht werden.⁷ Den sich dabei einstellenden Wahrnehmungseindruck illustrieren in *Oz* die Vögel, die im Vorspann ihre Bahnen über die Phenakistiskopscheibe ziehen (vgl. Pz S5). Deren Schatten werden dabei auf die hinter der Scheibe liegende Porzellanstadt projiziert (vgl. Pz S6).

Neben den menschlichen Handlungsträger:innen in und ›hinter‹ dem Film wird mit diesen zahlreichen optischen Apparaturen eine Gruppe eingeführt, die als mögliche Protagonistin ungewöhnlich ist. Tatsächlich aber verweist der Vorspann mit dieser Evokation historischer Bild- und Unterhaltungspraktiken auf die optischen Apparate und Taschenspielereien, mit denen Oscar im Film *Oz* hantieren wird und die so eine entscheidende Rolle in der Narration des Films einnehmen. Darüber hinaus erlaubt ihr Auftreten im Film es, in dieser Arbeit mit dem Film gemeinsam über die Mediengeschichte des stereoskopischen Films in ihren Apparaten und Praktiken nachzudenken.

Geschichten des Zauberers von Oz

L. Frank Baum ersann die Figur Oscar 1900 in seiner Kindergeschichte *The Wonderful Wizard of Oz*.⁸ Während bereits die Bücher ein Erfolg waren, wurde mit der Verfilmung *THE*

7 Vgl. Nekes 2002, S. 443f.

8 Vgl. Baum 1900.

WIZARD OF OZ (MGM 1939) der ZAUBERER VON OZ, so der deutsche Titel, zum allgemeinen westlichen Kulturgut.⁹ Oz erzählt nun, über 70 Jahre nach dieser ersten kinematographischen Präsentation des Kosmos von Oz, wie der Jahrmarktzauberer Oscar zum ZAUBERER VON OZ geworden ist – wie der Drehbuchautor in einem Interview zur Genese des Films explizit formuliert.¹⁰ Als sogenanntes Prequel des beliebten Klassikers ist die Story von Oz aus dem Jahr 2013, anders als bei einem klassischen Sequel, nicht nach, sondern vor dem Film von 1939 verortet. Die Geschichten weisen dabei eindeutige Parallelen auf. Beide Male werden die sympathietragenden Hauptfiguren, Dorothy im älteren, Oscar im jüngeren Film, durch einen Wirbelsturm vom profanen Kansas, mit seinen zahlreichen Maisfeldern, in die wundersame Parallelwelt von Oz versetzt. Mit ihren jeweiligen Wanderungen durch Oz ist dabei 1939 wie 2013 eine persönliche Weiterentwicklung verbunden.

So wie der Zauberer, der im ersten Film nur eine Nebenrolle besitzt, im Film von 2013 in den Fokus rückt, wird auch seine Magie genauer betrachtet. Im ersten Film werden die Apparate, die der Zauberer für sein magisches Handeln nutzt, nur als enigmatische Apparatur mit einer Myriade Hebeln gezeigt und nicht technisch ausgeführt. Der Vorspann des Nachfolgefils insinuiert mit seinen zahlreichen Referenzen auf konkrete historische Bildpraktiken, diese undifferenzierte Apparatur in existierende historische Bildpraktiken, wie die *Laterna magica*, zu überführen.

Dass dabei die Verbindung dieser Apparaturen zum eigenen Medium, dem stereoskopischen Film, relevant ist, lässt jene Sequenz vermuten, welche die Referenz auf frühere Unterhaltungspraktiken beschließt (vgl. P2 S7). Sie verweist auf die Verwandtschaft der beiden Oz-Filme, erweitert die Beziehung zwischen ihnen jedoch um die Verhandlung der jeweils aktuellen technischen Innovationen. Hinter dem bereits beschriebenen Projektionsapparat, der sowohl an einen Filmprojektor als auch an eine *Laterna magica* denken lässt, ist die flache Ansicht eines Maisfeldes zu sehen (vgl. P2 S7). Der Schatten der Schrift auf dieser Darstellung des Maisfeldes stellt deren Zweidimensionalität aus. Gerahmt ist die Fläche von zwei Vorhängen an der Seite, einer Soffitte von oben und einigen Sonnenblumen am unteren Rand, die jeweils die Grenzen verdecken. Mit dem Aufbau scheint die Anordnung einer Kinoleinwand der späten 1930er Jahre zitiert.¹¹ Anschließend hebt sich die flache Darstellung des Maisfeldes und gibt den Blick auf das gleiche Sujet in anderer Darstellung frei. Das Maisfeld ist nun in Ebenen gestaffelt. In den

-
- 9 Der Film wurde zu Ehren seines Einflusses, seiner Story und seiner avancierten Technologieanwendung 2007 zum Weltdokumentenerbe erklärt, Unesco o.D.b. Am Rande bemerkt sei hier, dass inzwischen auch eine nachträgliche Konvertierung des originalen Filmmaterials von THE WIZARD OF OZ in eine stereoskopische Version existiert, in welcher der Film für diese Arbeit konsultiert wurde, vgl. Fleming 1939.
- 10 Der Drehbuchautor Mitchell Kapner gibt an, die Story sei aus der Frage entstanden, wie der Zauberer eigentlich DER ZAUBERER VON OZ geworden sei, vgl. Curtis 2013, S. 32.
- 11 Die Premiere des Films THE WIZARD OF OZ fand im Strand Theatre in Oconomowoc, Wisconsin, statt. Vgl. für den nicht mehr existierenden Bau die Webseite Cinema Treasures o.D., Strand Theatre. Auf der Webseite finden sich zudem zahlreiche Kinobauten der 1930er Jahre, die Vorbild für den Vorspann von Oz gewesen sein könnten. Einen künstlerischen Einblick in die amerikanischen Kinos und ihre spektakulären Architekturen gibt die Serie *Theaters* des Fotografen Hiroshi Sugimoto, vgl. Sugimoto o.D.

so gegenübergestellten, in einem Kinoraum verorteten Inszenierungen des Filmbildes eines Maisfeldes kann eine Reflexion des Films Oz in seiner eigenen Position als Prequel gesehen werden. Beide Filme implementieren die jeweils neusten Filmtechniken ihrer Zeit. Während der erste Film begeistert die quietschbunte Anmutung des Technicolor-filmmaterials inszeniert und auf sämtliche Tricks analoger Spezialeffekte zurückgreift, setzt Oz seine Welt in stereoskopischer Filmtechnik in Kombination mit CGI in Szene.¹²

Inszenierung des Seheindrucks und seine Historisierung

Dabei wird die technische Innovation der durch Stereoskopie erzeugten räumlichen Erweiterung offensichtlich gemacht und werbetechnisch ausgestellt. Die digitale Erzeugung der Bildwelt hingegen ist die verdeckt gehaltene Innovation des Films von 2013, die nur in der genauen Analyse des Vorspanns offensichtlich wird. Die bereits genannte Gestaltung des Vorspanns als Plansequenz, und damit ohne Schnitt, wird häufig als ein typisches Merkmal des digitalen Films und vor allem des Animationsfilms beschrieben, obwohl in einem Take gestaltete Filmsequenzen auch analog produziert werden können.¹³ Der Vorspann ist jedoch tatsächlich in digitaler Animationstechnik produziert, in der Plansequenzen sehr viel einfacher umzusetzen sind.¹⁴ Doch die Oberflächengestaltung stellt ihre Entstehung am Computer nicht offen zur Schau, sondern imitiert eine fotorealistische Schwarz-Weiß-Aufnahme einer Welt aus Papier. Den im Vorspann erzeugten Raumeindruck präsentieren die beiden Bühnenräume (vgl. P2 S2, 3) par excellence. Anaglyphendarstellungen einzelner Einstellungen aus dem Vorspann, die das verantwortliche Studio nachträglich zur Veröffentlichung in Druckmaterial erstellt hat, können den im Film wahrnehmbaren stereoskopischen Effekt hier zumindest ansatzweise vermitteln (Abb. 7a-x).

12 Zum Technicolorverfahren vgl. Betz/Rother/Schaefer 2015, zur Inszenierung der Technik in THE WIZARD OF OZ siehe im gleichen Band Marshall 2015. Special Effects bezeichnen vor der Kamera inszenierte Spezialtechniken, während *visual effects* am analog oder digital aufgenommenen filmographischen Material ansetzen. Für einen Überblick über die in den analogen Techniken mögliche Effektkinematographie vgl. Smith 1986. Für einen Überblick über die digitalen Produktionsmöglichkeiten siehe Holliday 2018; Kohlmann 2007.

13 Der gesamte Film ROPE (Warner Bros. Pictures 1948) von Alfred Hitchcock ist beispielsweise als Plansequenz verwirklicht, obwohl der Film auf analogem Filmmaterial gedreht ist. Die Schnitte zwischen den einzelnen Filmrollen werden dabei jeweils über Großaufnahmen schwarzer Flächen unsichtbar gemacht. Vgl. als Beispiel der Charakterisierung der ungeschnittenen Fahrt als Kennzeichnung digitaler Filmform die Ausführungen Sebastian Richters (2008, S. 114–120) zu einer den Raum erkundenden Kamerafahrt im vieldiskutierten 3D-Animationsfilm THE POLAR EXPRESS (Castel Rock Entertainment 2004). Zur analogen Produktion einer vergleichbaren Form in ROPE vgl. Hitchcocks eigene Beschreibungen im Interview mit Truffaut (2003, S. 173–178).

14 Die Animation des Vorspanns wurde nicht von Sony Pictures Imageworks Inc. gemacht, die den restlichen Film gestaltet haben, sondern an das auf Titelsequenzen spezialisierte Studio yU+co weitergegeben. Vgl. für weitere Informationen zur Produktion des Trailers das Interview mit dem Gründer des Studios Gazon Yu, Rich 2013a, o.S.

Abb. 7a-x: Anaglyphendarstellung des Vorspanns von *OZ THE GREAT AND POWERFUL* gestaltet von yU+co.









In den beiden Bühnensequenzen scheint sich zunächst ein weit in die Tiefe gehender Raum in Richtung des Fluchtpunktes auszudehnen (Abb. 7c-i). Der Landschaftsausblick am Ende der jeweiligen Bühne markiert das Ende des Raums. Je näher die Kamera der Landschaft kommt, desto flacher wird der Raum, und der Ausblick offenbart sich als zweidimensionale Repräsentation, welche die Kamera nicht durchdringen kann. Die Seitenteile der Bühnen haben kein Volumen, als Ebenen verschwinden sie aus dem Bild, sobald ihre Vorderseite passiert wurde. Zwischen den flachen Bildelementen, ohne eigene Körperlichkeit, entspannt sich ein leerer Freiraum.

Die erkennbare Staffelung von flachen Ebenen wird beim stereoskopischen Film häufig als mangelhafte Raumdarstellung des digital oder durch nachträgliche Konver-

tierung erzeugten Stereoeffekts beschrieben.¹⁵ Der abschätzig als ›Cardboard-Effekt‹ bezeichnete Raumeindruck wird im Vorspann von Oz bewusst inszeniert und als dezidiert hervorgebracht betont: In der Sequenz in der Porzellanstadt (vgl. P2 S6) ist zunächst eine zweidimensionale Ansicht des Stadt gewordenen Geschirrs zu sehen. Diese teilt sich dann entlang horizontaler Linien, indem sich die Ebenen unterschiedlich im Tiefenraum positionieren. Es wird so die Entstehung jenes Raumeindrucks in Szene gesetzt, der den gesamten Vorspann prägt – ein zunächst weit aufgespannter Tiefenraum, der durchfahren wird und mit der Annäherung an den Fokuspunkt der Raumanordnung immer flacher wird.

Mit diesem Raumeindruck evoziert der Vorspann eine weitere historische Unterhaltungsform, die sogenannten Perspektivtheater. Bei dieser Bildpraktik werden Landschafts- und Figuredarstellungen zur Betrachtung in Guckkästen eingefügt. In ihrer einfachsten Version als Kästen mit einer Linse, in die eine perspektivische Darstellung eingefügt werden kann, waren Guckkästen vor allem als fahrende Unterhaltung der arbeitenden Schicht des 18. Jahrhunderts populär, die Perspektivtheater wurden hingegen vor allem im privaten Gebrauch eingesetzt.¹⁶ Am bekanntesten sind die von Martin Engelbrecht in Augsburg im 18. Jahrhundert produzierten Papiertheater geworden. Zu diesen zählt auch die aus fünf Pappen bestehende *Präsentation des Markusplatzes in Venedig*.¹⁷ Die einzelnen Pappen sind jeweils handkolorierte Drucke. Von einer abgesehen sind alle Pappen in der Mitte ausgestanzt, die Größe der so entstandenen Leerflächen variiert dabei. Legt man die einzelnen Bögen übereinander, ergibt sich ein zusammengesetztes Bild (Abb. 8a-k). Um dessen Reiz vollends zu erschließen, müssen die Bildbögen in eine Apparatur gesteckt betrachtet werden.¹⁸

-
- 15 Die Autoren eines Artikels in *Proceedings of SPIE – The International Society for Optical Engineering*, die sich mit der Konvertierung von zweidimensionalen in stereoskopisches Filmmaterial beschäftigen, geben eine klare, mit einer Grafik vereinfachte Darstellung des Effekts in ihrer Einleitung, vgl. Bokov u.a. 2014, o.S.
- 16 Vgl. das bereits erwähnte Kompendium unterschiedlicher Apparaturen *Guckkasten – Laterna magica* in Dewitz/Nekes 2002, S. 87–133, sowie Nekes 2002, S. 435f. Für die unterschiedlichen Formen der Unterhaltungen, in denen der Guckkasten auftrat: Vgl. Dewitz 2002; Sztaba 1996. Für die Perspektivtheater im Speziellen vgl. Nekes 2002, S. 443, sowie den materialreichen Ausstellungskatalog zur Sonderausstellung *Papiertheater* in Wien (Grieshofer 1985), der jedoch vor allem auf die österreichischen Beispiele der Bildpraktik fokussiert ist.
- 17 Das GRI führt ein Exemplar dieses Papiertheaters mit den Angaben: Engelbrecht, Martin, *Präsentation des Markusplatzes in Venedig*, 1371–384, 93.R.118 (bx. 51–53).
- 18 Ich konnte einige der kleinen Sets des GRI, darunter das in der Sammlung mit »Neoklassizistische Villa« betitelte Set (Engelbrecht, Martin, *Klassizistische Villa*, 1371–384 93.R.118 [bx. 51–53]), in einem Guckkasten besichtigen. Obwohl das GRI, in dem ich diese Unterhaltungsform beforschen konnte, sowohl große (ca. 19 × 22 cm) als auch kleine Formate (ca. 9 × 14 cm) der Engelbrecht-Theater besitzt, konnte ich nur einen Betrachtungsapparat für kleine Formate konsultieren. Dieser Betrachtungsapparat wird im GRI mit den folgenden Angaben geführt: Horizontal Viewing Box for Engelbrecht Perspektive Views, 93.R.118/Box 54**.

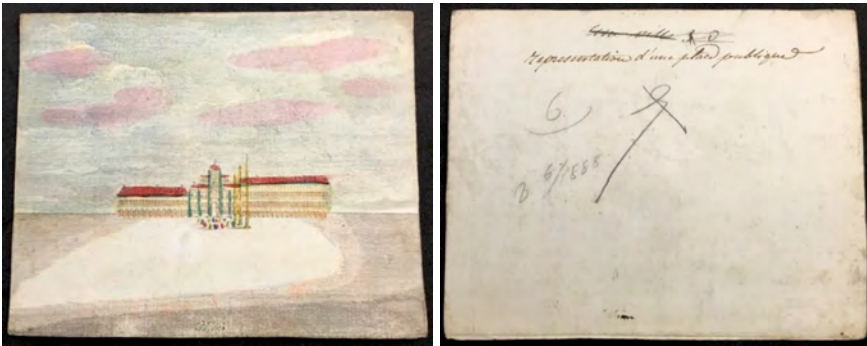
Abb. 8a: Alle Pappen der Version von Präsentation des Markusplatzes in Venedig in den Special Collections des Getty Research Institute (GRI) übereinandergelegt.



Abb. 8b-k: Vorder- und Rückseite der fünf Pappen.







Bei dieser Apparatur handelt es sich um einen Holzkasten, der es erlaubt, die Pappen in Führungen an den inneren Seitenrändern einzuschieben, auch wenn dieser zunächst zu schmal erscheint (Abb. 9). Sind die Pappen, hier das Set *Neoklassizistische Villa*, eingefügt, wird der Kasten mit einer Milchglasscheibe abgedeckt. Mit einem Auge durch die vorne eingesetzte Linse betrachtet, gleicht sich die Wölbung aus und die einzelnen Pappen fügen sich in der Anschauung zu einem in die Tiefe gestaffelten Bild (Abb. 10a-c). Verschiebt man seinen Blickpunkt etwas nach links oder rechts, offenbart sich einem ein Raumeindruck, der dem für den Vorspann von Oz beschriebenen entspricht: Mehrere flache Ebenen sind hintereinander im Tiefenraum gestaffelt, diese selbst sind dabei körperlos. Der Tiefenraum entsteht nur in der Freifläche zwischen ihnen und es gibt eine klare Fokussierung auf einen Perspektivpunkt, der den Blick in die Bildtiefe zieht.

Wenn sich der Raumeindruck des im Guckkasten betrachteten Perspektivtheaters und des Vorspanns mit den gleichen Sätzen beschreiben lässt und der *Cardboard*-Effekt in der Gegenüberstellung der Filmtechnik von 1939 und 2013 als den zeitgenössischen stereoskopischen digitalen Film auszeichnend in Szene gesetzt wird (vgl. P2 S6, 7), scheint es so zu sein, dass die Künstlichkeit des Raumeindrucks in Oz nicht als Unzulänglichkeit verdeckt, sondern geradezu ausgestellt werden soll. Der Vorspann stellt damit nicht nur die Anordnungen zweidimensionales Kino der 1930er Jahre des ersten Films und räumlich gestaffeltes Kino der 2010er Jahre seines Prequels, gegenüber, sondern inszeniert seinen spezifischen stereoskopisch ermöglichten Raumeindruck bewusst entsprechend einer historischen Bildpraktik.

Abb. 9 u. 10a-c: Das Engelbrecht-Theater Neoklassizistische Villa in einen Guckkasten eingefügt. Und Ansichten der Szenerie durch die Linse des Guckkastens aus verschiedenen Perspektiven.



Mit seinen unterschiedlichen Referenzen auf historische Bildapparaturen, ihre Mechanismen der Bilderzeugung wie ihre Seherfahrten, sowie auf deren Verbindungen zum stereoskopischen Film eröffnet der Vorspann selbst ein Feld, das es im Folgenden weiter zu differenzieren gilt, wenn man die Mediengeschichte des stereoskopischen Films darstellen will. Das Feld erscheint im Vorspann noch nicht sortiert, dennoch schärft seine Evokation die Betrachtung des sich noch anschließenden Films, vor allem für den medienarchäologisch geprägten Blick. Während die im Vorspann zitierten Apparate häufig schlicht als Vorläufer des Kinos verstanden werden,¹⁹ kritisieren medien-

19 Sie finden sich daher in zahlreichen Filmuseen ausgestellt, unter anderen in den Filmuseen von Berlin, Turin und Frankfurt, und vor allem die frühe Filmwissenschaft bediente diese These wiederholt. Vgl. beispielhaft Ristow 1986; Talbot 1914.

archäologische Positionen, dass die einzelnen Praktiken dabei zu jeweils defizitären Vorstufen des Kinos mit seinen erzählenden und phantastischen Bildwelten, seinen Projektionsbildern im dunklen Raum und seinen Bewegungsbildern degradiert werden, während ihre eigenen Anordnungen ausgeblendet werden.²⁰ Der medienarchäologischen Prämisse folgend ist daher im Weiteren zu untersuchen, wie die als Handlungsträgerinnen des Films vom Vorspann versprochenen Apparaturen im Film auftreten. Sind sie in ihren gesamten Anordnungen gefasst, und wie wird dabei ihr Verhältnis zum Film und spezifisch zum stereoskopischen Film porträtiert? Im Folgenden sollen also die in Oz zitierten Apparaturen untersucht und ihre historischen Kontexte erschlossen werden, um schließlich ihr hier narrativiertes Verhältnis zum Film und zum stereoskopischen Film zu untersuchen.

Täuschende Jahrmarktzauberei

Die Unterhaltungspraktiken vergangener Jahrhunderte treten im Film selbst am Anfang und am Ende in zwei aufeinander bezogenen Szenen auf. Direkt im Anschluss an den Vorspann eröffnet der Film seinem Publikum die Welt eines Jahrmarkts in Kansas im Jahr 1905 (vgl. im Folgenden P3: Sequenzprotokoll OZ THE GREAT AND POWERFUL – 00:02:42-00:21:10 – <https://doi.org/10.18452/27076>). Diverse diegetische Schriftzüge lassen das Publikum wissen, dass es der »Baum Bros. Circus« ist, der hier seine »amazing and amusing antics« präsentiert (P3 S1). Neben Schlangemenschen, feuerschluckenden und starken Männern, Leierkasten und einer Frau mit Pistolen, Clowns und Artist:innen ist auch der Titelheld Oscar als Jahrmarktzauberer »Oz the Great and Powerful« mit seiner »Mystic Mystery Show« Teil der Attraktionen. Eingeführt wird er, kombiniert mit einem kleinen pyrotechnischen Effekt, über seine Werbeabbildung hinter einer Rauchwolke. Leibhaftig zeigt er sich in der folgenden Einstellungsfolge als routinierter Verführer und rücksichtsloser Gauner. Frauen betört er mit der stets gleichen Geschichte um eine Spieluhr seiner Großmutter, seinen Assistenten Frank behandelt er nicht nur abschätzig, sondern er bringt ihn sogar um dessen mickrigen Anteil der Einnahmen. Mit dem Satz »Let's go make some magic!«, der von einem Zwinkern direkt in die Kamera und damit zu den Zuschauer:innen begleitet ist, lädt Oscar das Filmpublikum in seine Zaubershow ein (P3 S1).

Bei der in einem Zelt stattfindenden Show steht der Trickmagier in orientalisierendem Kostüm auf der Bühne und wird von einer im Hintergrund des Publikums verorteten Lichtquelle beleuchtet (vgl. P3 S2). Mit dem Schieber vor der Lichtöffnung mutet der Beleuchtungsapparat wie eine Laterna magica an, die wahlweise unterschiedliche Projektionsbilder oder mit unterschiedlichen Filtern zu projizieren vermag. Der Film zeigt die Show ab einem mit der Assistentin zuvor im Wohnwagen besprochenen Trick (vgl. P3 S1). Die junge Frau geht jedoch vollkommen in ihrer Rolle als Zuschauerin auf und

20 Die evolutionäre Teleologie ist von der Medienarchäologie als problematisch offensichtlich gemacht worden. Die Disziplin argumentiert für die spezifischen Qualitäten der einzelnen Apparate, die es verbieten, sie lediglich als »protokinetographische« Techniken zu subsumieren. Für einen Überblick über die Entwicklung des Diskurses vgl. Huhtamo 1997 sowie die Einleitung von Huhtamo/Parikka 2011.

vergisst sich als Freiwillige zu melden. Als Oscar sie dann, die Absprache beinahe preisgebend, auf die Bühne holt, verläuft die Show routiniert. Oscar versetzt sie – nachdem er ihr leise zugerannt hat, dass sie sich einfach an das erinnern solle, was er ihr gesagt habe – in Trance, nutzt sie als Medium einer Verstorbenen und lässt sie schließlich in der Luft schweben. Der Trick wird mit Geräuschen und Pyrotechniken, die Frank in einem vom Publikumsraum nicht einsehbaren Seitenteil der Bühne produziert und steuert, dramatisch untermalt. Plötzlich jedoch empört sich ein Mann im Publikum, Drähte zu sehen, welche die Schwebende halten würden. Die dem Zirkuspublikum bewusst gemachten Drähte sind nun auch für das Filmpublikum zu sehen. Sichtlich echauffiert über den Vorwurf des Betrugs zerschneidet Oscar die Drähte mit einem Säbel, den ihm Frank geübt von der Seite aus zuwirft. Da die Schwebende weiter in der Luft bleibt, kann sich Oscar als über jeden Zweifel erhaben präsentieren. Als er danach das Tuch lüftet, mit dem die Schwebende abgedeckt war, ist diese verschwunden (vgl. P3 S2).

Der Jahrmarktzauberer Oscar und seine Show entsprechen am Beginn von *Oz* einem Illusionsmodus, der sein Publikum nicht über seine Tricks aufklärt. Die Illusionsästhetik, die ihre Funktionsweise nicht offenlegt, manifestiert sich nicht nur gegenüber dem diegetischen Publikum, sondern auch gegenüber dem Filmpublikum. Die Betrachtenden des Films sind zwar über den Einsatz eines Tricks anhand der Inszenierung der Absprache informiert (vgl. P3 S1), wie dieser funktioniert und was besprochen wurde, wissen sie indes nicht. Ob mit Spiegelungen oder versteckten Falltüren gearbeitet wurde, bleibt den Zusehenden verborgen – das Gespräch zwischen Oscar und seiner Gehilfin wird dezidiert nicht hörbar in Szene gesetzt. Auch das Filmpublikum kann daher nur vermuten, wohin die Assistentin verschwunden ist und wie der scheinbar schwebende Körper auch nach der Durchtrennung der Schnüre in *Levitation* bleibt (vgl. P3 S2).

Während für das Filmpublikum zunächst ebenfalls keine Drähte zu sehen sind, welche die schwebende Assistentin halten, werden diese erst in dem Moment sichtbar, als der Mann aus dem Publikum sie bemerkt (vgl. P3 S2). Die sich anschließende Durchtrennung der Schnüre präsentiert sich als Routine, die für das Filmpublikum die Frage birgt, ob diese Offenlegung der Täuschung mit dem Mann aus dem Publikum ebenso abgesprochen war wie der Trick mit der Assistentin. Obwohl das Zwinkern Oscars den Zuschauer:innen des Films zunächst die Komplizenschaft versprochen hat, bleiben sie, in Bezug auf den Mechanismus der Illusion, ebenso außen vor wie die diegetischen Zuschauer:innen im Zirkus. Oscar weiß hier mehr als seine beiden Publika und kann dadurch magische Kräfte vortäuschen.²¹

Dass diese Magie in ihren Grenzen ihr Publikum enttäuscht, führt der Film im Fortgang der Szene vor. Aus dem Applaus des aufgrund der verschwundenen Assistentin noch enthusiastischen Zirkuspublikums lässt sich die Stimme eines Mädchens vernehmen, das Oscar bittet, es zu heilen (vgl. P3 S3). Der sich in Anbetracht von dessen Gehbehinderung als ohnmächtig begreifende Oscar versucht sich mit einem Hinweis auf eine Schwäche des Äthers aus der Situation zu ziehen, ohne seine Unfähigkeit, dem Mädchen

21 David Bordwell differenziert das Verhältnis zwischen Zuschauer:innen und Filmfiguren bzw. Erzählerfigur in Bezug auf Wissen, Selbstreferentialität und Mitteilbarkeit. Der Film tritt hier als auktoriale Erzählinstanz auf, die zwar auf Oscar fokalisiert ist, jedoch extern und nicht intern, und ihn damit von außen betrachtet ins Zentrum setzt, vgl. ausführlich Bordwell 1985, S. 57–61.

helfen zu können, preisgeben zu müssen. Sich damit den Ärger des Publikums zuziehend verschwindet Oscar von der Bühne. Den sich anschließenden Streit zwischen ihm und Frank, warum jener den Vorhang nicht schneller geschlossen und damit Oscar aus der Situation gerettet habe, unterbricht der Besuch von Oscars Jugendliebe Annie (vgl. P3 S4). Obwohl sichtlich zu ihr hingezogen, lässt Oscar Annie, die ihm nochmal Gelegenheit geben will, Einspruch gegen ihre Hochzeit mit einem anderen Mann zu erheben, mit dem Hinweis auf seine Zukunftsambitionen auflaufen. »I don't want to be a good man, I want to be a great man. I want to be Harry Houdini und Thomas Edison rolled into one« (P3 S4), lässt er Annie wissen.²²

Émile Reynauds Praxinoskop

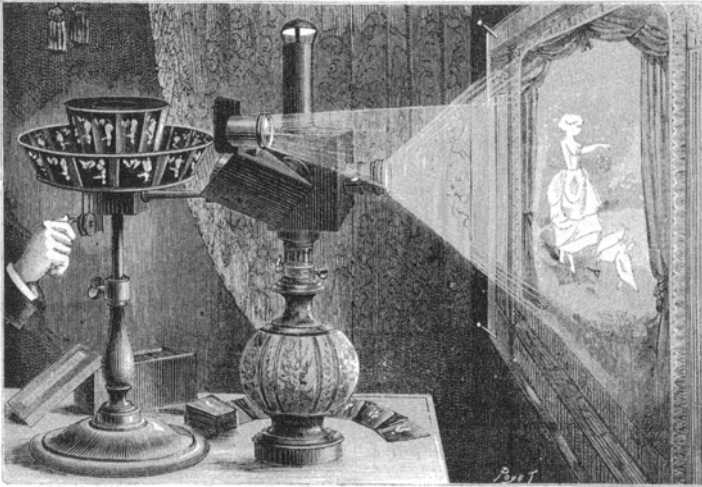
Während des Gesprächs mit Annie repariert Oscar ein Praxinoskop. Der 1877 von Émile Reynaud entwickelte Apparat arbeitet wie das Phenakistiskop mit dem Nachbildeffekt.²³ Seine Mechanik ist in der Szene deutlich zu sehen: In der Mitte eines Rings mit kreisförmig angeordneten Phasenbildern ist eine Spiegelkonstruktion erkennbar, die durch ihre Stoßkanten das intervallartige Erscheinen der gegenüberliegenden Einzelbilder erzeugt, das zur Bewegungssillusion notwendig ist (vgl. P3 S4). Die in der Szene gezeigte Beleuchtungssituation des Apparates lässt dabei an eine bestimmte Anordnung Reynauds denken. Denn während eigentlich eine ungerichtete Beleuchtung von oben für Praxinoskope üblich ist, hat Reynaud Ende des 19. Jahrhunderts mit einer Projektionsvariante des Apparats experimentiert. Sein Zeitgenosse Gaston Tissandier beschreibt diese detailliert und mit einer Illustration Louis Poyets (Abb. 11) versehen in einem Artikel.²⁴ In einer Kombination aus einem Praxinoskop und einer Laterna magica werden die Einzelbilder durch die Laterna magica beleuchtet und über die Spiegelkonstruktion von hinten auf eine Leinwand reflektiert. Ein statisches Bühnenbild kann zusätzlich durch eine weitere Rückprojektion der Laterna magica hinzugefügt werden.

22 Der als Erik Weisz geborene Zauberer und Entfesselungskünstler Harry Houdini sowie der Erfinder und Unternehmer Thomas Alva Edison prägten beide in ihren jeweiligen Metiers das Konzept des weltlich Wundersamen im frühen 20. Jahrhundert. Vgl. zu Houdinis Verhältnis zum Magischen dessen eigenen Band *A Magician among the Spirits*, Houdini 1925, und für Edison einleitend Kent 2017.

23 Vgl. Nekes 2002, S. 445. Für zusätzliche Abbildungen des Apparats vgl. erneut Nekes o.D.

24 Vgl. Tissandier 1882.

Abb. 11: Dem Text von Tissandier beigefügte Grafik von Louis Poyet, welche die Anordnung aus Praxinoskop und Laterna magica, mit der eine bewegte Projektion erzeugt werden soll, deutlich erkennen lässt (Tissandier 1882, S. 357).



In seinen Abweichungen von Reynauds Aufbau entspricht der in seiner technischen Anordnung zur Erzeugung einer Bewegtbildillusion in der Szene in Detailaufnahmen ostentativ vorgeführte Apparat den Bedürfnissen der Filmszene. Dadurch, dass das gezeigte Gerät, anders als die von Reynaud genutzte Apparatur, nicht mit einer Handkurbel, sondern mit einem kleinen Motor betrieben wird,²⁵ kann sich Oscar von dem in Betrieb gesetzten Apparat entfernen. Und dadurch, dass die Projektion nicht gerichtet verläuft, wird Oscar aus allen Perspektiven der Aufnahme durch die Projektionsbilder gerahmt. Die so erzeugte *Mise en Scène*, also die Inszenierung der Handlung im Raum innerhalb der einzelnen Frames, vermag Oscar damit über die Projektionsbilder des Apparats zu charakterisieren (vgl. P3 S4). Die Projektionsbilder fügen sich in die Ausstattungsstrategie des Oscar zugeordneten Settings (vgl. P3 S4). Sein Wohnwagen ist überbordend mit optischen Geräten gefüllt. Während diese in einigen Einstellungen nur für den suchenden Blick zu erkennen sind, drängen sie sich in manchen Nahaufnahmen auch dem unwissenden Blick auf. Oscar ist stets umgeben von Linsen, Messingrohren und Winkelmessern, während seine Gesprächspartnerin im gleichen Raum vor klassischen Bildmedien gezeigt wird.

Die Charakterisierung Oscars als Sammler optischer Apparate passt nicht zu seiner zuvor präsentierten Show (vgl. P3 S2). Abgesehen von einer *Laterna magica*, die der Beleuchtung diene, wurde hier gerade nicht mit solchen Apparaten, sondern mit geheimen Absprachen und den Praktiken der Blicktäuschung durch Ablenkung und der sogenannten schnellen Hand gearbeitet. Zusammen mit dem bereits zitierten Hinweis, er wolle Harry Houdini und Thomas Alva Edison in einer Person sein (vgl. P3 S4), wird im

25 Tatsächlich war ein Großteil der historischen Praxinoskope handbetrieben, aber Ernst Plank stellte beispielsweise mit dem »Heißluftbetriebenen Kinematofor« (Dewitz/Nekes 2002, S. 353) einen baugleichen Apparat her, der mit Heißluft betrieben wurde.

Gespräch mit Annie und in der Interaktion mit dem Praxinoskop eine andere Form von Illusionen angedeutet, die eben nicht mehr der in der Zaubershow zuvor vorgestellten entspricht.

Zauberei optischer Illusionen

Diese andere Form der Magie wird zentral in jener zweiten Show, die Oscar am narrativen Höhepunkt des Films aufführt und bei der eine Abwandlung des zuvor inszenierten Apparates eine zentrale Rolle spielt (vgl. im Folgenden P4: Sequenzprotokoll OZ THE GREAT AND POWERFUL – 01:44:22-01:54:34 – <https://doi.org/10.18452/27076>). Oscar, der in der phantastischen Welt von Oz für einen echten Zauberer gehalten wird und mit der Herausforderung konfrontiert ist, die über magische Kräfte verfügenden Schwestern Evanora und Theodora besiegen zu müssen, beginnt seine zweite Show mit einer Täuschung – der Inszenierung seines Todes. Sein Heißluftballon stürzt in Flammen über dem zentralen Platz ab (vgl. P4 S1). Nur zwei seiner Alliierten, dem fliegenden Affen und dem handwerklich begabten Meister der im Film als *Tinker* benannten Handwerker, offenbart Oscar sein Überleben. Das Filmpublikum wird durch die Einstellungsfolge der Einweihung des Affen in die Täuschung ebenfalls in den kleinen Kreis der Wissenden eingeführt – anders als die diegetischen Zuschauer:innen, die während der gesamten Show über die Vortäuschung seines Todes im Unklaren bleiben. Für die Show, die Oscar mit einem dem Affen zugerauten »It's showtime« einleitet (P4 S1), werden zunächst die Lichter auf dem Platz gelöscht. Im Anschluss an eine kleine Explosion neben den Trümmern des Ballons steigt eine Rauchwolke in der Mitte des Platzes auf, in der Oscars Gesicht vollplastisch, aber fast auf schwarz-weiß reduziert erscheint (vgl. P4 S2). Die Rauchemanation spricht mit dröhnender Stimme mit den Anwesenden. Als Evanoras Wachen die schwebende Erscheinung attackieren, fliegen ihre Speere folgenlos durch den Rauch hindurch. Höhnisch lachend lässt Oscar die Hexen daraufhin wissen: »Thanks to you I've shed my mortal shell and taken my true ethereal form ... I'm more powerful than ever. I'm invincible« (P4 S3).

Dem Filmpublikum wird die Mechanik der vermeintlich unverwundbaren Erscheinung eröffnet, indem der Film direkt von der Rauchemanation des höhnisch lachenden Oscars zu seinem tatsächlichen Körper schneidet (vgl. P4 S2, 3). Oscar zeigt sich inmitten einer Maschine, die sich als Abwandlung des zuvor in Szene gesetzten Praxinoskops erweist (vgl. P4 S3). In einem dunklen Raum wird sein ausgeleuchtetes Gesicht auf die spiegelnde Walze über ihm reflektiert. Dieser Widerschein wird dann nach dem Prinzip der *Laterna magica* aus dem Wagen heraus auf die Rauchwolke projiziert. Das so erzeugte Abbild seines Gesichtes auf der Rauchwolke unterbricht Oscar, indem er den Affen die Blende der Apparatur mit einem Hebel schließen lässt, um den Bürger:innen auf dem Platz und vor allem den Hexen den Eindruck zu vermitteln, der auf die Speere folgende Feuerangriff Theodoras wäre erfolgreich gewesen. Bei dem Versuch, nach der dramatischen Pause die Projektion wieder zu starten, funktioniert die Apparatur zunächst nicht – ein Draht hat sich gelöst. Erst nachdem der *Tinker* mit einem ihm von Oskar zugeworfenen Allzwecktaschenmesser den Draht fixiert, kann die Projektion wieder gestartet werden. Die nun als unbesiegbar etablierte Rauchemanation wird anschließend mit einem Feuerwerk kombiniert. Vermeintlich die Sterne kontrollierend und feuerspeidend,

vertreibt Oscar die beiden bösen Hexen und kann dadurch die Bürger:innen von Oz aus deren Terrorherrschaft retten (vgl. P4 S4, 5).

Étienne-Gaspard Robertsons Phantasmagorien

Die hier inszenierte, einen Toten wiederbelebende Hexenvertreibung erinnert in ihrem gesamten Setting und ihrer Dramaturgie an die Shows eines anderen Entertainers, der anders als Houdini und Edison im Film nicht erwähnt wird – Étienne-Gaspard Robertson (eigentlich Robert). Charles Dickens hat ihn 1855 als einen Mann charakterisiert, den man dennoch in Oscar in dieser Szene wiederzuerkennen glaubt:

He was a charmer who charmed wisely, – who was a born conjurer, inasmuch as he was gifted with a predominant taste for experiments in natural science, – and he was useful man enough in an age of superstition to get up fashionable entertainments at which spectres were to appear and horrify the public, without trading on the public ignorance by any false pretence.²⁶

In seinem so eröffneten Nachruf auf den Zeitgenossen beschreibt Dickens Robertsons Leben anhand von dessen Memoiren und diese zwei Bände, in denen Robertson die Philosophie hinter seinen Tricks erkläre, wiederum als die Geschichte eines »ehrenhaften und gebildeten Unterhalters«. ²⁷ Bekannt geworden ist Robertson vor allem durch seine Phantasmagorien, die er in Paris, zunächst im Pavillon de l'Echiquier und dann in der verlassenen Kapelle des Couvent des Capucines, abhielt. ²⁸ Diese Geisterséancen, in denen vermeintlich Tote auferweckt und geisterhafte Verwandlungen präsentiert wurden, ²⁹ können durch Robertsons Beschreibungen in seinen Memoiren zusammen mit den darin enthaltenen Illustrationen verhältnismäßig genau gefasst werden. ³⁰

Der für die Präsentation dieser Geister genutzte Raum solle laut Robertson eine Länge von etwa 70 bis 80 Fuß und eine Breite von 24 oder mehr Fuß aufweisen. Die Wände müssten dunkel gestrichen sein. Innerhalb des Raums sei ein eigener Raum für die Apparate zu separieren, der mit einem Stoff vom Publikumsraum abzutrennen sei. Dieses mehr als 20 Quadratmeter große Stück Stoff müsse leicht transparent sein. Damit alle

26 Dickens 1855, S. 553.

27 Dickens 1855, S. 553. Dickens bezieht sich dabei auf Robertsons zweibändige Memoiren: *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute*, vgl. Robertson 1831, 1833.

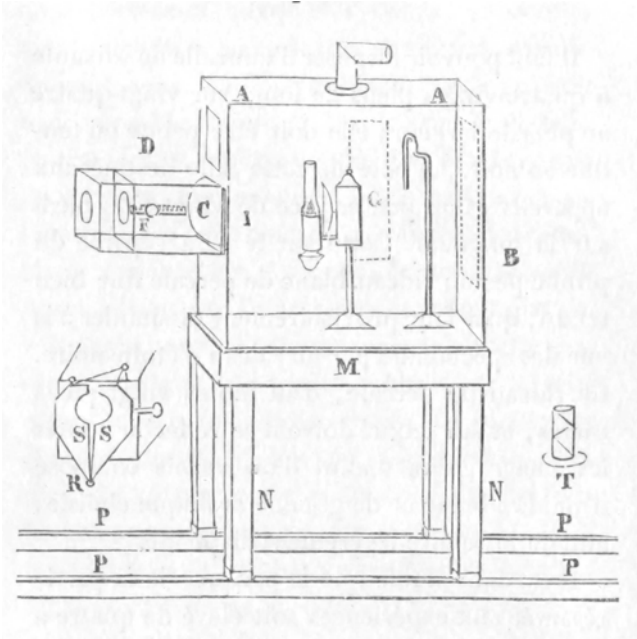
28 Robertson war nicht der Erste, der diese öffentlichen Geisterbeschwörungen aufführte, aber möglicherweise der erfolgreichste. Noch vor ihm inszenierte ein unter dem Pseudonym Paul Philidor bekannter Geisterbeschwörer in Paris 1792 bis 1793 ebensolche, musste diese aber dann in den Wirren der Französischen Revolution abbrechen und aus Frankreich emigrieren. Vgl. zu Geschichte der Fantasmagorien ausführlich Mannoni/Brewster 1996.

29 Robertson beschreibt konkrete Szenen seiner Vorführungen. Diese wiederholt Dickens und betont zusätzlich, dass es nicht nur schauerliche, sondern auch liebliche Sujets gegeben habe, vgl. Dickens 1855, S. 558.

30 Vgl. Robertson 1831, *Procedes de la phantasmagorie*, S. 325–331. Im Anschluss daran beschreibt er konkrete Tricks und weitere Apparate, die vornehmlich mit Spiegel funktionieren, vgl. S. 332–362. Robertson zitiert aber auch die Beschreibung der Phantasmagorien durch Monsieur Babié de Bercey, vgl. S. 207–210.

Zuschauer:innen gut sehen könnten, müsse der Raum der Apparate leicht erhöht sein.³¹ Zentraler Apparat der Vorführung sei das Fantaskop (Abb. 12).

Abb. 12: *Illustration des Fantaskops im ersten Band von Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute (Robertson 1831, S. 326).*



Das Besondere an dieser Weiterentwicklung der Laterna magica sei, dass sowohl das Objektiv als auch, durch ein Schienensystem, der Apparat selbst beweglich sei.³² Dadurch könne das Fantaskop unterschiedlich nah an den ihm gegenüber positionierten Stoff, den »miroir«, herangebracht und das Bild in seiner Größe beeinflusst werden.³³ In das Fantaskop einzufügen seien dann auf semitransparentem Stoff oder Glas angefertigte Darstellungen von Geistern oder realen Körpern.³⁴ Die von Robertson so beschriebene Anordnung aus technischer Apparatur und räumlicher Vorführarchitektur erfasst auch die Grafik von Henri Valentin nach einer Bildfindung von Jean-Michel Moreau, die einige Jahre nach dem Tod Robertsons entstanden ist (Abb. 13).

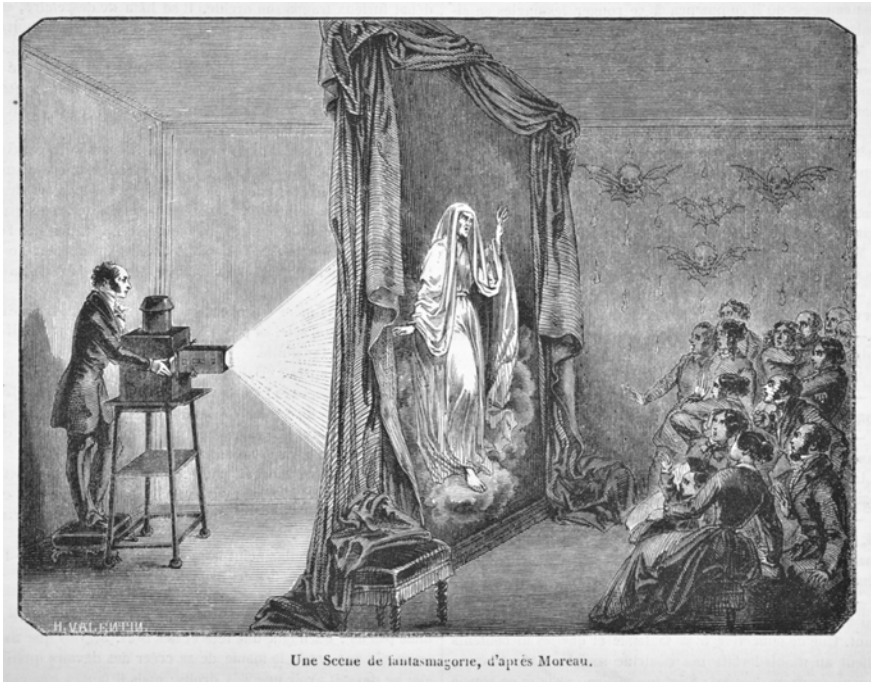
31 Vgl. Robertson 1831, S. 325.

32 Vgl. Robertson 1831, S. 327f.

33 Robertson 1831, S. 329.

34 Vgl. Robertson 1831, S. 328.

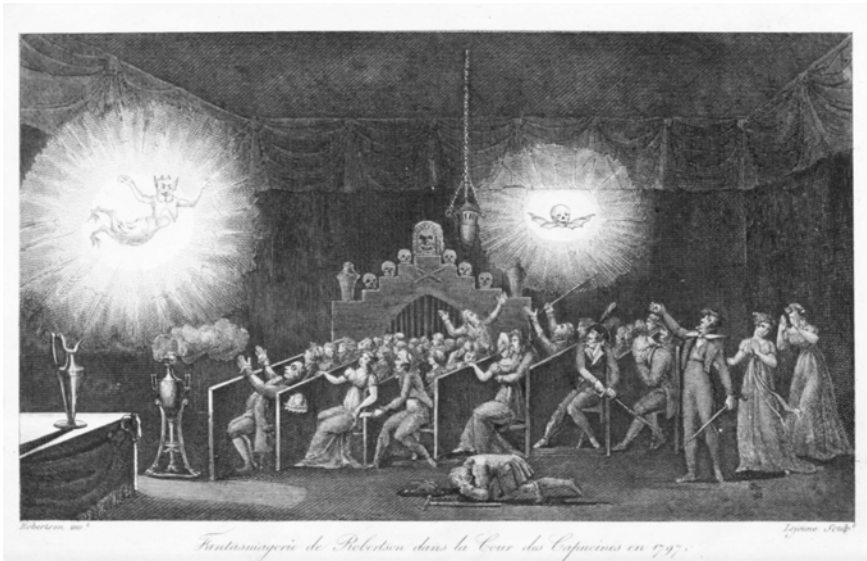
Abb. 13: Vorführanordnung der Phantasmagorien Robertsons in einer 1849 in Le Magasin Pittoresque veröffentlichten Grafik von Henri Valentin nach Jean-Michel Moreau (Charton 1849, S. 53).



Dieser zeigt einen dunklen Innenraum, der durch den beschriebenen leicht transparenten Projektionsstoff geteilt wird. Der *miroir* wird von einem weiteren, schwereren Stoff gefasst, so dass die Ränder des *miroir* für das Publikum, auf der rechten Bildhälfte des Sticks, nicht zu sehen sind. In der anderen Hälfte des geteilten Innenraums ist das von einem Mann in eleganter Kleidung betriebene Fantaskop abgebildet. Die Rollen, die den Tisch beweglich machen, sind eindeutig zu erkennen ebenso wie ein längeres Projektionsobjektiv, das jenes von Robertson als veränderbar beschriebene Objektiv evoziert. Der gesamte Apparat wird so dargestellt, dass er eine Rückprojektion auf dem Stoff erzeugt.

Eine in Robertsons Buch reproduzierte Illustration der Phantasmagorievorführung unterscheidet sich von der Bildfindung Moreaus in zweierlei Hinsicht (Abb. 14). Während erneut der dunkle Raum der Vorführung mit erschauerndem Publikum zu sehen ist, ist die Quelle der Projektion nicht sichtbar. Und die beiden Geistererscheinungen werden nicht wie in Moreaus Komposition auf einer Ebene und damit eindeutig als flache Projektionsbilder gezeigt, sondern schweben vollplastisch im Raum und über dem Publikum. Unter der größeren Geisteremanation ist dabei Rauch, aus einer Urne aufsteigend, zu sehen.

Abb. 14: Vorführanordnung der Phantasmagorien im ersten Band von Robertsons Memoiren (Robertson 1831, Frontispiz).



In der von Robertson veröffentlichten Grafik ist damit Wirklichkeit geworden, was er in seinen Memoiren als »wandernde Geister«³⁵ beschreibt:

Que diraient les spectateurs si ces ombres et ces farfadets semblaient ne pouvoir ne se présenter que dans les mêmes coins de la salle? On les prendrait pour des spectres inanimés, et pour des simulacres immobiles; leur réputation de revenant se perdrait, et l'on se moquerait, à juste titre, de ces morts qui veulent se donner à tort des airs de vivants. Mais les plus indiscrets et les plus hardis des spectateurs se taisent lorsqu'ils voient les ombres se montrer inopinément au milieu d'eux; lorsqu'ils se retournent ils se trouvent presque dans les bras d'un fantôme, ou qu'en levant les yeux ils se voient voltiger au dessus de leur tête.³⁶

Was würden die Zuschauer sagen, wenn diese Schatten und diese Kobolde so wirken würden, als könnten sie sich nur in den immer gleichen Ecken des Saals zeigen? Man würde sie für unbelebte Spektren und für unbewegte Täuschungen halten, ihr Ruf als Gespenster wäre verloren und man würde sich zu Recht lustig machen über diese Toten, die sich zu Unrecht den Anschein der Lebenden geben wollen. Aber selbst die indiskretesten und die kühnsten Zuschauer verstummen, wenn sie zwischen sich die Schatten sich unerwarteterweise aufbauen sehen; wenn sie sich umdrehen und sich in den Armen eines Geists wiederfinden, oder wenn sie aufblicken und jene über ihren Köpfen flattern sehen.

Anders als zuvor führt Robertson hier indes nicht aus, wie er diesen schauerlichen Effekt technisch umsetzt, sondern beschreibt lediglich seine Schockwirkung auf das Publikum.

35 Robertson 1831, S. 330.

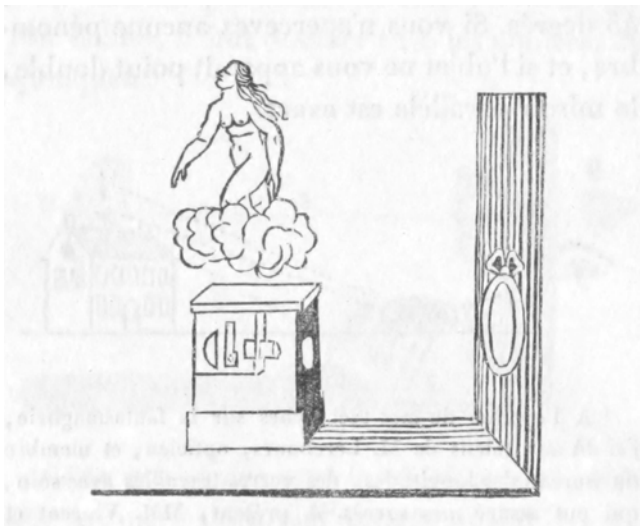
36 Robertson 1831, S. 330.

Dass Robertson Rauch als Projektionsfläche in Erwägung gezogen hat, lässt die rauchende Urne unter der Emanation in der Grafik vermuten und bestätigt sich in Robertsons Beschreibung der »Erscheinung auf Rauch«³⁷ und in jener ihr beigefügten Illustration, die einen freischwebenden Körper impliziert (Abb. 15):

Il n'y a certainement pas d'expérience dans toutes celles que fournissent les théories physiques, plus capables de frapper l'imagination que celles de la fantasmagorie, surtout si, sans aucune apparence de préparatif, le fantasmagore jette sur un brasier quelques grains d'encens ou d'olibanum, à l'instant apparaît su cette vapeur légère et ondulante, suivant le souhait du spectateur, l'ombre d'un ami, d'un père, d'une amante...³⁸

Es gibt sicherlich keine Erfahrung unter all jenen, welche die physikalischen Theorien bieten, die fähiger ist, die Einbildungskraft zu übertreffen, als die der Phantasmagorie, vor allem wenn der Phantasmagorist – ohne irgendein Erkennenwerden der Vorbereitungen – auf eine Flamme einige Weihrauchkörner oder Olibanum wirft und wenn plötzlich auf diesem leichten und ondulierenden Rauch, dem Wunsch des Betrachters folgend, der Schatten eines Freundes, eines Vaters oder einer Geliebten erscheint ...

Abb. 15: Illustration der »Erscheinung auf Rauch« in Robertsons Memoiren (Robertson 1831, S. 354).



37 Robertson 1831, S. 354.

38 Robertson 1831, S. 354, Auslassung im Original.

Es ist indes davon auszugehen, dass die Projektion auf Rauch nicht funktioniert³⁹ und Robertson keine »wandernde[n] Geister«⁴⁰ erzeugt hat, wie die Auslassung jeder Beschreibung ihrer technischen Umsetzung vermuten lässt.⁴¹ Die in Robertsons Memoiren veröffentlichte Illustration zeigt sich so als fiktive Verwirklichung.

Es fällt nicht schwer, den narrativen Höhepunkt des Films Oz, an dem er die beiden Hexen durch seine Show besiegt, an die Phantasmagorien Robertsons und dabei sogar direkt an die beiden Bildfindungen angelehnt zu sehen. Der wortwörtliche Showdown präsentiert sich zunächst als Verfilmung der von Robertson veröffentlichten, die Aufführungssituation verdeckenden Illustration (Abb. 14). In einem dunklen Raum – die Aufführung Oscars beginnt mit dem Löschen der Lichter um den Platz – wird eine auf Rauch projizierte Emanation des zuvor vermeintlich gestorbenen Oscar präsentiert. Diese zeigt sich dann – ähnlich wie der Geist in der linken Hälfte des Blattes – als frei im Raum schwebend, von Rauch eingehüllt und die Dunkelheit magisch erleuchtend (vgl. P4 S2). Die Bürger:innen von Oz reagieren ebenso verängstigt auf den Geist wie das Publikum in der Bildfindung Robertsons. Der im Wagen in der Szene in Oz dargestellte Projektionsapparat vermag, der Darstellung der Phantasmagorie in den Memoiren Robertsons entsprechend, eine lichtstarke Projektion auf eine frei im Außenraum schwebende Rauchwolke zu projizieren und damit einen »Schatten« zu erzeugen, der sich zwischen den Zuschauer:innen »aufbaut« und den sie »über ihren Köpfen kreisen sehen«,⁴² um Robertson zu paraphrasieren (vgl. P4 S2). Mit dem Schnitt ins Innere des Wagens (vgl. P4 S3) scheint die Bildfindung Moreaus an die Stelle des »Vorbildes« zu treten (Abb. 13). Denn nun wird dem Filmpublikum die Apparatur dieser Rauchemanation gezeigt. So wie die Illustration nach Moreau die Maschinerie auf der linken Seite die Mechanik der schwebenden Nonne offenlegt, zeigen die Einstellungen aus dem Inneren des Wagens den Mechanismus der Rauchemanation Oscars. Die Illusion und die diese erzeugende Apparatur werden hier gleichermaßen dargestellt. Wenngleich nun die Bildfindung Moreaus szenenbildend gewirkt zu haben scheint, wirken für die spezifische Illusionsapparatur die textuellen und visuellen Ausführungen konkreter technischer Anordnungen in den Memoiren Robertsons weiterhin inspirierend (vgl. P4 S3). In der filmischen Inszenierung werden jene Effekte – das Größer- und Kleinerwerden des Bildes sowie dessen Erscheinen und Sichauflösen – betont, die Robertson als für seinen Apparat spezifisch beschreibt.⁴³ Die Spiegelung von Oscars Gesicht auf die sich über ihm drehende Walze scheint ebenfalls von Robertsons Tricks inspiriert, der in einem Kapitel seiner Memoiren zahlreiche mit Spiegeln arbeitende Täuschungen anführt. Beim »Dolchstoß«⁴⁴ beispielsweise kommt eine Hand mit einem Dolch über einen versteckten Spiegel auf die

39 Francesco Casetti hat in seinem Vortrag *Spectral Screens* an der Kollegforschergruppe *BildEvidenz.Geschichte und Ästhetik* an der FU Berlin am 20. November 2019 dafür argumentiert, dass die Versuche, auf Rauch zu projizieren, nicht verwirklicht hätten werden können, da die Lichtquellen noch zu schwach gewesen seien.

40 Robertson 1831, S. 330.

41 Dickens scheint indes Robertsons Ausführungen zu folgen, wenn er angibt, dass dieser »made ghosts seem to move over the actual tombs of many dead«, Dickens 1855, S. 557.

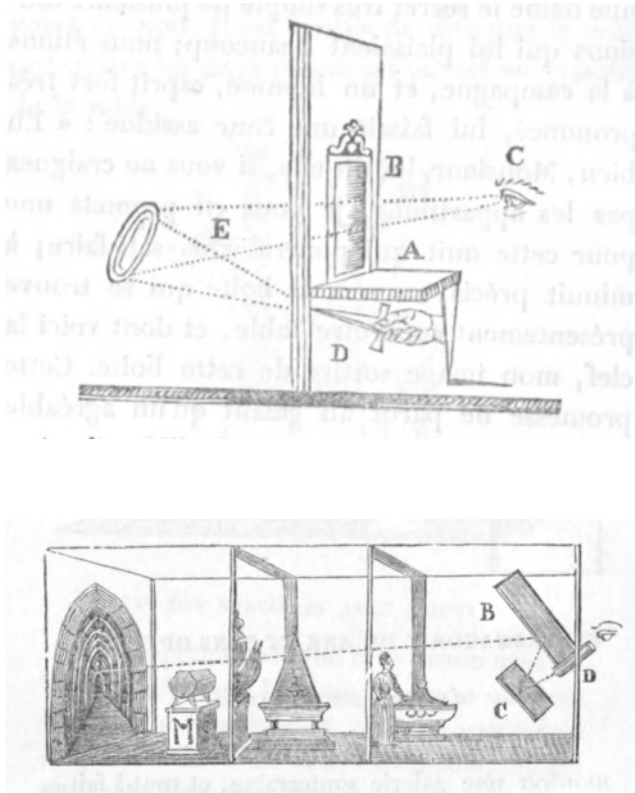
42 Robertson 1831, S. 330.

43 Vgl. Robertson 1831, S. 329.

44 Robertson 1831, S. 347.

Betrachtenden zu (Abb. 16), beim Trick »Unterirdischer Gang«⁴⁵ wird über zwei Spiegel ein ganzer Raum in die Tiefe projiziert (Abb. 17).

Abb. 16 u. 17: Zwei Illustrationen aus dem ersten Band von Robertsons *Memoiren*, welche die Spiegeltricks »Dolchstoß« und »Unterirdischer Gang« visuell exemplifizieren (Robertson 1831, S. 347 u. 340).



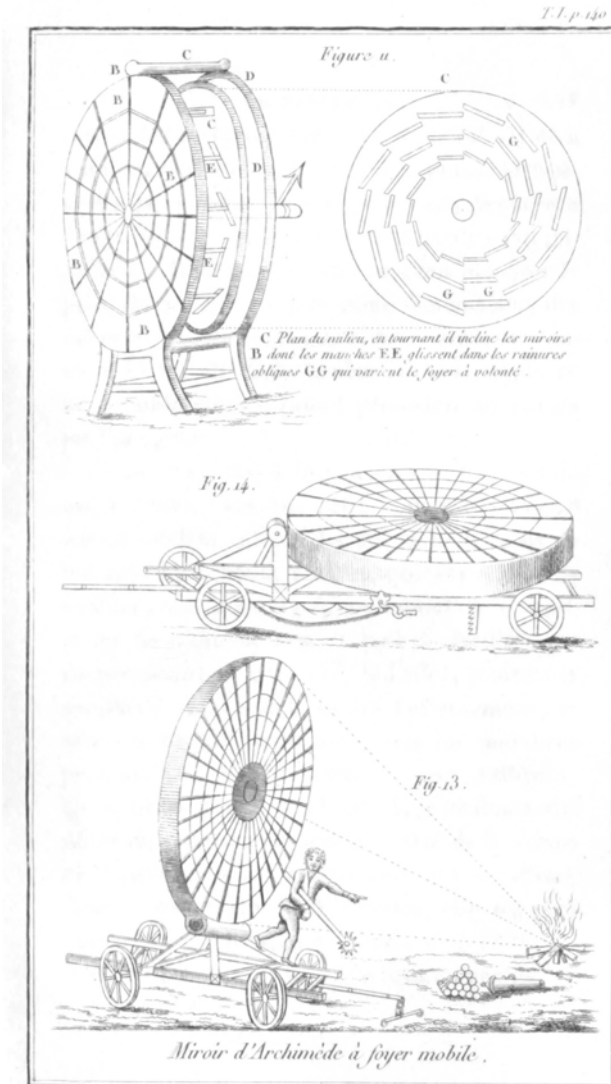
Neben den direkt für die Phantasmagorie beschriebenen Apparaten scheinen noch andere Projekte Robertsons in die Konzeption der Szene eingeflossen zu sein. Vor der Arbeit an seinen Phantasmagorien hat er ein Modell für einen fahrenden riesenhaften Spiegel entworfen, der die Lichtstrahlen zur Waffe bündeln soll.⁴⁶ Während die Idee,

45 Robertson 1831, S. 339f.

46 Vgl. Robertson 1831, Kapitel VI, S. 121–142. Dickens hat diese Idee der Waffe dezidiert aufgegriffen und ausgeführt. »He had then for some time been engaged in an endeavour to reconstruct the mirror with which Archimedes when at Syracuse had burnt the ships of the besiegers. This he thought could be done by concentrating upon one point the focuses of a great number of mirrors. [...] The ambition of Monsieur Robertson was to produce a machine fitted with reflectors, capable of prompt and simultaneous mechanical adjustment, so that the sun's rays might be fired against the enemy – into a powder magazine, or upon the cordage of a ship, with perfect ease.« Dickens 1855, S. 556.

gegnerische Schiffe durch gebündeltes Licht in Flammen aufgehen zu lassen, im Plot des von Theodora in Brand gesetzten Heißluftballons widerhallt (vgl. P4 S1), könnte die Abbildung dieser Spiegelapparatur als Inspiration für die Vergrößerung des Fantaskops zu einem Wagen gedient haben (Abb. 18).

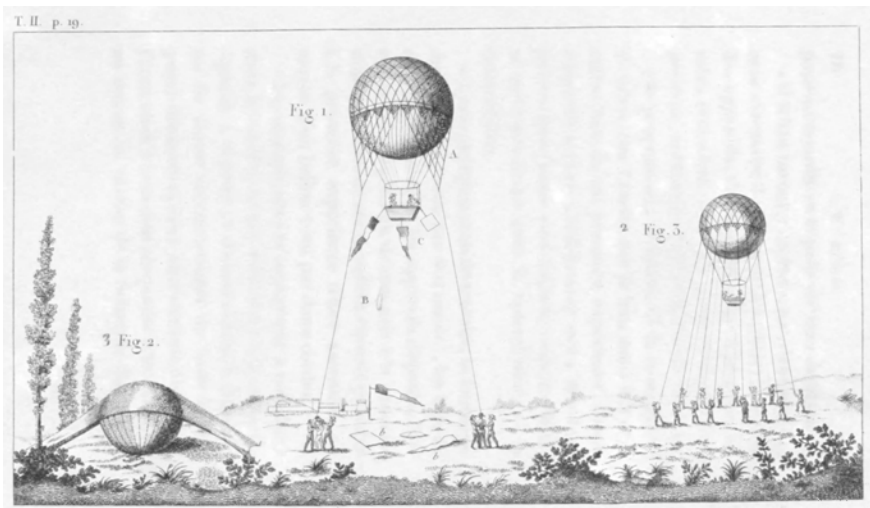
Abb. 18: Illustration zur Möglichkeit der Mobilisierung des Archimedes-Spiegels aus dem ersten Band von Robertsons Memoiren (Robertson 1831, o.S. eingefügt zwischen S. 140/141).



Die in der Szene als künstlich hervorgebracht gezeigten Töne finden ihre Entsprechung ebenfalls in den von Robertson beschriebenen Apparaten. Neben Anordnungen wie die der Glasharmonika und des »Chinesischen Tamtams«,⁴⁷ die besonders schaurige Geräusche produzieren, stellt er auch drei Apparate vor, mit denen Regenprasseln, Donnerrollen sowie Wind- und Wirbelsturmgeräusche imitiert werden könnten,⁴⁸ wie sie der Affe im Wagen auch zu bedienen scheint (vgl. P4 S3).

Die inspirierende Funktion der Apparate aus Robertsons Texten und Illustrationen für die Konzeption der Szene bestätigend, blitzen Robertsons Memoiren und höchstwahrscheinlich deren englische Zusammenfassung seines Zeitgenossen Charles Dickens noch bei zwei weiteren Motiven des Films als Referenzen auf. Dass Robertson passionierter Ballonfahrer war, halt wider in Oscars Charakterisierung als Ballonfahrer. In seiner Ausgestaltung erinnert Oscars Ballon mit dem runden Schwebkörper und den Messgeräten (vgl. P3 S5, 7) an Robertsons Illustrationen und Forschungen zur Wetterthermik (Abb. 19).⁴⁹

Abb. 19: Eine von zwei Illustrationen Robertsons im zweiten Band seiner Memoiren zu seinen Ballonfahrerfahrten. Die Ballons sind hier als runde Schwebkörper, die mit Netzen und Schnüren am Boden gehalten werden, gezeigt, Windhosen zeigen Robertsons Interesse an thermischen Gegebenheiten an (vgl. Robertson 1833, o.S. eingefügt zwischen S. 18/19).



Betrachtet man weiterhin Robertsons Memoiren mit ihren darin abgebildeten Illustrationen als Objekte, bieten sich diese Bücher als Vorbilder für ein im Film dargestelltes Buch optischer und mechanischer Täuschungen an, das Oscar im Film als »Schlachtplan«

47 Robertson 1831, S. 357.

48 Vgl. Robertson 1831, S. 356–362.

49 Auch Dickens steigt mit dieser Passion Robertsons in dessen Nachruf ein. Dies überrascht nicht, schließt doch der Titel seiner Memoiren den ausdrücklichen Verweis auf seine Flugerfahrung ein, vgl. Dickens 1855, S. 553.

bezeichnet und mit dessen Hilfe er seine oben beschriebene Show konzipiert.⁵⁰ Entgegen seiner in jener Szene formulierten Aussage, »ein schrecklicher Betrüger« zu sein,⁵¹ verfolgt er in der zweiten Zaubershow (vgl. P4) jedoch eine nur für das diegetische Publikum verdeckte Illusionsstrategie. Dem Filmpublikum wird stattdessen eine Show präsentiert, die ihre Illusionsproduktion offensichtlich macht.

Zwei Shows, zwei Modi des Zeigens

Dabei zeigen sich die beiden Zaubershows den Zuschauer:innen des Films in Aufbau und Dramaturgie direkt aufeinander bezogen (vgl. P3 S2, 3, P4). Die Vorankündigung von Oscar als Rauchemanation, wie sie das Plakat von »Oz the Great and Powerful« hinter einer Rauchwolke zu Beginn des Films gegeben hat (vgl. P3 S1), löst sich in der potenten Rauchemanation ein (vgl. P4 S2). Auch die zweite Vorführung eröffnet Oscar durch die direkte Ansprache des Publikums. Wenngleich hier »It's showtime« an die Stelle des Zwinkerns tritt, wird das Versprechen auf Komplizenschaft diesmal eingelöst. So wird nicht nur kurz in den Projektionsraum der Rauchemanation geschnitten und es werden nicht nur in der ersten Szene Oscars Assistenten in einem Seitenraum gezeigt (vgl. P3 S2), sondern die Mechanik der Illusionsproduktion wird dezidiert inszeniert und damit dem Filmpublikum fast didaktisch vermittelt (vgl. P4 S3). Buchstäblich in die Maschinerie der Illusion blickend, weiß jenes eben so viel wie der Urheber der Illusion, Oscar, selbst. Als die aufgebaute Illusion unterbrochen wird, um überzeugender zu sein als zuvor, ist das Publikum einbezogen – anders als in der ersten Show, in der es über die Seile, die den Körper halten, und die diversen Absprachen im Unklaren geblieben ist. Es sieht den Affen den Hebel betätigen und fiebert mit, als die Mechanik versagt (vgl. P4 S3). Über diese diversen Interaktionen mit der Apparatur – sie wird aus- und abgeschaltet, die Größe der Erscheinung der Emanation wird über die Größe der Projektion bestimmt – zeigt sich die beeindruckende Rauchemanation als technisch bedingt und vom Benutzenden manipulierbar. Die Offenlegung der technischen Produktion des Wunderbaren wiederholt sich bei den vermeintlich durch Oscar kontrollierten Sternen, die sich den Filmzuschauer:innen als Feuerwerkskörper offenbaren (vgl. P4 S4).

In den beiden gespiegelten Zaubershowsequenzen treffen zwei Illusionsmodelle zusammen, die Barbara Stafford als im 18. Jahrhundert konkurrierend herausgearbeitet hat.⁵² In Reaktion und Folge der oral-visuellen Kultur des Barocks, in der die Täuschung und das optische Vergnügen eine Unterhaltung allein des Adels war, entstand zu Beginn

50 Raimi 2013, 01:30:45.

51 Raimi 2013, 01:31:15.

52 Vgl. Stafford 1998. Angetrieben von einer für sie mit den digitalen Medien wieder aufkommenden Notwendigkeit, Bilder zu verstehen, untersucht Stafford in *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, wie in dem »doppeldeutige[n] Reich der raffinierten und spielerischen Wissenschaft [...], das irgendwo zwischen Unterhaltung und Information, Vergnügen und Lernen angesiedelt ist«, jene visuelle Bildung betrieben wurde, die der heutigen technologiegetriebenen Gesellschaft fehle, Stafford 1998, *Einleitung*, S. 9–19, hier S. 14. Stafford, die ihre Untersuchung 1994 verfasst hat, argumentiert später in ihrem Beitrag zur bereits erwähnten Ausstellung der Apparaturen Werner Nekes' am Getty Museum, *Devices of Wonder*, entlang der in ihrer ausführlichen Studie formulierten Thesen, vgl. Stafford 2001.

der Aufklärung eine facettenreiche, an ein breiteres Publikum gerichtete Bildkultur, in der sich experimentelle Wissenschaftler:innen und aufklärerische Denker:innen einerseits und täuschende Gaukler:innen und Demagog:innen andererseits der gleichen Apparate zur Illusionserzeugung und dramatisierenden Demonstrationspraktiken bedienen.⁵³ In den unterschiedlichen Illusionsbildpraktiken überlagerten und widersprachen sich so die Handlungsmotivationen von Bildung und Subjektmanzipation mit jenen der Täuschung und des Profitstrebens. Für die Illusionsapparaturen und -dramaturgien einsetzenden Wissenschaftler:innen und Denker:innen war es demnach notwendig, sich von der mit den gleichen Apparaturen betriebenen Scharlatanerie abzusetzen, wollten sie doch ihr Publikum genau für deren Täuschungen wappnen.⁵⁴ Die Offenlegung der Täuschung und im Besonderen der des Auges bot eine beliebte Distinktionsmöglichkeit zu den betrügerischen Praktiken, wobei das Aufzeigen der Täuschbarkeit des Auges zudem der Wahrnehmungsphilosophie der Aufklärung entsprach, siedelte diese das sinnliche Erkennen doch unterhalb des kognitiven an.⁵⁵ Die optische Illusion konnte damit aufklärend wirken, wenn die Zusehenden die Illusion und die Mechanismen ihrer Hervorbringung verstehen konnten.

Innerhalb dieses sich amalgamierenden Felds von Betrug und aufklärerischer experimenteller Wissenschaft versuchte sich Robertson, gerade durch die Veröffentlichung der Mechanik seiner Tricks in seinen Memoiren, auf der aufklärenden Seite zu positionieren. Sein Zeitgenosse Dickens beschrieb ihn dann auch als »ehrenhaften und gebildeten Unterhalter«.⁵⁶ Dickens stellt Robertsons Wissen in den Gebieten der Optik, Physik und Mathematik und seine Verbindungen zu deren Expert:innen, den Wissenschaftler:innen seines Jahrhunderts, aus⁵⁷ und charakterisiert Robertson als aufgeklärten und moralisch unzweifelhaften Unterhalter, der sich vollkommen dem Kampf gegen »die Angst der Unwissenden vor Schatten und Kobolden« verschrieben habe.⁵⁸ Anhand

53 Vgl. Stafford 1998, S. 13f. Ähnlich wie Stafford, welche die Apparate gleichermaßen als Medien der Unterhaltung wie der Bildung für bürgerliche und proletarische Schichten offenlegt, argumentiert von Dewitz in seinen Ausführungen zu einer konkreten Bildpraktik der Aufklärung, dem Guckkasten. Er stellt dar, wie dieser der Unterhaltung ebenso wie der Informationsbeschaffung diene. Von Dewitz unterscheidet zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert, während es zunächst allein um die »Schaulust und die Aneignung von Wissen« gegangen sei, sei die »Aktualität der Bildbotschaften« erst im 19. Jahrhundert relevant geworden, Dewitz 2002, S. 81.

54 Den hinter diesen Bestrebungen stehenden Denkmodellen widmet Stafford ihr erstes Kapitel, vgl. Stafford 1998, *Die Entlastung des Denkens*, S. 21–93. Die Unterschiede zwischen den beiden Gruppen führt sie in ihrem zweiten Kapitel aus: *Das sichtbare Unsichtbare*, S. 95–124.

55 Exemplarisch sind für dieses Denken die Schriften des französischen Philosophen René Descartes zu nennen, der sich ausführlich mit dem Erfassen der Welt durch die Sinne und den Geist beschäftigt hat. Welche Rolle die modellhaften gedachten Apparaturen, allen voran die Camera obscura, dabei einnehmen, hat Ulrike Hick dargelegt, vgl. Hick 1994.

56 Dickens 1855, S. 553.

57 Dickens stellt heraus, dass Robertson zunächst das Gebiet der Optik bei einem Priester kennen gelernt und dann Philosophie studiert habe, vgl. Dickens 1855, S. 553. Es ist anzunehmen, dass dieser Priester jesuitischen Glaubens war und damit sicherlich mit den Lehren Athanasius Kirchers vertraut. Dickens greift außerdem Robertsons in den Memoiren formulierte Nähe zu den experimentellen Wissenschaften dezidiert auf, vgl. Dickens 1855, S. 555.

58 Dickens 1855, S. 556.

einer Episode über einen vermeintlichen Geisterbeschwörer, von der Robertson in seinen Memoiren berichtet, lässt er die Lesenden wissen: »Ein solcher Zauberkünstler im großen Stil, aber ohne den Betrug, war Herr Robertson zu sein.«⁵⁹

Indem Oscar zu einem »Zauberkünstler im großen Stil, aber ohne den Betrug« nach Robertsons Vorbild stilisiert wird, arbeitet der Film Oz mit der historischen Bildpraktik, die er zitiert. Robertson imitierend, lässt der Film Oscar eine Show inszenieren, die dessen Phantasmagorien aufgreift – der Geist eines Toten erscheint dem Publikum als freischwebende Rauchemanation –, und zeigt dem Filmpublikum, wie diese produziert wird. Oscar kämpft gegen die bösen Hexen an, die das Volk von Oz in Schrecken regierten, und vertreibt sie durch seine Illusionen. Einem aufklärerischen Impetus entsprechend setzt er der nicht offengelegten Magie der Hexen eine technische Magie gegenüber, die ihre Illusionsmechanik ausstellt. Über die Referenz auf Robertson vollzieht Oscar die für Oz entscheidende persönliche Weiterentwicklung. Das Vorbild muss dabei noch nicht mal erkannt werden, auch wenn es szenen- und narrationsbildend erscheint.

Für den mit den Unterhaltungspraktiken des 19. Jahrhundert vertrauten Blick kommt hier indes eine weitere Ebene hinzu, denn Robertson ist nicht so eindeutig den aufklärenden Praktiken zuzuordnen, wie Dickens es postum erscheinen ließ.⁶⁰ Robertson selbst hat auf seinem Stich der Phantasmagorien ihre Mechanik nicht offengelegt, sondern vielmehr ein überwältigendes Spektakel imaginiert. In den von Robertson überlieferten Materialien finden sich Hinweise auf beide Tendenzen des Unterhaltens – mit verdeckender und mit offenlegender Illusion. In seinen Memoiren erläutern die Texte und Stiche das Fantaskop genauso wie zahlreiche andere seiner optischen Tricks, die er für besonders geeignet hielt, um die Unwissenden zu bilden:

Dans les expériences de physique il n'y en a pas de plus agréables et des plus étendues que celles qu'offre l'étude de l'optique. Les combinaisons qu'un physicien intelligent peut obtenir du miroir concave vont à l'infini: c'est ici qu'on peut assurer que le *connu* conduit à l'*inconnu*.⁶¹

Innerhalb der physikalischen Erfahrungen gibt es keine angenehmeren und keine besser verstandenen als jene, die das Studium der Optik anbietet. Die Kombinationen, die ein kluger Physiker mit einem konkaven Spiegel erreichen kann, gehen ins Unendliche: Es ist hier, dass man dafür sorgen kann, dass *das Bekannte zum Unbekannten führt*.

In einem Vorraum der Vorführungssaals der Phantasmagorien demonstrierte Robertson physikalische Tricks anhand der Vorbilder der experimentellen Wissenschaftler, Mathu-

59 Dickens 1855, S. 555.

60 Stafford, die sich an zwei Stellen innerhalb ihres Buches ausführlicher mit Robertson und seinen Phantasmagorien beschäftigt, stellt dann zwar auch Robertsons bewusste Selbstdistinktion von betrügerischen Machenschaften dar und erwähnt seine an die Vorführungen in Paris anschließenden Reisen durch die Welt und in die Provinzen, die darauf zielten, die leichtgläubige Bevölkerung vor Quacksalbern, die mit optischen Tricks zu verführen suchten, zu warnen. Sie stellt diesem aufklärerischen Impetus jedoch gleichermaßen das Streben nach visueller Überwältigung zur Seite, um Robertson so jene doppelte Strategie zuzuschreiben, die sie als emblematisch für die Unterhaltungsstrukturen des 18. Jahrhunderts begreift. Vgl. Stafford 1998, S. 36–38 sowie S. 98–100.

61 Robertson 1831, S. 350f., Hervorhebung im Original.

rin-Jacques Brisson und Jacques Alexandre César Charles, deren Vorlesungen er besucht hatte.⁶²

Abb. 20: Vorraum der Phantasmagorievorführungen, Frontispiz des zweiten Bandes von Robertsons Memoiren (vgl. Robertson 1833).



Während er dabei Grundlagen der Optik und der Elektrizität darstellte, waren allerdings keine Apparate zu sehen, die für die Phantasmagorien eingesetzt wurden, wie sich auf einer weiteren Illustration Robertsons erkennen lässt (Abb. 20). Trotz Robertsons hier vollzogenen Bestrebungen experimenteller Wissenschaft und seiner in seinen Memoiren vehement vertretenen Positionierung als Aufklärer – so berichtet er empört davon, dass allein der Besitz eines »kleinen Buches optischer Erfahrungen« dazu geführt habe, dass er für einen »Verdächtigen und Verschwörer« gehalten worden sei⁶³ –, verdiente der ›Phantasmagorist‹ seinen Lebensunterhalt doch vorrangig mit dem Erstaunlichen und Wundersamen. Man könnte auch vermuten, dass Robertsons Vorfüh-

62 Robertson führt die beiden Wissenschaftler jeweils nur als »Monsieur Brisson« und »Monsieur Charles«, aufgrund der Forschungsgebiete und zeitlichen Koinzidenz ist anzunehmen, dass er hier auf Mathurin-Jacques Brisson und Jacques Alexandre César Charles verweist. Im ersten Kapitel, in dem es unter anderem um seine Ausbildung geht, erwähnt Robertson deren Vorlesungen, vgl. Robertson 1831, S. 1–16. Im vierten Kapitel kommt er dann nochmals explizit auf diese zu sprechen, vgl. S. 66–84. Die Episode aus Robertsons Memoiren greift auch Dickens auf, wobei er den experimentellen Wissenschaftler Charles als besonders präsentationstüchtig beschreibt: »The fame of Monsieur Charles, because he wrote nothing, and perhaps was not remarkable for originality, scarcely survives in the world, but he was famous in this day. He startled the public by the scale on which he performed the experiments connected with his lectures. If he lectured on the microscope he displayed extravagant enlargements, if his subject was electricity he fulminated death upon some animal.« Dickens 1855, S. 556.

63 Robertson 1831, S. 341, vgl. auch S. 340–342.

rungen in späterer Zeit im mehr provinziellen Umland von Paris nicht nur aus der Opposition zu den dort waltenden Demagog:innen begründet waren, sondern auch aus dem Bekanntwerden seiner Tricks in der Hauptstadt.⁶⁴ Diese zogen ihren Reiz gerade aus dem Bestehen der Illusion. In den Phantasmagorien wurde die Produktionsmaschinerie des Schreckens gerade nicht vorgeführt, sondern hinter dem Vorhang und damit im Off-Raum der Erscheinung verborgen.⁶⁵ Die Offenlegung selbst fand damit nicht während, sondern nur außerhalb der direkten Erfahrung der Phantasmagorien statt.

So finden sich selbst in den auf die aufklärerischen Aspekte zielenden Beschreibungen der Shows immer wieder Passagen, in denen die Schauer- und Showaspekte mit den illusionsauflösenden Momenten konkurrieren:

He had perfected Kirker's magic lantern in such a way, that he could give to his shadows motions resembling those of life. One of his friends in Paris [...] Abbé Chappe, [...] urged him to give public seances, and he did so, attracting at first scientific men, or amateurs in physics; very soon also the fashionable mob. He issued a philosophical prospectus, and made it a great point in his scheme that his entertainments were to show how easily superstition could be worked upon – what dire visions could from very simple causes spring – how groundless, in fine, was the common dread of apparitions.

He took pains, however, to make his own ghosts dreadful. His darkened exhibition room was made grim with skulls and bones, and with the representation of a tomb out of which skeletons and other horrors seemed to rise.⁶⁶

Die in der Szene in Oz inkorporierte Illusionsauflösung findet ihr Vorbild daher weniger in Robertsons Shows als vielmehr in der Tradition jenes Apparats, der in der Szene ebenfalls evoziert wird. Denn die gezeigte Projektionsapparatur erinnert eben nicht nur an die technischen Anordnungen Robertsons, sondern auch an das im Anschluss an die erste Show vorgestellte Praxinoskop (vgl. P3 S4), das schon da auf eine andere Illusionsstrategie hingewiesen hat.

64 Stafford wie Dickens erwähnen diese Reise: Vgl. Dickens 1855, S. 557; Stafford 1998, S. 36–38 sowie S. 98–100. Hier ist zu bedenken, dass Robertson in einem Gerichtsprozess alle seine Tricks offenlegen musste, um die Originalität seiner Arbeiten zu rechtfertigen. Auf die Versuche Robertsons, seine Unterhaltungen zu patentieren, geht Dickens ein, vgl. Dickens 1855, S. 558.

65 Das Verbergen der Produktionsapparatur der Phantasmagorien hinter dem Vorhang hat Francesco Casseti in seinem bereits erwähnten Vortrag *Spectral Screens* an der Kollegforschergruppe *BildEvidenz* am 20. November 2019 ebenfalls betont. Man kann hier bereits ein Moment erkennen, das sehr viel später für den Film unter dem Schlagwort »suspension of disbelief« diskutiert worden ist, die willentliche Einfügung des Publikums in die überzeugende Anordnung wider das Wissen um ihre illusionäre Natur.

66 Dickens 1855, S. 557.