

HUGO gelingt dieser Spagat. Die narrativen Verweise auf das Filmbusiness und das Filmemachen, die sich in HUGO mannigfach finden (vgl. P5 S6, 7, 9, 12, 14), können ebenso wie der Einsatz technischer Finesse in der Zugszene als Paradebeispiele künstlerisch motivierter Sequenzen im Hollywoodfilm betrachtet werden.¹²⁹ Innerhalb des insgesamt durch eine nicht selbst-bewusste, allwissende und nur bedingt kommunikative Erzählinstanz vermittelten Films HUGO wird temporär dessen Technik offengelegt, wenn die Zugszene einerseits mit den Techniken des klassischen *continuity editing* arbeitet und dessen Grenzen doch austestet, indem das Stilmittel des Achsen-sprungs inkorporiert, die Handlungsachse auf eine weite Distanz gestreckt und die Frequenz des Schnittrhythmus schwindelerregend gesteigert wird. Im Unterschied also zur Standardanordnung des Erzählens im Hollywoodfilm dominiert hier kurz nicht die narrative Klarheit, sondern das Ausstellen der eigenen Technik. Im Anschluss an Bordwells Formulierung, dass Film in diesen Momenten »Virtuosität um ihrer selbst willen anstrebt«,¹³⁰ soll die Szene daher nicht als Rückkehr zum *cinema of attractions* begriffen werden, sondern als ein Virtuosenstück, das sich einfügt und doch abgrenzt, um seine Besonderheit zu deklarieren. Davon ausgehend stellt sich dann jedoch die Frage, wie dies mit der stereoskopischen Technik des Films zusammenhängt – nachdem es, wie dargelegt, nicht darum gehen kann, mit diesem den klassischen Film zu verabschieden, sondern innerhalb seiner Grenzen zu agieren.

Virtuose Medienreflexion

Film und Zug als moderne Wahrnehmungsanordnungen

Das Ausstellen der eigenen Kunstfertigkeit in HUGO, das in der Zugszene mit der ausgereizten Filmsprache verbunden ist, bringt die Wahrnehmung im Film mit der Anordnung des Zugs zusammen und steht dabei in langer Tradition. Seit L'ARRIVÉE von den Brüdern Lumière, den HUGO hier zitiert, haben zahlreiche Filme Züge ins Zentrum ihrer Narrationen gestellt.¹³¹ Zug und Film basieren auf einer Form rhythmisierter mechanischer Bewegung und sind beide Entwicklungen des 19. Jahrhunderts. Damit

-
- 129 Obwohl die Strategien, die eigene Kunstfertigkeit zu inszenieren, variierten, geschehe dies häufig über Storylines, die im Showbusiness angesiedelt seien und Filmschaffende ins Zentrum der Erzählung stellten. Aber auch verstecktere Referenzen, wie das Betonen einer linearen Abfolge, um auf die kausale Linearität des eigenen Erzählsystems zu verweisen, seien denkbar, ebenso wie kompositionelle Referenzen auf andere Filme, vgl. Bordwell 2005, S. 22. Bordwell gibt hier allerdings auch an, dass es bestimmte Genres sind, die stärker auf diese Verweise setzen. Als Beispiele nennt er die Genres der Komödie und des Musicalfilms. Vgl. Bordwell 2005, S. 22. Als Beispiele für diese Strategien können unter vielen KING KONG (RKO 1933), SUNSET BLVD. (Paramount Pictures 1950), LA NUIT AMÉRICAINNE (Les Films du Carrosse u.a. 1973) und NOTTING HILL angeführt werden.
- 130 Bordwell 2005, S. 21. Gesamt heißt es dort: »In the silent cinema, complex and daring lighting effects; in the sound cinema, depth of field and byzantine camera movements; in all periods, exploitation of special effects – all testify to a pursuit of virtuosity for its own sake, even if only a discerning minority of viewers might take notice.«
- 131 Die private, von Joachim Biemann betreute Website *Eisenbahn im Film – Rail Movies* verzeichnet ganze 1800 Filme, in denen Züge oder Straßenbahnen bedeutsam auftreten, vgl. Biemann 2000.

und dabei erzeugen sie jeweils eine Wahrnehmungsanordnung, die als explizit modern und in diesem Sinne vergleichbar verstanden worden ist.¹³² Wolfgang Schivelbusch hat dies besonders präzise in seiner Studie *Geschichte der Eisenbahnreise: zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert* herausgearbeitet.¹³³ Er begreift dabei – ähnlich der dieser Arbeit zugrunde liegenden Setzung von Film als Anordnung – die Eisenbahn mit ihrer Technik und physischen Architektur aus Zug und Streckennetz als »maschinelles Ensemble«, das sich »zwischen den Reisenden und die Landschaft [schiebt]« und so dessen Wahrnehmung mediatisiert.¹³⁴ Die durch die Anordnung des Zuges produzierte Wahrnehmung, die sich später konsolidieren wird, verstöre die frühen Eisenbahnreisenden zunächst. Sie beschrieben das Reisen mit der Eisenbahn als von der Welt abgelöst, da Zug und Schienen nicht mehr den Landschaftsstrukturen folgen, sondern in gerader Linie durch diese hindurchrasen. Die Erfahrung der Eisenbahn lasse das erfahrene Raum-Zeit-Kontinuum implodieren. Die benötigte Reisezeit sei nicht mehr abhängig von der zurückgelegten Distanz, sondern von den gewählten Fortbewegungsmitteln.

Die damit in der Eisenbahn erfahrene Auflösung des Raum-Zeit-Kontinuums entspricht der des Films. Rudolf Arnheim beispielsweise erkennt den »Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität« im Film als eine von dessen Grundeigenschaften.¹³⁵ Die klarste Verwirklichung hat die Verknüpfung vom Blick aus dem Zugfenster und dem Blick auf die Filmleinwand jedoch in den *Hale's Tours* gefunden, einer filmischen Anordnung zu Beginn des 20. Jahrhunderts.¹³⁶

132 Lynne Kirby beispielsweise hat die parallele Entwicklung von Film und Eisenbahn in den USA dargestellt, vgl. Kirby 1997. Aber auch Musser geht auf die inhärente Verbindung von Zügen und dem frühen Film ein, vgl. Musser 1990b, S. 127–132.

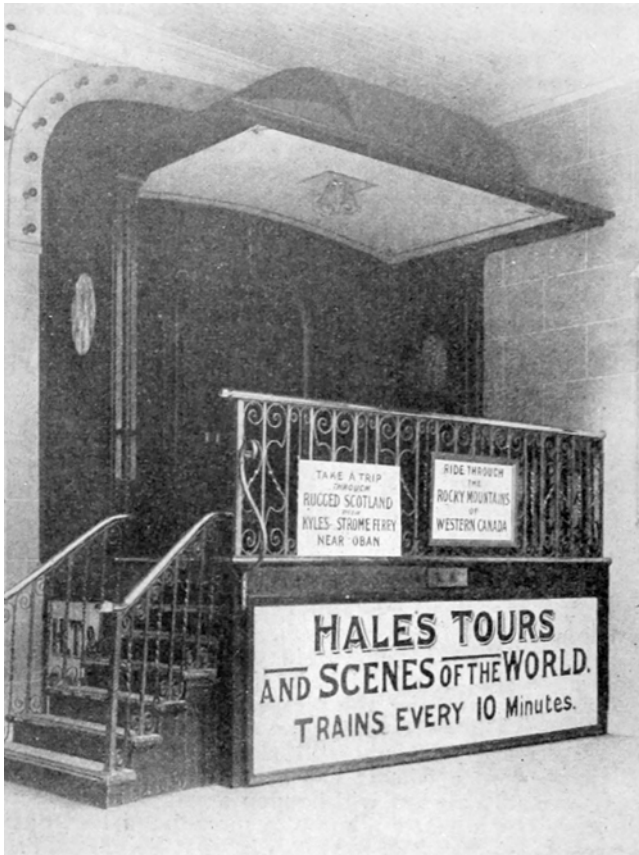
133 Schivelbusch 1989. Schivelbusch verknüpft die Wahrnehmung aus dem Zugfenster mit der impressionistischen Malerei, als ästhetisches Ergebnis moderner Wahrnehmung, sowie mit der Bildpraktik des Panoramas, vgl. Schivelbusch 1989, S. 48f., 59f. Das dabei herausgestellte Zusammenfallen des Raum-Zeit-Kontinuums lässt die Analogie mit dem Film zu. Dem folgend bezieht sich Musser dann auch explizit auf Schivelbuschs Text, vgl. Musser 1990b, S. 127–132. Insgesamt ist der 1977 auf Deutsch erstmals erschienene Text heute noch so bedeutend, dass er 2014, um ein aktualisiertes Vorwort erweitert, nochmals auf Englisch unter dem Titel *The Railway Journey* herausgegeben worden ist, vgl. Schivelbusch 2014. Diese Ausgabe basiert auf der ersten englischen Übersetzung von 1979. Eine englischsprachige Kurzfassung war dem anglophonen Kulturkreis bereits 1978 durch einen Aufsatz in der Zeitschrift *New German Critique* bekannt, vgl. Schivelbusch 1978.

134 Schivelbusch 1989, S. 26f.

135 Arnheim 2002b, S. 34, vgl. auch S. 34–41, 95–106. »Es gibt in der Wirklichkeit für einen Beobachter keine Zeit- und keine Raumsprünge, sondern eine raum-zeitliche Kontinuität. Nicht so im Film. Die gefilmte Zeitstrecke lässt sich an einem beliebigen Punkt abbrechen. Sofort darauf kann eine Szene vorgeführt werden, die zu völlig anderer Zeit spielt. Und ebenso lässt sich das Raumkontinuum unterbrechen. Ich kann eben noch hundert Meter von einem Haus entfernt gestanden haben und stehe nun plötzlich davor.« S. 34f.

136 Vgl. ausführlich zu den *Hale's Tours* und ihrer Rolle in der Geschichte des Films Fielding 2008; Gautier 2009.

Abb. 42: Fotografie einer der etwa 500 Hale's-Tour-Aufführungsstätten.



Die dabei gezeigten Filme wurden als »Züge« angekündigt, die alle zehn Minuten starteten, und im Katalog der *Hale's Tours* jeweils als »Reisen« geführt (Abb. 42). Die Unterhaltungsanordnung selbst simulierte das Zugfahren, indem die Betrachter:innen als Passagier:innen in einen Projektionsraum einstiegen, der einem Eisenbahnwagen nachempfunden war (Abb. 43). Dort wurden dann jeweils in einem fahrenden Zug aufgenommene Filme auf eine Leinwand projiziert, teilweise begleitet von einer schaukelnden Bewegung und einem ratternden Ton, um die Simulation einer Zugreise nicht allein auf die visuelle Ebene zu begrenzen.¹³⁷

137 Vgl. Fielding 2008, S. 27f.

Abb. 43: Rezeptionsanordnung einer Hale's Tour, die vorgibt, ein Eisenbahnwagon zu sein.



Ein Bericht aus dem Jahr 1916 beschreibt das Setting einer solchen Show aus dem Jahr 1905 als

an imitation railroad passenger coach in which the enchanted patrons sat in regulation car seats, and with eyes and mouths wide open, gazed fixedly at a sheet hung at the forward end. On this were projection scenes taken from the moving trains or street cars, and the effect of actual locomotion was heightened by the activities of a busy attendant who stood outside and joggled the structure at frequent intervals.¹³⁸

Daran anschließend betont der Autor die Überzeugungskraft der Simulationsanordnung:

There was a noticeable tendency on the part of those seated down in front to arise and shout warnings to careless pedestrians who were apparently about to be run down by the cameraman, and they still tell a good story of one depraved individual who became a steady patron in the hope of being present when some such exciting accident should occur, or perhaps even when the well-known Mr. Hale's Tour should be brought to a thrilling close through one of those collisions which always seemed to be on the point of happening.¹³⁹

Während die *Hale's Tours* die Anordnung eines Zuges überzeugend aufgerufen zu haben scheinen, wird gerade in dieser Amalgamierung der Anordnung des Films mit der des Zuges deren Differenz evident. Während in den *Hale's Tours* der Innenraum penibel einem Zugwagen nachempfunden ist – die zeitgenössische Beschreibung erwähnt lobend

138 Thomas 1916, S. 373.

139 Thomas 1916, S. 373.

die »vorschriftsmäßigen Zugsitze« –, ¹⁴⁰ drängt sich in der Wahrnehmungssituation ein signifikanter Unterschied auf. Die Passagier:innen der Eisenbahn blicken seitlich aus dem Fenster neben sich und sehen die Landschaft parallel zu ihrer Ausrichtung in den Sitzen an sich vorbeiziehen. Die Passagier:innen der *Hale's Tours* jedoch blicken als Filmpublikum nach vorne und sehen die Landschaft auf sich zu- oder von sich weg rasen. Schivelbusch hat die durch das maschinelle Ensemble des Zuges produzierte Wahrnehmung als »panoramatische« charakterisiert:¹⁴¹

Die Tiefenschärfe der vorindustriellen Wahrnehmung geht hier ganz wörtlich verloren, indem durch die Geschwindigkeit die nahegelegenen Objekte sich verflüchtigen. Dies bedeutet das Ende des *Vordergrundes*, jener Raumdimension, die die wesentliche Erfahrung des vorindustriellen Reisens ausmacht. Über den Vordergrund bezog sich der Reisende auf die Landschaft, durch die er sich bewegte. Er wußte sich selber als Teil dieses Vordergrundes, und dies Bewußtsein verband ihn mit der Landschaft, band ihn in sie ein, so weit in die Ferne sie sich erstrecken mochte. Indem durch die Geschwindigkeit der Vordergrund aufgelöst wird, geht diese Raumdimension dem Reisenden verloren. Er tritt aus dem *Gesamtraum*, der Nähe und Ferne verbindet, heraus. Zwischen seine eigene Position und die von ihm wahrgenommene Landschaft schiebt sich, was Richard Lucae in Bezug auf die Glasarchitektur die »fast wesenlose Schranke« genannt hat; wie das Glas den Innenraum des Crystal Palace vom natürlichen Außenraum abtrennt, ohne eigentlich seine atmosphärische Qualität sichtbar zu verändern, so trennt die Geschwindigkeit der Eisenbahn den Reisenden vom Raum, dessen Teil er bis dahin gewesen war. Der Raum, aus dem der Reisende austritt, wird diesem zum Tableau (bzw., indem die Geschwindigkeit ihn in dauernd sich verändernde Perspektiven bringt, zur Bilder- oder Szenenfolge). Der panoramatische Blick gehört, im Unterschied zum traditionellen Sehen [...], nicht mehr dem gleichen Raum an wie die wahrgenommenen Gegenstände. Er sieht die Gegenstände, Landschaften usw. durch die Apparatur hindurch, mit der er sich durch die Welt bewegt. Diese Apparatur, d.h. die Bewegung, die sie herstellt, geht ein in den Blick, der folglich nur noch mobil sehen kann.¹⁴²

Die »fast wesenlose Schranke«, welche die parallele Bewegung des Zuges durch die Landschaft mit dem Verschwimmen des Vordergrundes aufbaut und die Betrachtenden vom Betrachteten abtrennt, wird bei der Anordnung der *Hale's Tours* ignoriert. Mit ihrer frontalen Bewegung stemmt sie sich gegen diese Ablösung von der Welt. Eindringlich versucht die in den *Hale's Tours* gegebene filmische Anordnung die Betrachter:innen mit dem Gesehenen zu verbinden, sie in die filmisch gezeigte Welt hineinzuziehen oder ihnen diese entgegenzudrängen.

140 Thomas 1916, S. 373.

141 Schivelbusch 1989, S. 51. Dabei bezieht er sich auf Dolf Sternberger, der in seiner Studie zur Bildpraktik des Panoramas die europäische Wahrnehmung im 19. Jahrhundert an sich als panoramatisch beschrieben hat. »Die Ausblicke aus den europäischen Fenstern«, sagt Sternberger, »haben ihre Tiefendimension vollends verloren, sind nur Teile einer und derselben Panoramenwelt geworden, die sich ringsumher zieht und überall nur bemalte Fläche ist.« Verantwortlich sieht Sternberger dafür vor allem die Eisenbahn, welche die Welt zum Panorama ausbilde, indem sie sie umfassend und bequem zugänglich macht. Sternberger 1955, S. 50, zit.n. Schivelbusch 1989, S. 60.

142 Schivelbusch 1989, S. 61f., Hervorhebung im Original. Schivelbusch zitiert hier Lucae 1869, S. 303.

An dieser Stelle setzt ein Gedankenstrang ein, den HUGO in Komplizenschaft mit einem filmhistorisch und filmtheoretisch versierten Publikum in der Sequenz des die Glasscheibe durchbrechenden Zuges mit ihren zahlreichen lotrechten Bewegungen aufzurufen vermag. Tom Gunning grenzt die Frontalität der direkten Ansprache des *cinema of attractions* ab von der in sich geschlossenen, sich der Immersion anbietenden Welt des *continuity system* des klassischen Films. Mit Schivelbuschs auf Lucae bezugnehmender Charakterisierung der Wahrnehmungssituation der Eisenbahn als hinter einer fast wesenslosen Schranke – deren Metaphorik an die transparente Glasscheibe des klassischen Hollywoodfilms erinnert – verhärtet sich die Opposition der mit beiden Filmformen angenommenen Wahrnehmungsanordnungen. Im klassischen Film ist das Publikum nicht Teil der filmischen Welt, sondern auf abgetrennter und damit voyeuristischer Betrachtungsposition verortet, es ist aus dem »Gesamtraum« ausgetreten. Die Szene wird zum »Tableau«, das, wenngleich nicht statisch, die Prinzipien der Zentralperspektive zu seinen Kompositionsprinzipien gemacht hat.

Die Zugszene in HUGO, welche die Regeln des *continuity system* ausreizt und mit der Frontalität ein Element des *cinema of attractions* inkorporiert, kann als Argument gegen diese für den Hollywoodfilm angenommene Distanzierung angeführt werden, das seine Stärke insbesondere im Höhepunkt der Sequenz des spektakulären Unfalls entfaltet. Ein Eisenbahnunfall an sich löst die wahrgenommene Trennung der Passagier:innen vom durchreisten Raum auf und wirft sie mit aller Kraft in das Geschehen.¹⁴³ Die in der Beschreibung von 1916 erwähnte Geschichte des Dauergastes, der hoffte, bei einem Zugunfall dabei zu sein, zeigt, wie sich diese seinerzeit durchaus reale Angst der Eisenbahnpassagier:innen mit dem Bedürfnis nach direkter Sensation in der filmischen Anordnung der *Hale's Tours* verbindet. Der Film HUGO reklamiert diese direkte Sensation in seinem Zitat der Fotografie eines realen Zugunfalls (Abb. 30), das als Durchbruch der Glasscheibe oder wesenslosen Schranke inszeniert wird, für sich als Hollywoodfilm. Damit verabschiedet HUGO das *continuity system* jedoch dezidiert nicht, sondern reiht sich bei gleichzeitiger Implementierung des *continuity system* in eine Genealogie sensationeller moderner Wahrnehmungserfahrungen ein. Anstatt zum *cinema of attractions* in irgendeiner Form zurückzukehren, bezieht sich der Film HUGO mit dieser virtuosen Filmszene auf dessen direkte Ansprache des Publikums.

Zitierte Filmgeschichte

Die über diese direkte Ansprache eröffnete Verwandtschaft des frühen Films mit der spezifischen Szene in HUGO verfestigt sich durch die Wahl der dabei zitierten Filme. *L'ARRIVÉE* ist der Inbegriff dieser das Publikum direkt adressierenden Ansprache, wie sich in seinem spezifischen Mythos um die Angst seiner ersten Betrachter:innen zeigt. Dass der historische Film in der Zugsequenz formgebend und erzählungsgestaltend ist (vgl. P5 S11), bemerken alle Zuschauer:innen, nicht nur die mit der Filmgeschichte vertrauten,

143 Schivelbusch beschäftigt sich in zwei Kapiteln, *Der Unfall* und *Eisenbahnunfall, Railway Soine, traumatische Neurose*, ausführlich mit dem Eisenbahnunfall, der die Kraft der Eisenbahnreise wieder spürbar macht und gerade den ersten Reisenden immer als besondere Gefahr bewusst war, vgl. Schivelbusch 1989, S. 117–133.

denn vor der Sequenz wurde der historische Film in einer seiner frühen Aufführungen reinszeniert (vgl. P5 S9).¹⁴⁴

In der betreffenden Szene recherchieren Isabelle und Hugo das vom Automaten angefertigte Bild in der Filmbibliothek (vgl. im Folgenden P7: Einstellungsprotokoll HUGO – 01:09:12-01:11:33 – <https://doi.org/10.18452/27076>).¹⁴⁵ Dabei zeigt der Film die beiden Kinder, die in einem Buch über die Anfänge des Films ein Standbild aus *L'ARRIVÉE* betrachten (vgl. P7, E3) und dazu einander vorlesen:

In 1895 one of the very first movies ever shown was called *A Train Arrived in the Station*, which showed nothing more than a train arriving in the station. When the train came speeding towards the screen the audience screamed, because they thought they'd be in danger of being run over. No one had ever seen anything like it before. (P7 E3-6)

Auf der visuellen Ebene wird ausgehend von dem Standbild eine Rückblende auf eine historische Aufführung des Films gezeigt (vgl. P7 E4). In dem Moment, in dem der Zug den Rand seiner Projektionsfläche erreicht, springt das Publikum der diegetischen Aufführung schockiert auf und kehrt erst an seinen Platz zurück, als der Zug bereits einige Zeit auf der diegetischen Projektionsfläche weitergelaufen ist, ohne je den Betrachtungsraum erreicht zu haben.

Die Sequenz macht so das gesamte Publikum des Films HUGO, unabhängig vom eigenen Vorwissen, mit dem Film der Gebrüder Lumière als auch mit dessen Mythos eines in Panik versetzten Publikums vertraut. Nur in visuellen Referenzen verwirklicht und nicht als Zitate mit Nachdruck vorgeführt, sind in der Sequenz indes zwei weitere Filme referenziert: *LA ROUE* (Abel Gance, Charles Pathé 1922) und *LA BÊTE HUMAINE*.¹⁴⁶

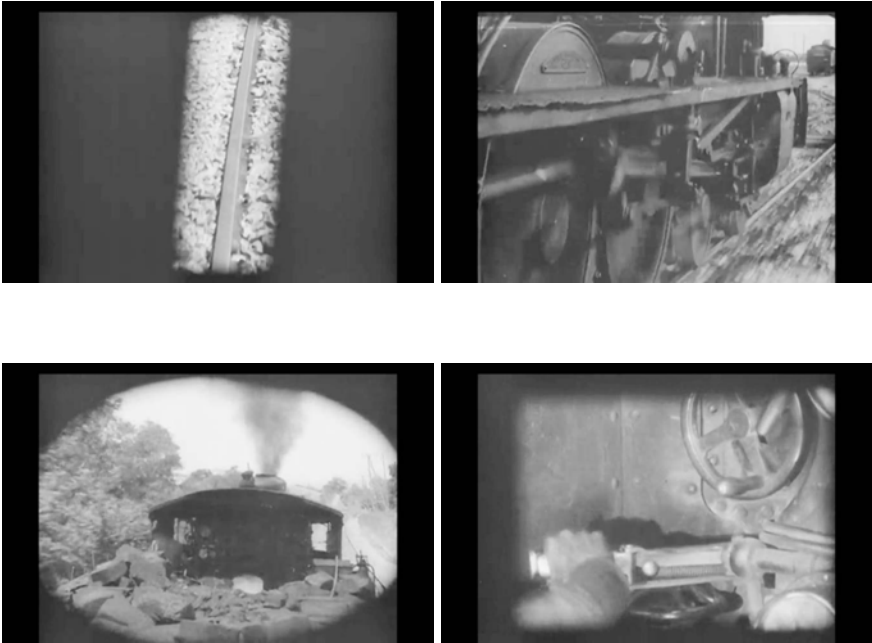
Zwei Szenen der Filme, in denen Züge in Bahnhöfe einfahren (Abb. 44a-d u. 45a-d), werden in HUGO in ihrem schnellen Schnittrhythmus aber auch in konkreten Einstellungen zitiert (vgl. P6 E19-23, 25, 27, 28, 32, 34, 37, 40, 47, 48).

144 Hier muss man kurz anmerken, dass der Film über die visuelle Rückblende, auch wenn es sich möglicherweise um eine Visualisierung der Vorstellung von Hugo oder Isabelle handelt, die Angst des frühen Publikums bestätigt, auch wenn diese ein Mythos ist, wie Bottomore zeigen konnte. Bottomore hat kenntnisreich dargestellt, dass diese ›Geschichten‹ vom aufschreckenden Publikum nicht mehr sind als Geschichten, die darauf zielen, ein weniger gebildetes Publikum zu diskreditieren. Vgl. Bottomore 1999.

145 Die spektakuläre Filmbibliothek ist ein filmisches Konstrukt. Obwohl die Cinémathèque française heute tatsächlich über eine beeindruckende Büchersammlung verfügt, wurde sie erst 1935 und zunächst als Sammlung von Filmen gegründet. Heute in einem Gebäude von Frank Gehry angesiedelt, war die Cinémathèque zuvor in der Avenue de Messine verortet, niemals jedoch in der Bibliothèque Sainte-Geneviève in der HUGO die Filmbibliothek verortet.

146 Wie versteckt diese Verweise sind, lässt sich daran erkennen, dass einzig Elsaesser in seiner Besprechung des Films HUGO den Verweis auf *LA BÊTE HUMAINE* anbringt, wohingegen der auf *LA ROUE* noch gar nicht bemerkt worden ist, auch nicht von Kristin Thompson, die zwar ebenfalls die Verweise auf die frühe Filmgeschichte in HUGO betont und einen von Kevin B. Lee produzierten Videoessay über *LA ROUE* veröffentlicht hat, aber die beiden nicht selbst zusammen bringt. Vgl. Elsaesser 2013b; Thompson/Bordwell 2011; Lee 2009.

Abb. 44a-d: Screenshots aus LA ROUE, die Einstellungen referenzieren, die besondere Nähe zu Einstellungen aus HUGO aufweisen (vgl. P6 E19, 20, 27, 28, 32, 34).



Die visuellen Zitate der beiden Filme aktivieren die sie erkennenden Betrachtenden in besonderem Maße und funktionieren dabei genau nach jenen von Hollywood geübten Verweisen auf die eigene Kunstfertigkeit, die mit der Vertrautheit des Publikums mit der Filmgeschichte spielen. Man muss sich an die Story und die Einstellungen anderer Filme erinnern sowie die verwendeten Techniken kennen, um sie im Film zu sehen.¹⁴⁷ Durch die Referenzen wird man gewissermaßen zur Kennerschaft erzogen, und es ist die Freude über diese, die im Genuss der Szene wirksam wird.

147 Bordwell macht genau darauf aufmerksam und verwendet dabei selbst den kunsthistorisch gefärbten Begriff der Kennerschaft für diese Phänomen. »Hollywood's use of artistic motivation imputes a considerable alertness to the viewer: in order to appreciate certain moments, one must know and remember another film's story, or a star's habitual role, or a standard technique. To some extent, artistic motivation develops a connoisseurship in the classical spectator.« Bordwell 2005, S. 22.

Abb. 45a-d: Screenshots aus *LA BÊTE HUMAINE*, die Einstellungen referenzieren, die besondere Nähe zu Einstellungen aus *HUGO* aufweisen (vgl. P6 E21-23, 25, 27, 28, 37, 40, 47, 48).



Die beiden Filme greifen nicht nur auf Züge als zentrale Motive zurück, sondern sind wie *L'ARRIVÉE* Teil einer immer wieder formulierten Filmgeschichte. *LA ROUE* und *LA BÊTE HUMAINE* sind Vertreterinnen des französischen Avantgarde- und Autorenfilms par excellence. *LA ROUE* wird als Meilenstein des französischen Avantgardekinos verstanden.¹⁴⁸ Vermehrt zitiert wird Jean Cocteaus Beschreibung der Bedeutung des Films. »Es gibt ein Kino vor und nach *La Roue*, genauso wie es Malerei vor und nach Picasso gibt.«¹⁴⁹ Die Story des Zugführers Sisif, der ein Waisenmädchen großzieht und sich dann, ebenso wie sein leiblicher Sohn, in dieses verliebt – was zu diversen unterdrückten und verheimlichten Gefühlen, einer unglücklichen Ehe und Todesfällen führt –, kann aber auch nur als ein gezielt auf Anspruch getrimmtes Melodrama seines ambitionierten und schon seinerzeit hochangesehenen Regisseurs Abel Gance gesehen werden.¹⁵⁰ Schon allein durch seine monumentale Länge von zunächst über acht Stunden widersetzt sich der Film einer einfachen Rezeption und damit einer kommerziellen Vermarktung.¹⁵¹ Die

148 Vgl. einleitend Katherine Groo (2019), die eine kurze Zusammenfassung des Films liefert, sowie Abel 1983; Brownlow 1976; Cuff 2011.

149 Jean Cocteau zit.n. Brownlow 1976, S. 625, Hervorhebung im Original. Aber auch Abel (vgl. 1983), Cuff (vgl. 2011) und Groo (vgl. 2019) rufen das Zitat auf.

150 Vgl. Lee 2009.

151 Der 1922 im Gaumont Palace uraufgeführte Film erschien in seiner gesamten Länge zunächst bei Pathé durch die immense finanzielle Unterstützung seines Magnaten Charles Pathé. Um weiterhin gezeigt zu werden, wurde der Film mehrfach gekürzt. 2008 ist bei Flicker Alley eine restaurierte Fassung mit einer Länge von 263 Minuten erschienen (*LA ROUE*, Flicker Alley 1923/2008). Anlässlich des 130. Geburtstags Gances hatte die siebeneinhalb Stunden dauernde restaurierte Version des

Innovation von *LA ROUE* liegt vor allem in dem virtuosen Einsatz des Schnitts. Richard Abel beschreibt die Montage des Films als »neue Form des *continuity editing*, die Gance durch eine rhythmische Montage schnellen Schneidens und beschleunigender Montage kreierte.«¹⁵² Abel Gance selbst begreift den Stil als der Musik nachempfunden: »In *La roue* habe ich meine Montage ohne jede Hilfsmittel, ohne eine Schneidemaschine konstruiert [...] und ich habe absolut geschnitten als ob ein Bild eine Violine wäre, ein anderes eine Flöte, ein drittes eine Oboe, das bedeutet alles war in meinem Kopf geordnet nach diesem Konzept der Musikalität von Licht.«¹⁵³

Auch wenn Richard Abel von einem *continuity editing* spricht, wird deutlich, dass sich Abel Gances Verständnis von Montage von jenem *editing* des Hollywoodfilms unterscheidet, das einen geschlossenen Raum evoziert und das eigene Erzählen zurückstellt. Die in HUGO zitierte Szene gehört genau wegen ihrer Montagestrategie zu den bekanntesten des Films. Der Zugführer Sisif möchte sich umbringen und dazu aus Verzweigung einen Zug entgleisen lassen, wird dabei jedoch gestoppt, so dass der Zug am Ende doch in einen nebeligen Pariser Bahnhof einfahren kann. Der aufgewühlte psychische Zustand des Zugführers wird durch den schwindelerregenden Schnittrhythmus vermittelt. Die Montage kommuniziert über ihren Rhythmus und nicht über das, was sie darstellt, mit dem Filmpublikum.¹⁵⁴

Auch der andere nur über visuelle Referenzen in der Zugsequenz in HUGO zitierte Film, *LA BÊTE HUMAINE*, markiert einen Referenzpunkt der Filmgeschichtsschreibung. Sein Regisseur, Jean Renoir, wird immer wieder als exemplarischer Vertreter des französischen Autorenkinos genannt, der die Stilrichtung des poetischen Realismus prominent vertrat und dabei andere Stile vorwegnahm.¹⁵⁵ Renoirs Verfilmung von Emile Zolas Ro-

Films durch die Stiftung Jérôme Seydoux-Pathé in Berlin Premiere. In dieser Fassung konnte der Restaurator die bisherige Fassung um diverse Kopien aus dem Pathé-Archiv ergänzen. Die originale Partitur des Stummfilms wurde bei dieser Aufführung im Rahmen der Berliner Festspiele vom Berliner Rundfunk-Sinfonieorchester aufgeführt. Das Programmheft kommentiert die Restaurierung und Aufführung und kann online aufgerufen werden, vgl. Festspiele/Barthelmes 2019.

152 Abel 1983, S. 32, Hervorhebung LF.

153 Abel Gance im Interview mit Armand Panigel 1972, zit.n. Abel 1983, S. 32, Hervorhebung und Auslassung durch Richard Abel.

154 Nach Thompson ist Gance einer der ersten Regisseure, der im schnellen, rhythmischen Schneiden eine Möglichkeit gesehen habe, einen aufgewühlten emotionalen Zustand zu verbildlichen, wenn auch nicht in Bezug auf die in HUGO zitierten Einstellungen, vgl. Lee 2009, 00:00:35. Abel, der das Verständnis der Montage in *LA ROUE* als Visualisierung der Gefühle für zu undifferenziert hält, versteht die schnelle Montage in der in HUGO referenzierten Szene als Amalgamierung der Gefühle in eine große Maschinerie: »For, in the sequences where it appears, the technique of rapid cutting seems to function in more ways than one, and sometimes in several ways simultaneously. Rather than expressing an individual character's psychological state (as most critics have assumed), it tends to integrate or synthesize an individual's perceptions and feelings into a larger design. [...] In contrast to the deliberately ragged, discordant rhythm of this opening accident, the sequence of Sisifs attempt to wreck his own locomotive (as it carries Norma to her wedding) moves smoothly, unswervingly, to a climax of suspense. [...] This sequence may work as a projection of Sisif's desire as well as a mesmerizing montage of simultaneous objects and actions. But its overall effect is to submerge both Sisif's and Norma's [sic] subjective states in the machine *dance of death* that Sisif has set in motion.« Abel 1983, S. 33f., Hervorhebung im Original.

155 Zum französischen Autorenkino und Renoirs Rolle darin siehe Dudley 1995.

man *La bête humaine* – eine tragische Dreiecksbeziehung, in welcher der Zugführer Lantier zwischen die Fronten eines Ehepaars gerät, die ohne Happy End zwei Morde und eine Femme fatale vereint – wird zudem häufig als Vorbild des Film noir diskutiert.¹⁵⁶

HUGO zitiert die Anfangsszene des durch Lantier im Milieu der Züge verorteten Sozialdramas. Ein Zug rast durch die Landschaft, zahlreiche von der Spitze des Zuges aufgenommene Aufnahmen erinnern an die Bewegtbilder der *Hale's-Tour*-Anordnungen. Sie sind schnell geschnitten mit Einstellungen, welche die Dampfmechanik hinter der schnellen Fahrt offenlegen. Weiterhin sehen die Zusehenden den Zugführer Lantier, gespielt vom französischen Schauspielstar Jean Gabin, den Rausch der Geschwindigkeit erfahren. Während Renoirs Filme sich sonst stark einem Stil zuschreiben lassen, der die *deep focus cinematography* der 1940er Jahre bereits implementiert – lange Aufnahmen bei Einstellungen mit kurzer Brennweite¹⁵⁷ –, funktioniert die Filmsprache hier ganz anders. Der schnelle Schnittrhythmus verwirrender Einstellungen, die vom Zug in voller Fahrt aus gefilmt sind, erzeugt beim Betrachten einen Geschwindigkeitsrausch. Dieser flacht dann ab, wenn der Zug im Bahnhof von Le Havre einfährt und dabei aus größerem Abstand gezeigt wird. Insgesamt markiert *LA BÊTE HUMAINE* in der Filmgeschichte eine Position, die nicht auf das transparente Erzählen, sondern das symbolische Erzählen zielt,¹⁵⁸ und wird daher in einer kollektiv an den immer wieder gleichen Beispielen formulierten Filmgeschichte Teil der Gegentradition des *continuity system*.

Dass HUGO sich in der Zugszene gezielt auf diese zum klassischen Spielfilm parallele Filmtradition bezieht, die selbst-bewusst erzählt und direkt zu affizieren sucht, und der Film dabei auch deren Diskussion in der Filmgeschichte bedenkt, bestätigt erneut die vorangegangene Szene in der Filmbibliothek (vgl. P7). An einem Ort akademischer Gelehrsamkeit, die auf den Film als Medium und auf seine Geschichte ausgerichtet ist, finden Isabelle und Hugo das bereits erwähnte Buch über die Filmgeschichte das mit *INVENTER LE RÊVE. L'histoire des premiere films par René Tabard. Aux Édition de l'ours. Boulevard Saint Germain, Paris* beschriftet und auf dem zudem ein Malteserkreuz abgebildet ist (vgl. P7 E1). Das Buch ist eine Erfindung Selznicks, die jedoch wie dessen fiktiver Autor René Tabard an der historischen Person Georges Sadoul und dessen Werk inspiriert scheint. Georges Sadoul, französischer Filmemacher und -theoretiker, verfasste mit *Histoire général du cinéma* sowohl eine frühe sechsbändige Enzyklopädie des Kinos, deren erster Band *L'Invention du cinéma* den Titel des diegetischen Buches zumindest teilweise inspiriert haben könnte, als auch eine erste Biographie des Filmemachers Georges Méliès.¹⁵⁹

Anschließend an das von diesem Buch ausgehende filmische Zitat von *L'ARRIVÉE*, jenem Film, der mitsamt seinem Mythos gezeigt wird (vgl. P7 E4), werden in der Szene noch weitere Filme als *found footage* eingearbeitet (vgl. P7 E10-15, 18, 19, 22-24, 26, 28, 29,

156 Tom Conley beispielsweise diskutiert den Film ausführlich in seinem Argument, Filme als symbolische Zeichen und nicht als transparente Darstellungen zu lesen, und charakterisiert ihn dabei en passant als Vorbild für den Film noir, vgl. Conley 2006, *The Human Alphabet: La Bête Humaine*, S. 130–153, hier S. 131.

157 Unter dem Lemma »Deep Focus Cinematography« beschreibt Prakash Younger Jean Renoir beispielsweise als Pionier des Stils, der in *CITIZEN KANE* (RKO 1941) in seine konzentrierte Form gefunden hätte, vgl. Guynn 2011, S. 162.

158 Vgl. beispielhaft Conley 2006, S. 135–137.

159 Vgl. Sadoul 1946; 1961.

32, 34, 36, 39, 42, 44). Hugo blickt in der Szene zunächst auf ein Deckengemälde, das eine männliche Figur in Anlehnung an Michelangelo Buonarrotis *Erschaffung Adams*¹⁶⁰ im Stil der Art nouveau des 19. Jahrhunderts zeigt. Der Erschaffene tritt hier selbst künstlerisch schaffend auf. Er erzeugt jenes Projektionsbild, das für die späte Kunstform seines Jahrhunderts charakteristisch ist. In einer Fahrt wird der Lichtkegel, der aus dem Finger strahlt, in den eines Projektors in einem Kino verwandelt (vgl. P7 E9). Auf der diegetischen Kinoleinwand ist zunächst ein weiterer Film der Brüder Lumière zu sehen, LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON. Anschließend werden in einzelnen Einstellungen weitere historische Filme als direkte Zitate – ihr analoges Material ist digitalisiert worden und füllt das gesamte filmophanische Bild aus – präsentiert: Zunächst einige der frühen *one reeler* (vgl. P7 E10-13), dann eine Einstellung aus Edwin S. Porters Film THE GREAT TRAIN ROBBERY (vgl. P7 E14). Es folgt eine Einstellung aus INTOLERANCE (D. W. Griffith Productions 1916), ein Werk des Regisseurs David Ward Griffith (vgl. P7 E15).

Es werden damit Filme von Regisseuren zitiert, die in der Filmtheorie notorisch herangezogen werden, um einen Wandel der Filmsprache von der Präsentation zur Narration und damit verbunden der Entwicklung des *continuity system* darzulegen. In der beispielsweise von Gunning zitierten Pistolenschussszene aus THE GREAT TRAIN ROBBERY, in der ein Mann mit seinen Pistolen direkt auf die Kamera und damit das Publikum zielt, manifestiert sich jene von ihm betonte präsentierende Filmform, gleichzeitig jedoch erzeugt Porters Film, anders als die vorangegangenen *one reeler*, bereits eine lineare Erzählung.¹⁶¹ David Ward Griffith markiert durch seinen Schnitteinsatz den Beginn des amerikanischen Erzählkinos. Die Filmsprache, die gerade in BIRTH OF A NATION, aber auch in INTOLERANCE beobachtet werden kann, vermag mit ihrer erzählerisch motivierten Montage eine erste Version des *continuity system* zu formulieren, das für das klassische Kino mit seiner Erzählform dann charakteristisch geworden ist.¹⁶² So ließen sich in nuce und vereinfacht die Argumentationen subsumieren, durch die Porter und Griffith bzw. ihre Filme zu zentralen Akteuren einer vielformulierten Filmgeschichte und -theorie geworden sind. HUGO verweist auf diese Argumentationen des Übergangs von einer Tendenz zur anderen, indem der Film Einstellungen aus THE GREAT TRAIN ROBBERY und INTOLERANCE direkt im Anschluss an die ungeschnittenen *one reeler* zeigt (vgl. P7 E10-15).

Die Montagemuster des *continuity system* im klassischen Spielfilm werden dann in Beispielen früher Verwirklichungen aufgerufen. Die nächsten Einstellungen von HUGO zitieren Buster Keatons THE GENERAL. Der zwischen den beiden Einstellungen liegende Schnitt (vgl. P7 E18, 19), der dem Muster einer Nahaufnahme und einem diese in einen Kontext einbindenden, anschließenden *establishing shot* folgt, geschieht dabei nicht durch die Erzählinstanz in HUGO, sondern ist bereits innerhalb von THE GENERAL vollzogen. Das folgende Zitat des Films DIE BÜCHSE DER PANDORA (Landsmann, Neben-

160 Michelangelo Buonarroti: *Die Erschaffung Adams*, 1508–1512, Fresko, 480 × 230 cm, Sixtinische Kapelle, Vatikan.

161 Vgl. Gunning 1990b, S. 61.

162 Eine differenzierte Betrachtung von Griffiths Rolle für die Ausbildung des *continuity system* bildet der dritte Teil in *Early Cinema: Space – Frame – Narrative, The Continuity System: Griffith and Beyond*, der zahlreiche Aufsätze zu dieser Einschätzung versammelt, vgl. Elsaesser/Barker 1990, S. 293–402. Elsaesser und Barker fassen die unterschiedlichen Positionen in ihrer Kapiteleinleitung zusammen, vgl. Elsaesser/Barker 1990, S. 293–317.

zal 1929) zeigt einen frühen Verwandten der Schnitttechniken des klassischen Films. Die drei als *found footage* eingearbeiteten Einstellungen des Films des Regisseurs Georg Wilhelm Papst demonstrieren in ihren – erneut vom Original übernommenen – Schnitten die Strategie des *eyeline match* (vgl. P7 E22-24).

Vorangegangen ist eine Einstellung, die ein Foto der Hauptdarstellerin des Films, Louise Brooks, als Abbildung in dem von Hugo und Isabelle gelesenen Buch in Szene setzt (vgl. P7 E21). Mit der späteren analog inszenierten Fotografie Douglas Fairbanks (vgl. P7 E35) kann hier ein Hinweis auf das Starsystem des klassischen Hollywoodfilms ausgemacht werden. Mit der in HUGO zitierten Einstellung eines Cowboys mit Pistolen im Holster (vgl. P7 E29), der in der eben für dieses Filmsubjekt konzipierten Einstellungsgröße, der sogenannten amerikanischen Einstellung gezeigt wird, wird noch eine weitere Charakteristik des klassischen Hollywoodfilms aufgerufen. Die Anpassung der Filmtechnik an die Filmsubjekte, die für Hollywoods Entwicklung ebenso maßgeblich ist wie die Ausnutzung neuer Techniken, weil sie zur Verfügung stehen, ist hier impliziert. Weitere Einstellungen aus einem gewissermaßen kollektiven Filmgedächtnis, in denen die Schauspielenden in die Kamera blicken – Charlie Chaplin in *THE KID* (Chaplin 1921; vgl. P7 E34), Conrad Veidt in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Meinert, Pommer 1920; vgl. P7 E32) –, werden gezeigt, ebenso wie Einstellungen, in denen sich die Technik offenbar macht: Zum einen wird das Viragieren, also Einfärben von Filmen,¹⁶³ von HUGO in einigen Einstellungen ausgestellt (vgl. P7 E14, 15, 26, 29, 32, 36, 39), zum anderen zeigen weitere Einstellungen frühe Tricktechniken. Entgegen der Reihenfolge der Aufnahme angeordnete Einzelbilder lassen in einer Einstellung eine Frau rückwärts auf einen Baum springen (vgl. P7 E28), Kulissenaufbauten von riesigen Gefäßen lassen den *THIEF OF BAGDAD* (United Artists 1924) winzig erscheinen (vgl. P7 E36). Insgesamt scheint in dieser Montagesequenz die Geschichte des amerikanischen Spielfilms aufgerufen, der sich mit der Konsolidierung seiner Filmsprache entwickelt und ein anderes Verhältnis zu seinem Publikum erzeugt hat als das *cinema of attractions*.

Dass für HUGO das Verhältnis des *cinema of attractions* zu seinen Zuschauer:innen zentral ist, zeigt eine kurze Sequenz innerhalb der Szene, in welcher der kameravermittelte Blickwechsel ausgestellt wird. In HUGO ist eine Bildfolge zu sehen, in der auf die Einstellung eines Cowboys, der direkt in die Kamera blickt (vgl. P7 E29), eine Einstellung eines Publikums im Kinoraum von der Leinwand aus gesehen folgt (vgl. P7 E30). Der Cowboy als filmische Figur und das, was er sehen würde, sein Kinopublikum, werden hier in einem *Shot-reverseshot*-Muster inszeniert. Aber da der Szenenpartner ein diegetisches Kinopublikum ist, wird auch das tatsächliche Publikum aus seiner voyeuristischen Beobachtungsposition gerissen: Die Einstellungsfolge (vgl. P7 E29, 30) inszeniert, dass der frontale Blick in die Kamera die Zusehenden direkt anspricht und damit die eigene

163 Bei dieser Technik, die im englischen als *tinting* bezeichnet wird, werden die schwarz-weißen Bilder insgesamt gefärbt. Anders als bei der Bemalung per Hand und dem Stempeln einzelner Flächen ist die Farbe hier jeweils von den Formen unabhängig. Die Technik wird daher eher zur Effektsteigerung als im Rahmen von Naturalisierungstendenzen eingesetzt. Sie zählt dann auch zusammen mit dem *toning*, bei dem farbige Salze zur Entwicklung verwendet werden, zu den *unnatural colours*, die wie die Malerei keine physische Begründung in der Farbigkeit des Aufgenommenen haben. Vgl. hierzu ausführlich Read 2009.

Versenkung in den Filminhalt unterbindet. Der direkt ansprechende Präsentationsmodus wird, konform zu seinem originalen Verständnis, nicht nur auf den frühen Film beschränkt aufgerufen, sondern auch als ein Modus, der sich innerhalb des Spielfilms in bestimmten Momenten zeigen kann.

Stereoskopischer Film bei Sergei Eisenstein und das *cinema of attractions*

Der Film HUGO inszeniert hier, was Gunning, als Theoretiker des *cinema of attractions* selbst verborgen geblieben ist. Dass er in seinem Text, in dem er die frontale Ausrichtung als begeistertes Ausstellen der eigenen technischen Vermittlung charakterisiert,¹⁶⁴ gerade an jenes, das eigene Erzählen betonende Offenlegen der Technik innerhalb des klassischen Spielfilms, das Bordwell vorgebracht hat, anschließt, ist kein Zufall. Denn sowohl Gunning als auch Bordwell entnehmen ihre Konzepte der Abweichungen vom klassischen Modus der Erzählung der russischen Filmtheorie. Bordwell funktionalisiert diese virtuose Abweichung nach dem formalistischen Konzept des Offenlegens der Technik,¹⁶⁵ Gunning entlehnt das Konzept und den Begriff für den Modus dieses Kinos, die *Attraktion*, Sergei Eisensteins Filmtheorie.¹⁶⁶ Während Eisenstein damit eine bestimmte Form der Montage beschreibt, die nicht auf die Immersion des Publikums, sondern auf seine schockartige emotionale Berührung zielt,¹⁶⁷ charakterisiert Gunning Filme als Attraktion, die ebenfalls nicht auf die Immersion zielen, sondern die Zusehenden direkt affizieren wollen. Gunning vermag so einen präsentierenden Erzählstil vom Erzählstil des klassischen Films abzugrenzen, ohne notwendigerweise das *cinema of attractions* zum Gegensatz des narrativen Kinos zu erklären. Dies haben erst spätere Weiterführungen seiner Theorie getan. Nach Gunning finden sich beide Tendenzen schon in einigen frühen Filmen, wie zum Beispiel in *THE GREAT TRAIN ROBBERY*, und ist das Konzept deziert nicht zwingend auf den frühen Film begrenzt. Gunning beschreibt das Fortleben dieses Zeigemodus innerhalb bestimmter Formate, wie der Nachrichten- oder der Musikeinlage im Kino, aber auch bestimmter Genres wie dem Actionfilm oder dem Musical

164 Vgl. Gunning 1990b, S. 57.

165 Vgl. Bordwell 2005, S. 21f., 663, vgl. auch FN 125 im gleichen Kapitel dieser Arbeit.

166 Vgl. Gunning 1990b, S. 59. Auf die mit Gaudreault diskutierte Verbindung von Eisensteins Konzept der Attraktion mit den Charakteristika des frühen Films geht Gunning in seiner Rückschau auf die Genese seines Textes ein, vgl. Gunning 2006, S. 32. Er gibt dabei an, dass schon Donald Crafton in einem Vortrag den Begriff Eisensteins für Slapstickelemente verwendet habe, die in die Narration einbrechen und nicht zwingend in diese integriert werden, vgl. Gunning 2006, S. 33. Auf die Bedeutung des Begriffs bei Eisenstein bezieht er sich dann auch an einer späteren Stelle im Text nochmals. Dabei stellt er es als Qualität dar, wie weit der Begriff der Attraktion um die Jahrhundertwende beschrieb, was er später mit dem Konzept erfasste: »I knew, of course, that Eisenstein had taken the term from the fairground and circus, and from the realm of popular entertainments, generally. I only gradually realized how widespread its use had been, usually referring to something close to my definition – the ability of a novel display to attract gawkers and spectators.« Gunning 2006, S. 35f.

167 Eisenstein hat den Begriff der Attraktion in Zusammenhang mit einer bestimmten Form der Montage eingeführt, die auf die Konfrontation und nicht auf die Immersion in die Geschichte zielt, vgl. Eisenstein 1988.

und schließlich auch weiterhin dem Avantgardekino¹⁶⁸ – jener Filmform also, nach der das *cinema of attractions*, durch den Bezug auf die russischen Formalisten als Epitome des Avantgardekinos, asynchron ja auch gefasst ist. Die Momente des Fortlebens des *cinema of attractions* sind denen des Offenlegens der eignen Technik damit in ihrer Abgrenzung von narrativen Immersionsstrategien und in ihrer Angleichung an den Avantgardefilm verwandt. So lässt sich, was Gunning für das *cinema of attractions* zusammenfasst, problemlos auf alle Momente anwenden, in denen der Hollywoodfilm seine Kunsthaftigkeit über einen Verweis auf seine Technik ausstellt.¹⁶⁹

Die Szene in der Filmbibliothek funktionalisiert damit – erneut in Zusammenarbeit mit ihren mit der Filmgeschichte und ihrer -theorie vertrauten Betrachtenden – die frontalen Bewegungen und Blicke als Ausdruck jenes Pols des Verhältnisses zwischen Film und Publikum, von dem sich das klassische Kino in seiner Entwicklung entfernte, der aber für den frühen Film ebenso wie für bestimmte Momente der Andersartigkeit im Hollywoodfilm als auch für den davon abweichenden Film maßgeblich ist. In der selbst-bewussten, erzählenden Szene der Verlebendigung der Filmgeschichte – repräsentiert im fiktiven Buch *INVENTER LE RÊVE. L'histoire des premiere films* – zeigt HUGO die direkte Ansprache als präsentierenden und seine Technik ausstellenden Erzählmodus. An diese im Buchtitel gefasste »Erfindung des Traums« und »Geschichte der ersten Filme« schließt dann der Zugtraum Hugos an. HUGO fügt sich mit der Sequenz in die Geschichte des Films ein, nicht allein durch die Zitate der drei historischen Filme der französischen Avantgardetradition, sondern auch durch die dadurch aufgerufenen theoretischen Diskurse der frontalen Bewegung. Die lotrechten Bewegungen der Bildsujets zur Leinwand von den Betrachtenden weg (vgl. P6 E32, 36, 40, 51, 57, 61) und auf sie zu (vgl. P6 E21, 23, 25, 33, 37, 43-45, 47, 48, 52, 55, 56, 58, 63) reihen HUGO, zusammen mit den frontalen Blicken der Lokomotivführer (vgl. P6 E21, 23, 25, 33, 37, 47, 48) und Hugos (vgl. P6 E35, 49) in die Kamera, in eine Genealogie der direkten Ansprache des Publikums.

Das bereits angeführte Zitat Eisensteins aus seinem Text *On Stereocinema*, das die Erscheinungsweisen des stereoskopischen Films – als ein »Hochrelief auf der Leinwand«, als ein »Bild, das sich in die Tiefe stürzt und den Betrachter mit sich in bespiellose Tiefen

168 Vgl. Gunning 1990b, S. 60f.

169 Vgl. Gunning 1990b, S. 58f. Wörtlich heißt es dort: »To summarise, the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of a cinematic nature, such as the early close ups just described, or trick films in which a cinematic manipulation (slow motion, reverse motion, substitution, multiple exposure) provides the film's novelty. Fictional situations tend to be restricted to gags, vaudeville numbers or recreations of shocking or curious incidents (executions, current events). It is the direct address of the audience, in which an attraction is offered to the spectator by a cinema showman, that defines this approach to film making. Theatrical display dominates over narrative absorption, emphasizing the direct stimulation of shock or surprise at the expense of unfolding a story or creating a diegetic universe. The cinema of attractions expends little energy creating characters with psychological motivations or individual personality. Making use of both fictional and non-fictional attractions, its energy moves outward towards an acknowledged spectator rather than inward towards the character-based situations essential to classical narrative.«

zieht«, oder als ein »Bild, greifbar dreidimensional, das aus der Leinwand ins Auditorium stolpert«¹⁷⁰ – entlang frontaler Bewegungen beschreibt, lässt ahnen, warum der stereoskopische Film HUGO in einer virtuoson Szene, die darauf zielt, den künstlerischen Einsatz der eigenen Technik auszustellen, genau auf diese Tradition der direkten Ansprache verweist. Eisenstein, jener Theoretiker, der für das *cinema of attractions* namensgebend war, zählt in seinem Text anschließend für den stereoskopischen Film geeignete Motive auf, die dementsprechend auch eine zur Leinwandebene lotrechte Bewegung vollziehen:

A cobweb with a giant spider hangs somewhere between the screen and the spectator
 ...
 Birds fly out of the auditorium in the depth of the screen, or settle down along a wire that stretches – literally and palpably – from what was once the *plane of the screen* all the way to ... the projection booth.
 Overhanging tree branches thrust out into the auditorium on every side ...
 Pumas and panthers leap out of the screen, landing in our laps. Etc. etc.¹⁷¹

Mit den schriftlichen Hinweisen der Auslassung und Aufzählung präsentiert Eisenstein scheinbar unerschöpfliche Möglichkeiten stereoskopischer Bildmotive – und nennt doch schlicht die eindrucksvollsten Szenen aus einem einzigen Film, dem stereoskopischen Film ROBINSON CRUSOE (Studio Stereokinematographie 1947 – auch bekannt als: ROBINZON KRUSO) aus demselben Jahr.¹⁷² Dass er sich hier konkret auf einen Film bezieht, macht Eisenstein indes nicht deutlich. Zu Beginn seines Textes erwähnt er den Film kurz als die bisher beste stereoskopische Produktion, wenngleich der Film noch lange nicht einlöse, was das stereoskopische Kino vermöge.¹⁷³ Dass sich der stereo-

170 Eisenstein 2013, S. 22. Siehe das Originalzitat zu Beginn des Kapitels, S. 117.

171 Eisenstein 2013, S. 22, Hervorhebung und Auslassungen im Original.

172 ROBINSON CRUSOE wurde als erster stereoskopischer Langspielfilm des russischen staatlichen Studios für Stereokinematographie produziert, vgl. Eisenstein 2013, *Annotation Naum Kleiman: a*, S. 58. Die Produktionstechnik und Geschichte des Films legt Drößler in seiner Untersuchung des russischen stereoskopischen Kinos dar. Dabei geht er auch auf den Eisensteinartikel ein. Vgl. Drößler 2008d, S. 12f.

173 Vgl. Eisenstein 2013, S. 20. Davon ausgehend, dass sich autostereoskopische Projektionen bislang nicht durchsetzen konnten, kann vermutet werden, dass auch die autostereoskopische Technik, die in russischen Kinos eingesetzt wurde, nicht besonders gut funktionierte. Semyon P. Ivanov, dem zusammen mit Andrievsky die Leitung des russischen Studios für Stereokinematographie oblag, hatte bereits 1935 eine autostereoskopische Projektionstechnik entwickelt, bei der ein Gitternetz zur Trennung der beiden Teilbilder vor der Leinwand installiert wurde, vgl. Eisenstein 2013, *Annotation Naum Kleiman: a*, S. 58. Margarete Vöhringer, die ausgehend von Eisensteins Text, Technik und Einsatz der stereoskopischen Fotografie in Russland diskutiert, kann die Gitternetz-Technologie präzisieren und stellt ihren Ausführungen ein Fotografie anbei. Sie geht ebenfalls davon aus, dass der Film ROBINSON CRUSOE mit dieser Technologie gezeigt worden sei, vgl. Vöhringer 2015, S. 122f. Stefan Drößler hingegen gibt an, dass der Film mit einer Linsenrasterleinwand als Bildtrennungstechnik vorgeführt worden sei, vgl. Drößler 2008d, S. 12f. Welche Technik eingesetzt wurde und wie gut diese funktionierte, kann hier nicht geklärt werden. Eisenstein selbst macht an späterer Stelle im Text konkret auf die technischen Schwächen des seinerzeit zeitgenössischen Films aufmerksam, wenn er beschreibt, dass der »flache« Film bisher noch »erfolgreicher« bei einer be-

skopische Film aber ungeachtet dieser zeitgenössischen Mängel durchsetzen werde, ist für Eisenstein selbstverständlich, denn der stereoskopische Film entspreche, wie jede erfolgreiche Kunstform, einem inhärenten Bedürfnis.¹⁷⁴ Die Charakterisierung des stereoskopischen Films, die Eisenstein dieser Schlussfolgerung zugrunde legt, muss daher wohl eher als eine ideale und damit rein ideelle Anordnung stereoskopischer Bewegtbilder begriffen werden – wenngleich er selbst die »komplette Illusion der Dreidimensionalität« als Fakt deklariert:

[T]he stereoscopic image affords a complete illusion of three-dimensionality. Moreover, this illusion is thoroughly convincing and free from all doubt – just as in ordinary cinema we never doubt that the screen images are actually moving. The illusion of space, in one instance, and of motion – in the other, are equally inviolable even for those that know full well that in the first instance we are dealing with a scattering of discrete, motionless phases, extracted from a continuous process of movement, and in the second – with nothing more than a cleverly devised process of overlaying two ordinary flat photographic impressions of one and the same object, taken simultaneously from two slightly different perspectives.

In both instances – the power of spatial and kinetic suggestion are as persuasive as the characters on the screen, who appear to us irrefutably genuine and living, though we know well enough that they are only pale shadows, impressed onto many kilometers of celluloid.¹⁷⁵

Die überzeugende Körperhaftigkeit, die Eisenstein dem stereoskopischen Film zuschreibt, setzt er in Parallele zur Überzeugungskraft filmischer Bewegungsillusion. Die vollplastische Erscheinung wird dabei zu einem kinematographischen Mittel, das sich in die Ausrichtung und Zielsetzung des zweidimensionalen Kinos fügt und dessen Streben nach der Einheit von Betrachtenden und betrachtetem Ereignis letztlich vollendet.¹⁷⁶

[H]owever imperfectly, stereocinema alone has turned the two spatial objectives – which two-dimensional cinema had long pursued with every available means – into palpable reality.

The ability to *pull* the spectator – with unprecedented intensity – into what was once the plane of the screen, and to *precipitate* upon him – with equally devastating force – all that had previously remained splayed out upon its reflective surface.¹⁷⁷

Die beiden hier erwähnten »räumlichen Ziele« des zweidimensionalen Films, das »Hineinziehen« der Betrachtenden und das »Heraustreten« des Films,¹⁷⁸ vermöge der stereoskopische Film technisch zu verwirklichen. Er führe so das Bestreben des Films an sich zu seinem vorläufigen Höhepunkt. Als Beispiele, wie der zweidimensionale Film diese

stimmten Vorder- und Hintergrund verbindenden Frame-Komposition sei als das »heutige Stereokino, einzig auf Grund von dessen technischen Grenzen.« Eisenstein 2013, S. 25.

174 Vgl. Eisenstein 2013, S. 20f.

175 Eisenstein 2013, S. 21f.

176 Vgl. Eisenstein 2013, S. 22.

177 Eisenstein 2013, S. 26, Hervorhebungen im Original.

178 Eisenstein 2013, S. 26.

räumlichen Ziele auf formaler Ebene umgesetzt habe, stellt Eisenstein zwei der Filmgeschichte wohlbekannte frühe Filme heraus:¹⁷⁹

We too were made to jump out of our seats, many years ago, when we felt the full impact of a train, shot from the tracks, crashing into the auditorium!
And in 1903, at the very dawn of cinema, the audiences that came to see the first ever narrative film – Porter’s *The Great Train Robbery* – must have jumped out of their seats when at the very end they saw Georges Barnes, framed from the waist up, shooting point-blank into the lens – at the camera – at the audience.¹⁸⁰

Die von Eisenstein im Rahmen der Genese des stereoskopischen Films dargestellte Verbindung zwischen den frühen Filmen und der direkten Ansprache des Publikums ist so klar, dass Gunning davon profitiert hätte, den Text zu rezipieren. So jedoch muss Gunning in seinem Text über das *cinema of attractions* eine kontextuelle Nähe zwischen den Attraktionen des Jahrmarkts, zu denen auch der frühe Film zählt, und Eisensteins Verwendung des Begriffs der *Attraktion* für die Montage, welche die Betrachtenden mit Schockwirkung affiziert, etablieren und bleibt hierin vage:

An attraction aggressively subjected the spectator to »sensual or psychological impact«. According to Eisenstein, theater should consist of a montage of such attractions, creating a relation to the spectator entirely different from his absorption in »illusory depictions«. I pick up this term partly to underscore the relation to the spectator that this later avant-garde practice shares with early cinema: that of exhibitionist confrontation rather than diegetic absorption. Of course the experimentally regulated and mathematically calculated montage of attractions demanded by Eisenstein differs enormously from these early films (as any conscious and oppositional mode of practice will from a popular one). However, it is important to realize the context from which Eisenstein selected the term. Then, as now, the »attraction« was a term of the fairground, and for Eisenstein and his friend Yutkevich it primarily represented their favourite fairground attraction, the roller coaster, or as it was known then in Russia, the American Mountains.¹⁸¹

In *On Stereocinema* indes stellt Eisenstein das Kino selbst in eine direkte Genealogie der Jahrmarktsattraktionen und legt deren Ähnlichkeit genau anhand der unterschiedlichen Manifestationen der direkten Ansprache der Zuschauer:innen dar.¹⁸² In Bezug auf den

179 Auf Basis einer bestimmten *Mise en Scène*, die Handlungen im Vordergrund und Hintergrund, die mit einer kurzen Brennweite aufgenommen sind, kontrastiert oder verbindet, findet er diese Bewegungen zudem sowohl in seinen eigenen Filmkompositionen als auch in den Stummfilmen Erich von Stroheims in Amerika sowie jenen Filmen des *Deep-focus*-Stils, den William Wyler, Orson Welles und vor diesen Jean Renoir bekanntermaßen vertreten haben, vgl. Eisenstein 2013, S. 22–26.

180 Eisenstein 2013, S. 51, Hervorhebungen im Original.

181 Gunning 1990b, S. 59, Hervorhebungen im Original. Gunning zitiert hier Eisensteins Konzept der Attraktionsmontage, vgl. Eisenstein 1988, S. 35. Die Informationen zu Eisensteins Liebe zur Achterbahn entnimmt er Barna 1973, S. 59.

182 Dabei formuliert er anhand des Zirkus auch sein Verständnis einer Attraktion aus. Jede Kunstform könne nur »überleben«, wenn sie »in ihrem essentiellen Charakter Aspekte unserer tiefsten Wün-

stereoskopischen Film expliziert Eisenstein damit jene Verbindung von direkter Ansprache in der Attraktion und im Film – und verortet sie in die Genealogie szenischer Künste. Anhand unterschiedlicher Formen frontaler Bewegungen – vom sogenannten Hanamichi, jenem Bühnenteil, auf dem die Schauspielenden des japanischen Kabuki Theaters den Publikumsraum durchschreiten, über den Gang der Tänzerinnen eines *Burlesque*- oder Variététheaters in den Publikumsraum hinein bis hin zu den Publikumsansprachen im Bühnenschauspiel – spannt er den Bogen diverser Kontaktaufnahmen der Darbietenden mit ihren Betrachtenden über die Zeit und die Praktiken hinweg auf.¹⁸³

Die realen Schausteller:innen, die bei diesen Auftritten den Kontakt initiieren, existieren im Kino jedoch nicht. Nach Eisenstein kann dieser Bruch durch die Übernahme bestimmter Techniken aus dem Theater gekittet werden. Die so stark konventionalisierten direkten Ansprachen des Publikums, dass sie eigene Namen wie *a parte* erhalten haben, konnten vom Theater in den Film überführt werden.¹⁸⁴ Das filmische Beispiel, das Eisenstein für ein solches Ausbrechen aus der Erzählung anführt, ist eine Szene Charlie Chaplins, der, nachdem er in einem Boxkampf seine Hose verloren habe, den Filmvorführer vermeintlich auffordere, den Frame nach oben zu verschieben.¹⁸⁵

Die von Eisenstein vorgestellte Genese der Kontaktaufnahme durch eine Form des Heraustretens kulminiert in einer nie verwirklichten Idee für die Projektion seines eigenen Films *PANZERKREUZER POTESKIN* (Erste Goskinofabrik 1925). Für die Szene, in der die Panzerkreuzer gegeneinander antreten, stellt er sich eine Präsentation vor, bei der die Projektionsleinwand physisch von dem sich filmisch nähernden Schiff zerrissen wird.¹⁸⁶ Wenn Eisenstein das Zerstören der Leinwand als Ausdruck der direkten Kontaktaufnahme des Films mit seinem Publikum begreift, wird offensichtlich, warum der stereoskopische Film technisch das Streben des Films umzusetzen vermag, impliziert doch seine Technik bereits eine Auflösung der Leinwandebene. Doch damit nicht genug: Eisenstein sieht in der Erscheinungsweise des stereoskopischen Films zugleich eine gesellschaftspolitische Dimension. Mit der in der Technik selbst inhärenten Kontaktaufnahme und der damit angelegten Einheit zwischen Darbietung und Publikum entsprechen der stereoskopische Film einem grundlegenden menschlichen Bedürfnis: der Auflösung der Klassengesellschaft. Das stereoskopische Kino zeigt sich so für Eisenstein als technologisch nächster Schritt des utopischen Ideals des Kinos an sich.¹⁸⁷ Von der

sche und Ziele in sich trage«, Eisenstein 2013, S. 20. Auf sehr körperlicher und direkter Ebene, abseits aller »philosophischen Fragen«, antworte der Zirkus durch das Ausstellen von »Können, Stärke, Selbstkontrolle, Willenskraft und Mut« auf die Bedürfnisse seines Publikums, Eisenstein 2013, S. 21. Damit entspricht der Zirkus – den man durchaus als Äquivalent des Jahrmarkts begreifen kann – genau jener präsentativen Ansprache des *cinema of attractions*, die Gunning in seinem Aufsatz nur über den Ursprung des Wortes an die physisch verstandene Attraktion anbindet.

183 Vgl. Eisenstein 2013, S. 37–39.

184 Vgl. Eisenstein 2013, S. 40. Im Rahmen dieser Argumentation formuliert Eisenstein dabei konkrete Inszenierungstechniken aus: »This same tendency may also manifest itself in any number of scenic devices, such as direct address – a single line, a tirade, a monologue, addressed directly to the spectator.« Eisenstein 2013, S. 39.

185 Vgl. Eisenstein 2013, S. 40.

186 Vgl. Eisenstein 2013, S. 42.

187 Vgl. Eisenstein 2013, S. 54f.

Anbindung an die sozialistische Ideologie abgesehen, formuliert Eisenstein eine noch heute aufschlussreiche Theorie des stereoskopischen Films. Er legt die sich der Technik anbietenden filmischen Motive, eben jene lotrechten Bewegungen, dar und bindet sie in die Geschichte des Kinos ein. Mit Gunning und Eisenstein gesprochen verwirklicht das stereoskopische Kino technisch das ästhetische Ideal der direkten Ansprache des frühen Films, die wiederum emblematisch für das *cinema of attractions* ist. Unabhängig vom Inhalt seiner Darstellung ist der stereoskopische Film jenem Kontaktmodell von Film und Zusehenden verwandt, das der Attraktionsfilm vertritt – kehrt aber nicht zu diesem zurück. Das Kontaktmodell des *cinema of attractions* ist seine rein technische Disposition.

Mit den zahlreichen frontalen Bewegungen, die in der Zugszene auftreten, stellt HUGO die von Eisenstein beschriebenen Erscheinungsweisen des stereoskopischen Films aus. Die in der Bibliotheksszene aufgerufenen Filmbeispiele der Regisseure Porter (vgl. P7 E14), Griffith (vgl. P7 E15) und Chaplin (vgl. P7 E34) entsprechen jenen, die der russische Theoretiker in seiner Genese der dramatischen Künste aufgerufen hat.¹⁸⁸ Dass *On Stereocinema* für HUGO direkt richtungweisend war, ist durchaus möglich.¹⁸⁹ Zahlreiche der an dem Film Beteiligten sind bekannt dafür, an Filmgeschichte als solcher interessiert zu sein¹⁹⁰ – zuvorderst der Regisseur Martin Scorsese, der als einer der aktivsten Archivare der Filmgeschichte gilt,¹⁹¹ und seine wissenschaftliche Mitarbeiterin Marianne Bower, die für diesen Film historisches Material recherchiert hat.¹⁹² Darüber hinaus präsentiert sich eine konkrete Einstellungsfolge innerhalb der Zugszene wie ein augenzwinkernder Verweis auf den russischen Theoretiker. Die Sequenz, in der die Bewegung

188 Eisenstein erwähnt im Zusammenhang mit der Entwicklung des Films und der Montage neben den schon aufgerufenen Regisseuren Chaplin und Porter auch Griffith und dessen Film *INTOLERANCE*, vgl. Eisenstein 2013, S. 36.

189 Zumindest die stark gekürzte englische Fassung, die kurz nach der posthumen, ebenfalls gekürzten, russischen Veröffentlichung des Textes erschien, war den Verantwortlichen von HUGO zugänglich. Die ungekürzte und überarbeitete russische Veröffentlichung wäre zu Beginn der Produktion ebenfalls zugänglich gewesen, nicht jedoch die englische Übersetzung, die hier verwendet wird. Vgl. Eisenstein 1949, 2004; vgl. zur Publikationshistorie FN 37 im gleichen Kapitel und Eisenstein 2013, S. 58.

190 Während auch Brian Selznick, der Autor des Buches, das die Vorlage zu HUGO lieferte, durchaus filmbegeistert und -belesen sein mag, sind die konkreten Filmbeispiele in der Bibliotheksszene erst im Film dazugekommen. Das Buch ruft im Bibliothekskapitel lediglich die Filme Méliès' direkt sowie die Filme der Gebrüder Lumière auf: Vgl. Selznick 2007, S. 346–360, für die gesamten im Buch aufgerufenen Filme, siehe das Verzeichnis auf S. 532f., einzig *THE KID* kommt hier noch vor.

191 Scorsese ist unter anderem Begründer der nichtgewinnorientierten Organisation *The Film Foundation*, die sich dem Schutz und der Erhaltung der Filmgeschichte verschrieben hat. Interviews mit Scorsese zum Auftrag der 1990 gegründeten Organisation sowie deren Selbstbeschreibung können im Onlineauftritt konsultiert werden, Scorsese o.D.

192 Vgl. das Kapitel zu Marianne Bower in Brian Selznicks Buch über die Filmwerdung seines eigenen Buches, Selznick 2011, S. 50f. Darin wird Bower dahingehend zitiert, dass es ihr Job sei, »Bücher oder Musik oder andere Informationen zu möglichen zukünftigen Projekten zu recherchieren und zu finden«, Selznick 2011, S. 50. In diesem Fall berichtet sie dann vor allem von Material zu Bahnhöfen und Georges Méliès. Dass auch der Text Eisensteins sich in einem der Ordner mit Material zu HUGO befand, die jeder Beteiligte konsultieren konnte, erscheint dennoch nicht unwahrscheinlich.

der Lokomotive direkt auf das Publikum zu allein durch die Montage von drei Einstellungen unterschiedlicher Größe erzeugt wird (vgl. P6 E43-45), lässt an Eisensteins berühmte Montage dreier Löwenstatuen in PANZERKREUZER POTEMKIN denken, deren in der Montage erzeugte Bewegung das Sicherheben des Volkes symbolisiert und die Bazin als abgrenzendes Beispiel herangezogen hat, um den amerikanischen Spielfilm als objektive Aufnahme eines Theaterstücks zu charakterisieren. Während der amerikanische Spielfilm die »Logik des Geschehens [...] nicht angetastet« habe, werde bei Eisenstein die Szene erst durch den »bewunderungswürdige[n] Montageeinfall« konstruiert.¹⁹³

Indes, diese Referenz auf Eisenstein bei Bazin zeigt, dass der Verweis auf PANZERKREUZER POTEMKIN auch im Rahmen eines kollektiven Filmgedächtnisses und eine anhand dessen vielfach formulierte Filmgeschichte Einzug in HUGO gefunden haben könnte. Ob zufällig auf Eisensteins Text in den Filmbeispielen bezugnehmend oder nicht, der Film HUGO reiht sich mit den zitierten Beispielen eindeutig in diese Filmgeschichtsschreibung ein und perspektiviert sie von seinem eigenen Medium aus, dem stereoskopischen Film. Eisensteins Text lässt evident werden, warum der Film HUGO die direkte Ansprache des Publikums als formale und narrative Entscheidung durch die Filmgeschichte und -theorie verfolgt – und letztlich auch, worauf Kommentare über eine Rückkehr des stereoskopischen Films zum *cinema of attractions* zielen. *On Stereocinema* begreift die stereoskopische Praktik als technische Entsprechung zur formalen und narrativen Setzung einer das Publikum direkt ansprechenden Erzählweise. Diese Form der direkten Ansprache auf der technischen Ebene erlaubt es HUGO, sie mit der nichtdirekten Ansprache auf der formalen Ebene in der Zugscene zusammenkommen zu lassen. Die Bedingungen und Möglichkeiten dieses Clashes werden in HUGO narrativ und formal in der Darstellung des Zugunfalls verhandelt.

Technische und formale Ansprachen

HUGO folgt in der Zugscene jenen Montagerregeln und damit jenem Raumsystem, das eine klassische Involvierung der Betrachter:innen in den Film ermöglicht. Der Film als zunächst nicht selbst-bewusst erzählende Instanz steigt ein mit der Verortung Hugos im Bahnhofraum und folgt dem Jungen wie ein von ihm unbemerkter Beobachter (vgl. P6 E7, 8, 10, 12-15, 17). Dabei fasst die Kamera im Film HUGO, was die Figur Hugo ins Auge fasst (vgl. P6 E9, 11, 16, 18), wodurch ein aufmerksames Folgen der Handlung simuliert wird, wie Heath dies für den Spielfilm als charakteristisch eingeordnet hat. Dass die Kamera als primäre Erzählinstanz dabei nichtmenschliche Perspektiven einnehmen kann – sie schwebt irgendwo unter der Bahnhofsdecke (vgl. P6 E7) – und Aufnahmen als Blicke Hugos präsentiert, deren Aufnahmestandpunkte er nicht einnehmen könnte (vgl. P6 E9, 11, 16, 18), wird von den Betrachtenden ebenso akzeptiert, wie der Sprung der allwissenden Erzählinstanz zum zweiten Handlungsort – dem sich nähernden Zug – und das Zeigen der Bilder aus dessen Inneren (vgl. P6 E20-28). Nie verlässt der Film HUGO hier seine Simulation eines teilnehmenden Beobachters eines sich entfaltenden Dramas und präsentiert seine Darstellung des Geschehens entsprechend jenem Blick aus dem

193 Bazin 2009b, S. 99f. Das Zitat findet sich im Ganzen auf S. 113 dieser Arbeit.

Publikumsraum auf ein Theaterschauspiel, den Bazin dem amerikanischen Kino zugeschrieben hat. Die vierte Wand zwischen Schauspiel und Betrachter:innen bleibt intakt, denn durch Diderot selbst ist schon evident geworden, dass diese nicht an eine Architektur oder Technik gebunden ist, sondern an eine Haltung der darstellenden Anordnung. Weil diese Haltung in der Erzählstrategie von der Technik unabhängig ist, kann der stereoskopische Film HUGO die vierte Wand aufrechterhalten, obwohl die Glasscheibe, mit der diese auch beschrieben worden ist, technisch eigentlich aufgelöst wird. Denn die Darstellung ist nicht mehr auf der Leinwandebene, sondern vollräumlich vor und hinter dieser wahrnehmbar.

Dabei kann der stereoskopische Film trotz der technischen Auflösung einer angenommenen Glasscheibe das Streben des Hollywoodfilms weiterführen, gegen die Flachheit des Raums zu inszenieren.¹⁹⁴ Die Strategien des zweidimensionalen Films, um Räumlichkeit durch Beleuchtungen, Choreographie und Kinematographie zu erzeugen, lassen sich auf den stereoskopischen Film HUGO übertragen. Dessen *Mise en Scène* folgt, wie mit der Szenenbeschreibung dargelegt, den Prämissen des klassischen Films. Der Bahnhofsraum mit seinen Strukturen, Überschneidungen und Bildelementen, die Tiefenraum suggerieren, präsentiert sich als vollplastische Welt (vgl. P6 E7, 52-63), in der Hugo durch Kostüm und Beleuchtung optisch in den Vordergrund gerückt wird. Räumlichkeit und Plastizität des Dargestellten bestätigt dann nicht nur die Kamera, die sich um die Figuren dreht und durch den Raum bewegt (vgl. exemplarisch P6 E7-12), sondern auch die stereoskopische Technik, die den Raum in negativer und positiver Parallaxe ausdehnt. Dabei fügen sich die drei von Eisenstein beschriebenen Erscheinungsweisen unterschiedlich in die nicht selbst-bewusste Erzählweise des *continuity system*.

Die Ausdehnung in positiver Parallaxe verstärkt den Eindruck eines sich der Immersion der Betrachtenden anbietenden Tiefenraums. Besonders eindrücklich unterstützt die stereoskopische Technik den Eindruck bei Einstellungen mit größerer Einstellungsgröße (vgl. P6 E2, 7, 8, 13, 19, 22, 32, 40, 46, 50-53, 57, 58, 60-64). Um einen Sog erweitert werden die den Tiefenraum eröffnenden Einstellungen durch die frontalen Bewegungen, die vom Publikumsraum in die Bildtiefe hinein gehen (vgl. P6 E32, 36, 40, 51, 57, 61). Sie ziehen die Betrachtenden, wie von Eisenstein festgestellt, in die Diegese hinein – und verstärken damit die Tendenz zur Versenkung. Stereoskopische Technik und formale Setzungen amalgamieren sich zum Ideal des klassischen Films, in eine vollräumliche Welt, in die sich die Betrachtenden als voyeuristisch Beobachtende gedanklich versenken können.

Entgegengesetzt zu dieser erfolgreichen Verschmelzung der Immersionsstrategie des Hollywoodfilms mit der Betonung der stereoskopischen Bildlichkeit entstehen Reibungen, wenn Erstere mit der von Eisenstein als am eindrucksvollsten charakterisierten Erscheinungsart des stereoskopischen Films, seinem die Leinwand nach vorne

194 Bordwell leitet mit diesem Streben seine Ausführungen zum Raum im klassischen Film ein, vgl. Bordwell 2005, Kapitel *Space in the classical film*, S. 50–60, und zitiert hierbei einen von dessen Akteuren: »The motion picture industry for many years has been trying to remove the one dimension of the screen. By lighting, with lenses of inexplicable complexity, through movement, camera angles, and a variety of other techniques, the flatness of the screen has largely been overcome.« MacDougall 1945, S. 1, zit.n. Bordwell 2005, S. 50.

Übertreten, verbunden wird.¹⁹⁵ Zum einen ist hier schlicht die Gefahr der Wahrnehmungsirritationen am größten. In Momenten, in denen die Bildobjekte in negativer Parallaxe in den Betrachtungsraum ragen, dann aber von den Rändern der Leinwand beschnitten werden, wird die Architektur der Betrachtungssituation unübersehbar – oder eben wahrnehmbar. Im *establishing shot* beispielsweise schwebt der Lautsprecher in der Bahnhofshalle vor der Leinwandebene in negativer Parallaxe (vgl. P6 E7). In Konkurrenz zu den binokularen Tiefenhinweisen, die den Lautsprecher vor der Bildfläche positionieren, tritt er in der Wahrnehmung gleichzeitig hinter den Bildrand zurück, da dieser ihn überschneidet. Der räumliche Widerspruch lässt die Medialität seiner Darstellung unabhängig von einer nicht selbst-bewussten Erzählweise – die Erzählinstanz tritt hier als unbeteiligter Beobachter auf – wahrnehmbar werden. Wie für die stereoskopische Bildlichkeit bereits per se ausgearbeitet,¹⁹⁶ gilt auch für den stereoskopischen Film, dass dessen wahrgenommene Plastizität zwar das Potential der Wirklichkeitsillusion erhöht, aber diese auch brüchiger werden lässt.¹⁹⁷ Zum anderen entsteht auch außerhalb von Wahrnehmungsirritationen durch Bildfehler¹⁹⁸ ein Widerspruch zur Immersionsstrategie des Spielfilms, wenn der stereoskopische Film die Leinwandebene optisch in den Publikumsraum hinein übertritt. Einstellungen, die Bewegungen nach vorne in Szene setzen (vgl. P6 E21, 23, 25, 33, 37, 43-45, 47, 48, 52, 55, 56, 58, 63), bauen direkten Kontakt zu den Betrachter:innen auf und verweisen sie so auf sich selbst und die Betrachtungssituation.

Der Umgang mit dieser der Technik inhärenten direkten Ansprache der Betrachter:innen folgt in HUGO den Strategien des Hollywoodfilms zur Offenlegung seiner eigenen Technik. Momente in negativer Parallaxe sind stets punktuell und begrenzt. Meistens befinden sich die zentralen Bildelemente etwa auf der Bildebene, um eventuell Bildfehler produzierende Elemente aus der Wahrnehmung der Zusehenden zu drängen. Um aber die eigene Technik als Besonderheit zu präsentieren – ebenso wie der Hollywoodfilm seine eigene Kunstfertigkeit ausstellt –, treten Momente negativer Parallaxe dennoch auf. Die Zugszene bringt das Zeigen der eigenen Kunstfertigkeit und der Technik zusammen. Während auch hier die Handlung und damit Hugo als zentrale Figur meist auf Höhe der Leinwand positioniert sind (vgl. P6, hier beispielhaft E8, 10, 12, 13) und sich der Raum häufig in die Bildtiefe öffnet, werden zugleich auch Einstellungen präsentiert, welche die technische und inszenatorische direkte Kontaktaufnahme zelebrieren.

195 Vgl. Eisenstein 2013, S. 22.

196 Vgl. das Unterkapitel *Seheindrücke stereoskopischer Bilder* im Kapitel OZ THE GREAT AND POWERFUL, S. 90–102.

197 Allison, Wilcox und Kazimi zeigen die durch die stereoskopische Technik erhöhte Naturnähe auf, geben aber ebenfalls an, dass dessen Überzeugungskraft nicht konstant jene des zweidimensionalen Films übertrifft, vgl. Allison/Wilcox/Kazimi 2013, S. 156.

198 Die digitale Postproduktion ermöglicht es relativ leicht, Bildfehler und vertikale Verschiebungen im Bildstand zu korrigieren ebenso wie die Einrichtung sogenannter *floating stereo windows*. Diese knapp vor der Leinwand frei schwebenden Fensterrahmen harmonisieren in der Wahrnehmung die verschiedenen Tiefenhinweise. War die Technik schon im analogen Film möglich – vermutlich war Raymond Spottiswoode mit *THE BLACK SWAN* (1952) der Erste –, ist es die Einfachheit ihrer Konstruktion im digitalen Film, die dazu führt, dass sie inzwischen weitverbreitet ist, vgl. Zone 2007, S. 188, 2012, S. 40.

Zusätzlich zu den frontalen Bewegungen nehmen die Dargestellten durch Blicke direkt Kontakt zu den Betrachtenden auf (vgl. P6 E21, 23, 25, 33, 35, 37, 47-49) und werden Effekte negativer Parallaxe ausgestellt, wenn Hugo dem Publikum beispielsweise seine Hand zum Greifen nah entgegenstreckt (vgl. P6 E49), die Lokomotive sich aus der Leinwandebene drängt (vgl. P6 E43-45) und Gegenstände in den Betrachtungsraum hineinfliegen (vgl. P6 E56, 57).

Die mit diesen Ausstellungen negativer Parallaxe verbundene Auflösung der Illusion ihrer Körperlichkeit, da taktile Reize ausbleiben, wird systematisch reduziert. Zum einen durch die Kürze der einzelnen Einstellungen – sie sind kaum länger als Sekundenbruchteile –, zum anderen durch die Wahl der Aufnahmeestandpunkte. Die Kamera ist in diversen Einstellungen so tief platziert, dass die in negativer Parallaxe nach vorne stürzend erscheinenden Gegenstände nicht auf die Betrachtenden zu, sondern über sie hinweg fliegen (vgl. P6 E56). Diese Strategie der Einhegung bei gleichzeitiger Ausstellung kulminiert in der letzten Einstellung, in der die Lokomotive durch das Glas rast. Während der Zug auf der narrativen Ebene zwar die Glasscheibe durchstößt, die als zentrale Metapher für den klassischen Film steht (vgl. P6 E63, 64) – die Erzählung also für die Potenz des stereoskopischen Films eintritt, den klassischen Filmraum zu erweitern –, ordnet die kinematographische Vermittlung diesen potentiellen Durchbruch der ›Leinwand‹ dem klassischen Filmraum und seiner Erzählstrategie unter. Das Durchmessen der Halle, vor allem aber das entscheidende Durchbrechen der Glasfront ist lateral inszeniert. Zunächst fährt der Zug tatsächlich direkt auf das Publikum zu, abgeschirmt durch die Glasscheibe (vgl. P6 E63). In dem Moment jedoch, als er diese durchbrechen müsste, erfolgt ein Schnitt und das Publikum sieht das Durchbrechen seitlich, damit aus sicherer Position – als unbeteiligte Voyeur:innen des Unfalls (vgl. P6 E64). Auch wenn die Einstellung am Ende auf jene historische Fotografie eines Zugunfalls im Jahr 1895 im Gare Montparnasse modelliert ist, die das Buch Selznicks bereits zeigt (Abb. 30), hätte der Schnitt auch zu einem späteren Moment nach dem Einbruch in den Raum der Zusehenden erfolgen können. Dass der Zug eben nicht frontal in diesen Raum eindringt, auch nicht in dem Moment, in dem er die Glasscheibe durchbricht, die symbolisch für jene Ebene steht, die er technisch auflöst, ja zertrümmert, folgt der bewussten Strategie der Betonung der stereoskopischen Technik bei ihrer gleichzeitigen Unterordnung unter das System der immersiven Erzählung.

Filmgeschichte als nichtlineares Spannungsfeld

Doch HUGO bleibt in der Zugszene nicht bei einer Beschreibung seiner selbst stehen, sondern stellt in der wissenden Betrachtung eine These über den stereoskopischen Film innerhalb der Filmgeschichte auf, die sich im Kraftfeld von direkter Ansprache und einer Filmsprache entwickelt hat, die dem Publikum die Möglichkeit gibt, sich in eine diegetische Welt hineinzuversetzen. Innerhalb der Filmgeschichte, die HUGO in der Filmbibliothek als eine Entwicklungserzählung vom ungeschnittenen Film zum *continuity film* mit den typischen Vertretern bestimmter Entwicklungsstufen aufzurufen scheint, tritt die Zugszene für ein nichtlineares Modell der Entwicklung ein.

Während sich die Zugszene auf der Narrationsebene als dramatisches Reenactment eines der ersten Filme und seines Mythos des direkten Affizierens präsentiert, plädiert

die Formsprache für einen differenzierteren Zusammenhang zwischen L'ARRIVÉE und HUGO. Die aufgespannte Filmgeschichte zwischen dem gefilmten Einfahren eines Zuges in einen Bahnhof 1897 und dem Durchbrechen eines solchen im Jahr 2012 durch einen amerikanischen Hollywoodfilm, der die Prinzipien des klassischen Kinos in seiner Erzählung fortführt, ist durchzogen von Referenzen auf Formen filmischer Erzählung, die von diesem Stil abweichen. Neben dem frühen Film, vertreten durch L'ARRIVÉE, wird mit den formalen Zitaten von LA ROUE und LA BÊTE HUMAINE auf den französischen Autorenfilm rekuriert. Mit der Sequenz der drei unterschiedlichen Einstellungsgrößen werden die filmischen Experimente des russischen Avantgardefilms referenziert. Mit der Verbildlichung der Bewegung des Zuges allein durch die Kamerafahrt (vgl. P6 E57, 61) wird in der beweglichen Kamera wiederum ein entscheidendes Element des Spielfilms suggeriert. Die Kombination der Fahrt mit einem Zoom (vgl. P6 E49) erinnert an den auch an anderer Stelle zitierten Vertigo-Effekt Hitchcocks (vgl. P5 S13);¹⁹⁹ wieder andere Einstellungen erinnern an den Darstellungsstil der *Deep-focus*-Inszenierungen der 1940er Jahre (vgl. P6 E2, 7), der gemäß Eisenstein Vorder- und Hintergrund ideal verbindet und der im stereoskopischen Film fortgeführt wird. Ebenso sind die lateralen Bewegungen durch frontale Bewegungen zur Kamera hin und von ihr weg erweitert, wodurch die stereoskopische Technik besonders gut zur Geltung kommt. Kurz – innerhalb der Filmentwicklung und seiner Stile und Genres von 1897 bis heute vermengt HUGO Referenzen auf den klassischen Hollywoodfilm ebenso wie auf jene Filmstile, die als sein ›Anderes‹ beschrieben werden.

Dass es sich hierbei nicht um beliebig gesetzte Anspielungen handelt, zeigt der Blick in die Filmtheorie. Sowohl Bordwell als auch Gunning haben die von ihnen vorgestellten Erzählmodi zeitlich nicht determiniert. Bordwell hat das klassische Kino nicht zu einem bestimmten Zeitpunkt enden lassen, sondern spricht von einem Abflauen seiner »Dominanz«.²⁰⁰ Gunning wählt die gleiche Begrifflichkeit der Dominanz für die Phasen des *cinema of attractions*, das er dezidiert nicht mit dem frühen Film enden lässt und nicht als zeitlich determinierte Klassifikation begreift. Vielmehr stellt der Autor auch schon innerhalb einzelner früherer Filme eine Vermischung der beiden Tendenzen fest und sieht diese Gleichzeitigkeit in späteren Filmen fortgeführt.²⁰¹ Die von Bordwell ausgearbeitete Tendenz des Hollywoodkinos, auf die eigene Kunstfertigkeit und den eigenen Status als Erzählung zu verweisen, entspricht letztlich ebenfalls einer solchen Amalgamierung von präsentierendem und narrativem Modus. Die theoretischen Konzepte des *cinema of attractions* und des *continuity system* mit ihren jeweiligen Strategien der direkten oder immersiven Einbindung des Publikums definieren sich dabei aus der Abgrenzung vom jeweils anderen und sind so gegenseitig füreinander konstitutiv. In diesem Sinne sind die Phasen des Films – früher Film, klassischer Film, postklassisches Kino – ebenso wie bestimmte Genres wie Drama und Komödie einerseits und Horror und Pornographie ander-

199 Vgl. die Ausführungen auf S. 105 dieser Arbeit.

200 Bordwell 2005, S. 9. Siehe hierzu vor allem die Ausführungen zu Beginn des vorliegenden Kapitels, S. 124f.

201 Gunning hat dies nicht nur, wie schon im Kapitel zu OZ THE GREAT AND POWERFUL ausgeführt, in seinem ersten Aufsatz deutlich gemacht, sondern auch erneut ausdrücklich in seiner Rückschau auf den 20 Jahre zuvor verfassten Aufsatz, vgl. Gunning 2006, S. 36f.

rerseits sowie bestimmte Filmstile wie Spielfilm und Avantgardekino jeweils Ausformulierungen innerhalb des breiten Feldes unterschiedlicher Formen der filmischen Ansprache. In dieses fügt sich auch der stereoskopische Film ein, allerdings nicht als Endpunkt einer linearen Entwicklung, wie von Eisenstein prognostiziert. Auch nach dem ersten populären Auftreten des stereoskopischen Films in den 1950er Jahren finden sich in der Geschichte des Films Beispiele, die Eisensteins Konzepte der zwei Bewegungen fortführen, aber zu anderen Techniken greifen. Produktionen wie *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions 1985) verwirklichen ein Heraustreten auch nach dem stereoskopischen Film noch auf Ebene der Narration. Zeitgenössische Projekte wie *Secret Cinema* oder Film Parks erlauben es inzwischen tatsächlich, wortwörtlich in Filmwelten hineinzutreten.²⁰² In der Rückschau ist der stereoskopische Film bisher wiederholt zum Vorschein gekommen.²⁰³ Sein Auftreten wird dabei aber immer wieder nach dem Muster der Revolution eines bestehenden Filmsystems verhandelt, als das ›Anderer‹ der Filmgeschichte.

HUGO schlägt mit seiner Zugszene vor, die eigene Technik schlicht als Teil der Filmgeschichte zu untersuchen. In seine Filmgeschichte als Kraftfeld aus direkter Ansprache und vierter Wand und nicht als lineare Entwicklung von einem Modus zum anderen verwebt HUGO auch Referenzen auf zwei zentrale stereoskopische Filme. Hugos in negativer Parallaxe in den Bildraum gestreckte Hand (vgl. P6 E49) erinnert an eine Einstellung aus *DIAL M FOR MURDER*. Da diese die Grundlage der Plakatmotive ist, hat der einzige stereoskopische Film, bei dem Alfred Hitchcock Regie geführt hat, explizit mit der Berührung suggerierenden Komposition geworben. Der Film selbst verweigert sich dem technischen Heraustreten des stereoskopischen Films dann aber fast vollkommen, einzig in zwei Einstellungen wird das Potential der Technik ausgereizt: Zum einen präsentiert der Kommissar einen den Mord auflösenden Schlüssel, zum anderen streckt die Heldin, als sie im Würgegriff des Angreifers ist, dem Publikum hilfeschend die Hand entgegen. Als Werk eines von Filmtheoretiker:innen und -enthusiast:innen geschätzten Regisseurs wird *DIAL M FOR MURDER* häufig als ein Ausnahmbeispiel für ›gute Stereoskopie‹ innerhalb der Geschichte des aufmerksamkeitsheischenden stereoskopischen Films genannt.²⁰⁴

Weniger bekannt, aber unter Fans stereoskopischer Filme sagenumwoben, ist hingegen die von den Brüdern Lumière selbst produzierte stereoskopische Variante des einfahrenden Zuges.²⁰⁵ Auch dieses Filmbeispiel wird für ›Kenner:innen‹ der stereoskopischen Filmgeschichte mit dem stereoskopischen Zug aufgerufen. In HUGO werden beide stereoskopischen Filme schlicht in das Kräfte messen sich ausstellender und sich verborgender Narration und Formsetzungen des Films von 1897 bis 2012 eingearbeitet, wodurch sich neue Verwandtschaftslinien eröffnen.

202 *Secret Cinema* rekreiert die Diegesen bekannter Filme, so dass diese ›in echt‹ erlebt werden können. Sarah Atkinson hat dieses Erleben des Films außerhalb des Films in den *Secret-Cinema*-Events und in Film Parks ausführlich beschrieben, vgl. Atkinson 2018.

203 Die diversen Produkte vor 2009 hat Ray Zone in zwei Büchern exemplarisch aufgezählt, vgl. Zone 2007, 2012.

204 Thompson und Bordwell gehen auf die Rezeption von *DIAL M FOR MURDER* in ihrem Blogbeitrag ein, vgl. Thompson/Bordwell 2012.

205 Vgl. FN 8 im Kapitel zu FRANKENWEENIE.

In HUGO endet die Traumsequenz nicht mit dem ersten Alptraum Hugos, in dem er vom dramatisierten Zug, der am Beginn der Filmgeschichte gestartet ist, schließlich überfahren wird. Aufgeschreckt von der Geschichte des direkt mit dem Publikum in Kontakt tretenden Films in Form des Zuges, der die vierte Wand des Bahnhofs und des eigenen Mediums durchbricht, verwandelt sich Hugo in den Automaten, der in ein größeres mechanisches Uhrwerk eingespannt wird (vgl. P5 S11). Es verdichtet sich hier eine weitere über die Story hinweg aufgebaute Metapher des Films als Medium. Der Automat mit seinem Zahnradmechanismus tritt als Repräsentant des frühen Films auf. In der Diegese von HUGO war er Teil von Méliès' Zaubershow, bevor dieser Filme produzierte, und Méliès baute seine Kamera aus Teilen des Apparats (vgl. P5 S12). Weiterhin wird der Automat bei seinem ersten Auftreten mit einem flackernden Licht und einem mechanisch-ratternden Geräusch präsentiert (vgl. P5 S3). Diese beiden kinematographischen Mittel, die hier ohne narrative Begründung, also als extradiegetische Mittel oder nur durch künstlerische Motivation begründet, auftreten, werden erst nachträglich in der Szene in der Filmbibliothek als die charakteristischen Nebenprodukte analoger Filmprojektionen aufgelöst: Der Lichtkegel, der hier die historischen Filme präsentiert, erzeugt das gleiche Rattern und Flackern (vgl. P7 E9).

Hugos Verwandlung in den mechanischen Mann jedoch ist offensichtlich nicht durch analoge Tricktechniken hervorgebracht. Die perfekte Verwandlung in den Mann aus Schrauben und Stahl ist mit modernem CGI erschaffen worden. Im Gegensatz zum Flug zu Beginn des Films durch die Bahnhofshalle, der sich dem stärker mit Animationsfilmtechniken vertrauten Blick als durch den Computer erschaffen zeigt, ist die Verwandlung Hugos in den Automaten für jeden sichtbar künstlich produziert. Hugo, der titelgebende Held des Films HUGO, präsentiert sich damit als mit digitalen Mittel hervorgebrachte Illusion. HUGO beerbt damit die Filme Méliès', die gerade für ihre analogen Verwandlungstechniken bekannt geworden sind.

Die bereits von Gunning erwähnte Gegenüberstellung der Gebrüder Lumière und Georges Méliès folgt der möglicherweise von Siegfried Kracauer am prominentesten vertretenen These, dass die Filmemacher Begründer diametraler Filmstile seien.²⁰⁶ Während Méliès eine »formgebende Tendenz«²⁰⁷ begründe, stünden die Gebrüder Lumière am Anfang einer »realistischen Tendenz«.²⁰⁸ Nach Kracauer könnten die für die erste Tendenz exemplarischen Filme von Méliès, da sie eine imaginierte Welt hervorbringen, niemals wirklich filmisch sein.²⁰⁹ Kracauer folgt dabei einem medienspezifischen Argu-

206 Vgl. Kracauer 2012, S. 57–65.

207 Kracauer 2012, S. 63.

208 Kracauer 2012, S. 61. Herauszustellen ist hier, dass Kracauer indes die Lumière-Filme nicht den Gebrüdern Lumière zuschreibt, sondern nur Louis Lumière, Kracauer 2012, S. 57–65.

209 Vgl. Kracauer 2012, S. 60f.

ment.²¹⁰ Für den Autor, der Film von der Fotografie ableitet²¹¹ und daher versteht als »in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen«, müsse Film dementsprechend nach der Wiedergabe der physischen Realität streben, um filmisch zu sein.²¹² Versteht man Film jedoch nicht allein als in Bewegung gesetzte Fotografie, sondern als Ergebnis der dazu notwendigen Apparatur, sind Méliès' Filme eindeutig filmisch. Der von Méliès in diversen Ausformungen genutzte Stopptrick – der Film wird angehalten und eine auf der profilmischen Ebene vorgenommene Veränderung führt zu einer plötzlichen Transformation auf dem Filmbild, wenn dieses anschließend weiter aufnimmt und dann abgespielt wird – nutzt explizit aus, dass das filmische Bewegtbild aus der Wahrnehmung mehrerer Einzelbilder besteht. Sogar Kracauer muss in seinem Text anmerken, dass Méliès »seine Illusionen mehr und mehr mit Hilfe der dem Medium eigentümlichen Techniken« produzierte und diese somit auch als »filmische Illusion[en]«²¹³ verstanden werden könnten. Dennoch beharrte er weiterhin darauf, dass sie der Tradition des Theaters verpflichtet blieben, weil sie anders als die Werke der Brüder Lumière nicht auf die Wiedergabe der Wirklichkeit zielten, also »keine echt filmischen Gegenstände in sich enthielten.«²¹⁴

HUGO als ein Film, der seine digitale Produktion ausstellt, entzieht sich als nicht auf fotochemischem Material basierender Film nicht einfach der von Kracauer aufgemachten Charakterisierung, sondern stellt eine neue Tradition zur Disposition. Die in der Szene in der Filmbibliothek aufgerufenen Filme (vgl. P7) eröffnen nicht nur die Entwicklung der Filmsprache, sondern stellen auch entscheidende Schritte der Produktion filmischer Illusionen aus. Eine Einstellung aus INTOLERANCE (vgl. P7 E15) und eine aus THE THIEF OF BAGDAD (vgl. P7 E36) zeigen die Technik des Kulissenbaus, die durch die Kamera eine künstliche Welt hervorbringt. Während dies den von Kracauer erwähnten, im Theater möglichen Illusionen entspricht, werden aber auch Spezialeffekte gezeigt, die auf der Handhabung des Filmmaterials basieren. Neben den viragierten Einstellungen (vgl. P7 E14, 15, 26, 29, 32, 36, 39) ist auch eine Einstellung eingefügt, in der eine Frau zu sehen ist, die auf einen Baum springt. Der Sprung ist jedoch durch das Rückwärtslaufen des Materials erzeugt (vgl. P7 E28). Diese Reihe endet mit Méliès' LE VOYAGE DANS LA LUNE (Starfilm 1902; vgl. P7 E44) – und damit mit dem Film jenes Mannes, der für seine Filmtricks bekannt geworden ist. In der Folge wird das Publikum des Films HUGO mit den Mechanismen dieser Tricks vertraut gemacht, wenn sich der Filmhistoriker an seinen Besuch in Méliès' Studio erinnert und dergestalt die Produktion künstlicher Welten

210 Bereits vor Kracauer hat Rudolf Arnheim ein anderes, im nächsten Kapitel ausgeführtes medien-spezifisches Argument als Ausdruck von Kunst in der schon erwähnten Studie *Film als Kunst* eingebracht. vgl. Arnheim 2002b. Kracauer hat Arnheims Schrift dann auch bereits 1933 in der Zeitschrift *Die neue Rundschau* rezensiert und als »ästhetischen Leitfaden[, der; LF] zweifellos ein Gewinn« ist, beschrieben, Kracauer 2002, S. 314.

211 So bezeichnet Sigfried Kracauer die Fotografie als den »entscheidende[n] Faktor in der Produktion filmischen Inhalts« und schließt, dass »[d]as Wesen der Fotografie [...] in dem des Films fort[lebe]«, Kracauer 2012, S. 53.

212 Kracauer 2012, S. 55.

213 Kracauer 2012, S. 60.

214 Kracauer 2012, S. 61.

durch Kulissen, aber auch durch den aufwendig inszenierten Stopptrick vorgestellt wird (vgl. P5 S9).

An seinem Happy End bringt HUGO dann beide hier über die Szene in der Filmbibliothek aufgerufenen Traditionen des Films, die in den zwei Träumen Hugos mit dem Film HUGO als Charakterisierungen des zeitgenössischen Films als Medium verbunden werden, zusammen. Während der Filmpräsentation im Rahmen des Galaabends zu Ehren Méliès' werden einige von dessen Filmen diegetisch vorgeführt (vgl. P5 S14). Diese Vorführung einleitend, erlaubt es der Stopptrick dem Schauspieler Kingsley, in das historische Filmbild zu springen und sich in den historischen Méliès zu verwandeln (vgl. P5 S14). Das digitale Filmbild wird so der Ästhetik und der Technik des historischen Vorbildes angepasst. Abschließend wird das historische Vorbild der Technik und Ästhetik des zeitgenössischen Films angepasst, wenn das für den Film zentrale Werk, dem auch die Einstellung der im Auge des Mondes landenden Rakete entstammt, *LE VOYAGE DANS LA LUNE* plötzlich in stereoskopischer Technik gezeigt wird. Der Mond schiebt sich nun in negativer Parallaxe weit in den Raum der Zuschauer:innen hinein. Das Durchbrechen der Leinwandebene, das hier technisch vollzogen worden ist, greift ein Gemälde Méliès' auf, in dem sich dieser an dem klassischen Trompe-l'Œil-Effekt einer die Leinwand durchbrechenden Figur versucht (Abb. 46).²¹⁵ Im Medium der Malerei setzt Méliès hier um, was seine Filme formal ebenfalls beständig erproben, die direkte Ansprache der Betrachtenden und damit den Eintritt in deren Raum. In HUGO wird dieser Übertritt seiner Filme stereoskopisch verwirklicht.

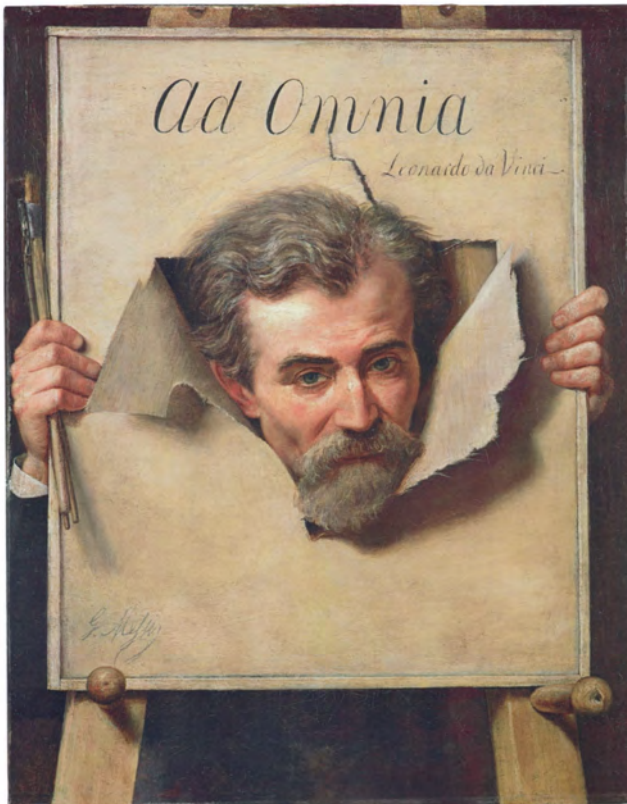
Während diese technische Verwirklichung des Hinaustretens aus der Fiktion in den Raum der Betrachtenden hier durch eine nachträgliche Konvertierung des Materials erreicht worden ist, hat die Filmgesellschaft um Serge Bromberg, Lobster Films, auf einigen Festivals seit dem neuen Hype um den stereoskopischen Film auch historische stereoskopische Produktionen Méliès' gezeigt. Sie wurden jedoch nicht von Méliès als stereoskopische Filme angefertigt, sondern sind vielmehr nachträglich der Anforderung der größeren Anordnung seiner Filme entsprungen.

Einerseits waren seine Filme zeitweise so beliebt, dass sie in den USA durch frühe Filmpiraterie imitiert und verkauft wurden, andererseits benötigten seine Tricks wie der Stopptrick die enge Verschaltung der aufzunehmenden Handlung mit der aufzunehmenden Apparatur. Méliès eröffnete eine amerikanische Dependence und vertrieb dort gleichzeitig mit der europäischen Fassung aufgenommene Versionen seiner Filme. Da die Kopierprozesse zunächst noch aufwendig waren, nahm er seine Filme mit zwei Kameras auf, musste dabei jedoch eine Möglichkeit finden, beide Versionen gleichermaßen in der Aufnahme auf die Sekunde genau kontrollieren zu können. Er behalf sich damit, zwei nebeneinander aufgestellte Kameras mechanisch zu koppeln und schuf dabei eine stereoskopische Aufnahmeanordnung. Lobster Films hat die französischen und die amerikanischen Spuren von *LE CHAUDRON INFERNAL* (Starfilm 1903) und *L'ORACLE DE*

215 Der Katalog der Ausstellung *Lust der Täuschung. Von antiker Kunst bis zur Virtual Reality* bringt das Gemälde Méliès' bereits mit dessen Stopp-Trickfilmen und konkret dem Film *LES CARTES VIVANTES* (Starfilm 1905) zusammen und bezeichnet das bei beiden zu beobachtende »Überschreiten der ästhetischen Grenze, welche Bild und Betrachter üblicherweise trennt«, als »exemplarisch für das Bestreben des französischen Film-Fantasten«, Beitin/Diederer 2019, S. 97.

DELPHES (Starfilm 1903) zusammengebracht und daraus 2012 historische stereoskopische Filme Méliès' produziert.²¹⁶

Abb. 46: Georges Méliès: Bildnis eines Mannes, um 1883, Öl auf Leinwand, 63,5 × 52 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln.



Obwohl die Anwendung der stereoskopischen Technik Méliès' malerisch Ausdruck verliehenem Bedürfnis, die Ebene der Darstellung zu durchstoßen, für dessen Filme verwirklicht, soll hier nicht der Frage nachgegangen werden, ob die stereoskopischen Versionen seiner Filme der Intention Méliès' entsprochen hätten. Aufschlussreich ist stattdessen, welche enge Schichtung der digitale stereoskopische Film HUGO hier mit den von ihm eröffneten Geschichten und Geschichtsschreibungen des Films als Medium eingeht und dabei seine eigene Medialität neu ausrichtet. HUGO lässt den Geist der Filme Méliès' auferstehen, nicht nur, indem er deren Produktion zeigt (vgl. P5 S9), sie zitiert (vgl. P5

216 Kristin Thompson berichtet im Blog von David Bordwell von der Entstehungsgeschichte und der Seherfahrung dieser stereoskopischen Filme Méliès', vgl. Thompson/Bordwell 2010. Auch Drößler geht auf die nachträglich in stereoskopischer Fassung produzierten Filme ein, vgl. Drößler 2008b, S. 9f.

S12, 14) und reinszeniert (vgl. P5 S9) sowie in die stereoskopische Technik überführt (vgl. P5 S14), sondern auch, indem er ihren Modus der Kontaktaufnahme mit dem Publikum als auch ihre Erzeugung filmischer Realitäten weiterführt und in die aktuelle Zeit übersetzt. Dabei stellt HUGO mit seiner Strategie der Amalgamierung narrativer und präsentierender Tendenzen eine produzierende Rezeption aus, bei der das Sehen anreichernde Überlegungen von den jeweiligen Betrachtenden durch eigene Kennerschaft entschlüsselt werden können – wenn sie sich nicht lieber dem Spektakel hingeben möchten. Der Film eröffnet dabei einen Blick auf die Filmgeschichte, in dem die Indexikalität des Mediums keine entscheidende Kategorie ist, sondern der vielmehr die künstliche Produktion von filmischer Wirklichkeit erfasst. In einer so verstandenen Filmgeschichte sind stereoskopischer und klassischer Film, wie dieses Kapitel gezeigt hat, nie gegensätzlich positioniert aufgetreten. Vielmehr stellen sie eine Filmtechnik und eine kinematographische Setzung dar, an denen sich die widerstrebenden, in verschiedene Filmgeschichten eingearbeiteten Tendenzen des Films, als erzählendes Medium mit seinem Publikum zu kommunizieren, kristallisiert haben.

