

Karin Janker



DER TRAUM VOM TOTALEN KINO

Wie Literatur Filmgeschichte schrieb

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 7

Aus:

Karin Janker

Der Traum vom Totalen Kino

Wie Literatur Filmgeschichte schrieb

Juli 2019, 450 S., kart., Dispersionsbindung, 29 SW-Abbildungen

49,99 € (DE), 978-3-8376-4756-3

E-Book:

PDF: 49,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4756-7

Eines Tages wird man Film nicht mehr von der Realität unterscheiden können – diese Vorstellung gab es bereits, bevor das Kino erfunden war. Der Traum vom Totalen Kino entstammt der Literatur, die dem Film bereits detailliert den Weg in Richtung *Virtual Reality* wies, als die Bilder des *Cinématographe* noch stumme Schatten waren.

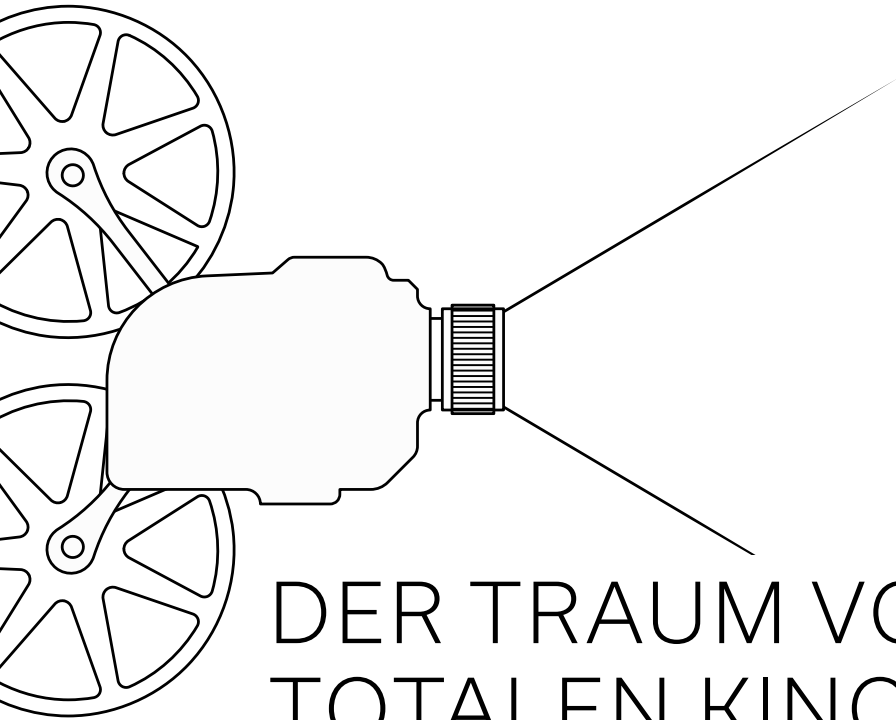
Karin Jankers Analyse der bis heute wirkmächtigen Imagination einer Ununterscheidbarkeit zwischen physischer und virtueller Realität legt offen, aus welchen Mythen und Diskursen sich diese speist, aber auch wo ihre Ränder, Unschärfen und Aporien liegen. Welche Hoffnungen und Ängste begleiten die Entwicklung des Bewegtbildes? Welche Eigenschaften schreibt die Literatur dem aufkommenden Konkurrenzmedium zu? Und was erzählt die Literatur damit über sich selbst?

Die hier versammelten Lektüren der Kino-Romane von Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, Jules Verne, Luigi Pirandello, Salomo Friedlaender, Aldous Huxley und Adolfo Bioy Casares zeigen, dass der Traum vom Totalen Kino nicht bloße Denunziation des Films durch die Literatur ist, sondern auch ein Ausloten der jeweils eigenen medialen Möglichkeiten. Sie demonstrieren eindrücklich die Literarizität dieses Narrativs – und und machen nicht zuletzt Mediengeschichte zu einer Sache der Literaturwissenschaft.

Karin Janker (Dr. phil.), geb. 1986, ist Redakteurin im Ressort Meinung der Süddeutschen Zeitung. Sie promovierte an der Ludwig-Maximilians-Universität München bei Barbara Vinken und war Mitglied im Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft. Zuvor absolvierte sie den Masterstudiengang »Aisthesis – Historische Kunst- und Literaturdiskurse« im Rahmen des Bayerischen Elitenetzwerks und studierte Diplom-Journalistik, Politikwissenschaft, Philosophie, Germanistik und Romanistik an der Universität Eichstätt-Ingolstadt. Sie schreibt, lehrt und forscht zu Literatur, Film und Politik sowie deren Schnittmengen.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4756-3

Karin Janker



DER TRAUM VOM TOTALEN KINO

Wie Literatur Filmgeschichte schrieb

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 7
Hrsg. v. Prof. Dr. Oliver Ruf

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung - 9

I EINLEITENDES:
DAS NARRATIV DES TOTALEN KINOS - 13

II THEORETISCHE PERSPEKTIVEN
UND STAND DER FORSCHUNG - 39

III LEKTÜREN: LITERARISCHE VISIONEN
DER KINEMATOGRAFIE - 67

1 PROTO-CINÉMA - 69

**1.1 Präfiguration des Kinos: Auguste de Villiers
de l'Isle-Adams *L'Ève future* (1886) - 71**

1.1.1 Alicia: die Frau hinter den Spiegeln - 76

1.1.2 Evelyn: die abwesende Frau - 90

1.1.3 Halady: Totales Kino - 100

- 1.2 **Echos der Stille: Jules Vernes**
Le Château des Carpathes (1892) – 117
 - 1.2.1 Fern-Hören: „Voglio morire“ – 123
 - 1.2.2 Fern-Sehen: Télé-Skopophilie – 136
 - 1.2.3 Das Schloss: im Inneren des Apparats – 147

- 1.3 **Résumé: der Apparat des Totalen Kinos** – 163

- 2 **STUMM-FILM-KUNST** – 169
 - 2.1 **Achtung, Kamera frisst: Luigi Pirandellos**
Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916/25) – 171
 - 2.1.1 Re(pro)duktion: ein Schatten des Lebens – 176
 - 2.1.2 (Un)erfüllte Metonymie: der kinematographische Blick – 190
 - 2.1.3 Unter der Oberfläche: Kino als Medium des *Umorismo* – 205

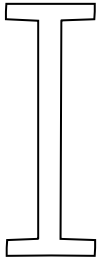
 - 2.2 **Krieg der Bilder: Salomo Friedlaenders/Mynonas**
Graue Magie (1922) – 219
 - 2.2.1 Virtualisierung des Raumes: die Filmstadt Berlin – 227
 - 2.2.2 Die zerfetzte Schärpe: die Textur des Filmischen – 242
 - 2.2.3 Das Fest der grauen Magie: der entgrenzte Film – 254

 - 2.3 **Résumé: das (auto)reflexive Potenzial des**
Totalen Kinos – 269

3	WIEDERKEHR DER PHANTASMAGORIE – 275
3.1	Der totalkinematographische Staats-Apparat: Aldous Huxleys <i>Brave New World</i> (1932) – 277
3.1.1	Feelies: jenseits des Visuellen – 285
3.1.2	Retorte: die Reproduktion der Masse – 296
3.1.3	Soma: jenseits der Wirklichkeit – 309
3.2	Fatale Metalepse: Adolfo Bioy Casares' <i>La invención de Morel</i> (1940) – 323
3.2.1	(Un)totes Inkarnat: Haut im Spiegel – 330
3.2.2	Madeleine: der Duft der Zeit – 344
3.2.3	Fort-Da-Spiel: gespenstische Dialektik des Kinos – 362
3.3	Résumé: am Abgrund des Totalen Kinos – 377
IV	SCHLUSS: HÖHLENAUSGÄNGE ODER HÖHLENEINGÄNGE – VOM TOTALEN KINO ZUR VIRTUELLEN REALITÄT – 385
	Quellenverzeichnis – 399
	Dank – 447







Einleitendes:
Das Narrativ des Totalen Kinos

Cinema began in wonder,
the wonder that reality can be
transcribed with such immediacy.¹

— Susan Sontag

There will be no distinction, post-Singularity,
between human and machine or between
physical and virtual reality.²

— Ray Kurzweil

Am Ursprung wie im Fluchtpunkt des Kinos liegt ein Wunder: Während die Zeugen des ersten Wunders in Panik davonestoben, werden die Zeugen des zweiten nicht einmal mehr merken, dass sie es mit einem Wunder zu tun haben. Soweit zumindest die Prophezeiung, die im Narrativ des Totalen Kinos liegt und die Ray Kurzweil³ formuliert: Eines Tages wird das Kino nicht nur in der Lage sein, die Wirklichkeit lebensecht abzubilden; Film und Wirklichkeit werden ununterscheidbar sein. Ohne es explizit anzusprechen und vermutlich auch ohne es zu wissen, greift der Google-Technologe im oben vorangestellten Zitat jene Utopie auf, die sechzig Jahre zuvor bereits der Filmtheoretiker André Bazin in seinem Essay *Le Mythe du Cinéma total* in Worte gefasst hat.⁴ Bazin schreibt über die Wegbereiter und Erfinder der Kinematographie: „Leur

1 Sontag, Susan: The Decay of Cinema. In: New York Times Magazine, 25. Februar 1996, <https://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>.

2 Kurzweil, Ray: The Singularity Is Near. When Humans Transcend Biology. London: Viking Penguin 2005, S. 9.

3 Ray Kurzweil leitet beim Weltkonzern Google die technische Entwicklung und bezeichnet sich darüber hinaus als Zukunftsforscher. Seine Schriften kreisen um Themen wie Technische Singularität und Transhumanismus. Zu den wichtigsten zählen *The Age of Intelligent Machines* (1990), *The Singularity Is Near* (2005) und *How to Create a Mind* (2012). Kurzweil ist keine unumstrittene Figur; seinen Gedankengebäuden wird immer wieder eine Nähe zu quasireligiöser Esoterik sowie Unwissenschaftlichkeit vorgeworfen. Dies tut jedoch der hier vertretenen Annahme keinen Abbruch, dass Kurzweils Schriften in engem Zusammenhang mit dem Narrativ des Totalen Kinos stehen.

4 In der deutschen Übersetzung ist Bazins Titel etwas missverständlich mit „Der Mythos vom totalen Film“ übersetzt (Vgl. den Band Bazin, André: Was ist Film? (Hg.v. Robert Fischer). Berlin: Alexander-Verlag 2004, S. 43–49), was eine Verkürzung darstellt, denn ‚cinéma‘ schließt im Gegensatz zu ‚Film‘ „sowohl ‚Kinematographie‘ als auch das Dispositiv ‚Kino‘“ ein; siehe dazu Schweinitz, Jörg: Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Mediengründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel. In: Neitzel, Britta/ Nohr, Rolf N. (Hg.): Das Spiel mit dem Medium. Partizipation,

imagination identifie l'idée cinématographique à une représentation totale et intégrale de la réalité, elle envisage d'emblée la restitution d'une illusion parfaite du monde extérieur avec le son, la couleur et le relief.⁴⁵ Allerdings ist auch Bazins Mythos nur ein Teil eines übergeordneten wirkmächtigen Narrativs: Der Traum vom Totalen Kino ist deutlich älter und wurzelt in der Literatur.⁶

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, dieses Narrativ zu untersuchen und geht dabei der Frage nach, wie literarische Werke das Kino in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg präfigurieren beziehungsweise imaginieren.⁷ Dabei legt sie den Fokus auf jene Vorstellung einer Totalkinematographie,⁸ die nicht nur in zahlreichen fiktionalen Werken eine Rolle spielt, sondern durch die gesamte Kinogeschichte hindurch Einfluss auf das Verständnis von Film als einem die Wirklichkeit mimetisch reproduzierenden Medium hatte und hat. Jörg Schweinitz zufolge gehört diese wie Bazins Mythos „zum ständigen diskursiven Programm, das medientechnische Entwicklungen begleitet.“⁹ Allerdings übersieht die Filmwissenschaft bislang weitgehend die Interferenzen

Immersion, Interaktion. Marburg: Schüren 2006, S. 136–153, hier S. 141. Im Folgenden wird deshalb Bazins Titel im Deutschen als „Mythos vom totalen Kino“ zitiert.

5 Bazin, André: *Le Mythe du Cinéma total*. In: Ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf 1958, S. 21–26, hier S. 24. Der Aufsatz erschien zuerst 1946 in der Zeitschrift *Critique*.

6 Den Begriff des Narrativs beziehe ich aus der Erzähltheorie Albrecht Koschorkes, auf die im folgenden Kapitel noch einmal eingegangen wird. Vgl. Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt: Fischer 2017. Das Narrativ des Totalen Kinos ist als übergeordnet gegenüber Bazins *Mythe du Cinéma total* zu betrachten; Bazins Text ist gewissermaßen ein theoretisches Pendant zu hier verhandelten literarischen Texten.

7 Die Begrenzung des hier untersuchten historischen Zeitraums ergibt sich aus der Kinogeschichte: Er setzt kurz vor der Erfindung des Kinematographen ein und erstreckt sich bis zum Zweiten Weltkrieg, der für die historische Entwicklung des Kinos eine bedeutende Zäsur darstellt. So beginnt nach dem Krieg der Siegeszug des Fernsehens, das dem Kino zunehmend Konkurrenz macht und ein neues Dispositiv aufruft.

8 Der Terminus ‚Totalkinematographie‘ bezeichnet ebenso wie sein Synonym ‚Totales Kino‘ die Vorstellung, dass das Kino eines Tages in der Lage sein könnte, eine Reproduktion der Welt hervorzubringen, die von dem, was alltagsweltlich als Realität erfahren wird, nicht mehr zu unterscheiden ist. Wie das Verhältnis zwischen Film und Realität theoretisch gefasst und beschrieben werden kann, erläutert das folgende Kapitel ausführlicher.

9 Schweinitz: *Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität*, S. 144 (Herv. i. O.). Schweinitz wendet an dieser Stelle allerdings zurecht ein, dass der Mythos – anders als in Bazins teleologischem Modell – „nicht als die primäre, die letztlich treibende Kraft, die hinter der Medienentwicklung selbst steht, zu interpretieren“ sei, sondern etwa auch ökonomische Faktoren bedacht werden müssten (ebd., S. 144).

zen zwischen der medientechnischen Entwicklung, dem Diskurs der Filmtheorie und literarischen Imaginationen des Kinos und hat daher kaum im Blick, dass Literatur das Denken über und die Vorstellung von Kino wesentlich geprägt hat und nach wie vor prägt.¹⁰ In der vorliegenden Studie dagegen treten Film und Literatur im Narrativ des Totalen Kinos in einen Dialog, der auch angenommene Vorgängigkeit hinterfragt.¹¹

Wie eng dieses Narrativ bis heute mit den Anfängen der Kinematographie verbunden ist, zeigt sich an einer nach wie vor wirkmächtigen Anekdote, die zum Ursprungsmythos des realistisch-illusionistischen Bewegtbildes wurde:¹² Am 28. Dezember 1895 sollen sich einige Dutzend Neugierige in einem Gewölbe des *Grand Café* in Paris eingefunden haben, um der Premiere des *Cinémato-*

10 So fällt auf, dass Filmwissenschaftler häufig metaphorisch auf die Ontologie des Filmbildes oder das Verhältnis zwischen Film und Realität Bezug nehmen, oft allerdings ohne den rhetorischen Gehalt dieser Metaphorik zu reflektieren. Elsaesser und Hagener gliedern ihre Einführung in die Filmtheorie etwa in Kapitel wie „Fenster und Rahmen“, „Tür und Leinwand“, „Spiegel und Gesicht“, vgl. Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte: *Filmtheorie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007. Historische Beispiele finden sich bei Bazin, der Metaphern wie Lichtschrift, Fingerabdruck oder auch Mumie gebraucht, siehe dazu Smith, Douglas: „A world that accords with our desires“? Realism, Desire, and Death in André Bazin's *Film Criticism*. In: *Studies in French Cinema* 2 (2004), S. 93–102. Hediger weist ebenfalls darauf hin, „dass Bazin den inhärenten Realismus des Mediums [...] dem Bereich des Unerklärlichen zurechnet“ und dafür Metaphern verwendet, siehe: Hediger, Vinzenz: *Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin*. In: *Montage AV*, 18,1 (2009), S. 75–107, hier S. 80. Ähnlich metaphorisch ist das Sprechen über Film bei Edgar Morin, siehe dazu Dreher, Philip: *Morin und der Film als Spiegel. Eine theoriegeschichtliche Verortung der Filmtheorie von Edgar Morin*. Stuttgart: Ibidem-Verlag 2014; aber auch in zeitgenössischer Filmtheorie, wie ich auf dem Kongress „The Real of Reality“ im November 2016 am ZKM in Karlsruhe beobachten durfte, vgl. im zugehörigen Tagungsband: Janker, Karin: *Emerging Imaginations. The Relation of Film and Reality from a Literary Perspective*. In: Reeh, Christine / Schmidt, Stefan W. / Weibel, Peter (Hg.): *The Real of Reality. Contributions to a new ontology of film*. Amsterdam: Brill/Rodopi (i. E.).

11 Bereits Kittler zählt jene Jahrhunderte, in denen Bilder „als literaturproduzierte Vorstellung im sogenannten inneren Leserauge“ auftraten, zur Geschichte der optischen Medien, weil „sie von den modernen Technologien träumten und mechanische Apparaturen entwickelten, deren Verwissenschaftlichung im 19. Jahrhundert dann Photographie und Film ermöglichten“. Weiter schreibt er: „Denn der Film ist nicht vom Himmel gefallen, sondern nur im Zusammenhang mit den Phantasien und Politiken zu begreifen, auf die seine Erfindung geantwortet hat.“ Siehe Kittler, Friedrich A.: *Optische Medien*. Berliner Vorlesung 1999. Berlin: Merve 2002, S. 11.

12 Siehe hierzu auch den Artikel Janker, Karin: *Fake News vom Mars*. In: *Süddeutsche Zeitung* (17./18.11.2018), <https://www.sueddeutsche.de/kultur/historie-fake-news-vom-mars-1.4212275>.

graphie beizuwohnen. Unter den etwa einminütigen Filmen, die die Gebrüder Auguste und Louis Lumière an jenem Tag präsentierten, war demnach einer, der bei den Zuschauern besonderen Eindruck hinterließ: Bei der Vorführung von *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* soll das Publikum in Panik geraten sein, einige Zuschauer seien gar von ihren Sitzen aufgesprungen, hätten sich versteckt oder fluchtartig den Saal verlassen. So täuschend echt, so realistisch soll die Filmszene gewesen sein, dass man den einfahrenden Zug für real hielt und um sein Leben fürchtete.¹³

In Georges Sadouls Standardwerk der Kinogeschichte klingt die Episode so: „Dans *L'Arrivée d'un Train*, la locomotive arrivait du fond de l'écran, fonçait sur les spectateurs et les faisait sursauter : ils craignaient d'être écrasés.“¹⁴ Sadoul sieht den Erfolg der Lumières und damit auch den des Kinos in der Wirksamkeit dieses Täuschungsmanövers begründet:

[...] le cinématographe Lumière était une *machine à refaire la vie*. Ce n'étaient plus des marionnettes qui s'agitaient sur l'écran, mais des personnages grandeur nature, dont on distinguait mieux qu'au théâtre les expressions et la mimique. [...] *C'est la nature même prise sur le fait*, s'écriaient avec un étonnement admiratif les premiers critiques. Le réalisme de l'œuvre de Louis Lumière détermina son succès.¹⁵

Die Legende von der Panik bei der Film premiere streift somit die Frage nach dem ontologischen Status des Filmbildes: Indem Kino das Leben nicht nur abbildet, sondern noch einmal erschafft („refaire“), stettet es die virtuelle Kopie mit einer Illusion von Realpräsenz aus,¹⁶ die Bildern und Kunstwerken bis

13 ‚Realität‘ sowie das Adjektiv ‚real‘ werden in dieser Studie im Sinne ihrer alltagsweltlichen Bedeutung gebraucht. Wenn nichts anderes vermerkt ist, wie zum Beispiel beim spezielleren Gebrauch im Bezug auf einen bestimmten Text, gilt die pragmatische Definition, die der Philosoph George Edward Moore in Baldwins *Dictionary* gibt: „*Real* (Lat. *realis*, from *res*, thing): Ger. *real*; Fr. *réel*; Ital. *reale*. Universally employed to denote that a thing is both (a) [...] existent and (b) true [...]. Reality is thus properly opposed both (a) to things in the conception of which existence is included but which do not truly exist, (b) to subjects of non-existential propositions, and (c) to what is neither true nor false.“, siehe: Moore, George Edward: *Real*. In: Baldwin, James Mark (Hg.): *Dictionary of Philosophy and Psychology*. Vol II. New York: Macmillan 1902, S. 420 (Herv. i. O.).

14 Sadoul, Georges: *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*. Paris: Flammarion 1981, S. 20.

15 Ebd., S. 22 (Herv. i. O.).

16 Zum Begriff der „Realpräsenz“, den ich nicht in seiner ursprünglich theologischen Bedeutung verwende, sondern dem Filmwissenschaftler Vizenz Hediger folgend, siehe Kapitel II.

dahin unerreichbar war. Das Filmbild bewegt und belebt nicht nur sich selbst, sondern auch die Zuschauer – und zwar im Wortsinne; der Filmzug wird damit zu einem Beispiel für jenen Begriff von Virtualität, den Peirce so definiert: „A virtual *X* [...] is something, not an *X*, which has the efficiency (*virtus*) of an *X*.“¹⁷

Die Anekdote von der Panikreaktion ist zum Gemeinplatz der Filmgeschichte geworden. So berichtet auch Paul Virilio, „chacun ayant en effet la sensation de risquer d'être personnellement écrasé ou blessé par le véhicule“.¹⁸ Und der Journalist Hellmuth Karasek wundert sich noch anlässlich des hundertsten Geburtstags des Kinos, dass es dem Film der Lumières trotz seiner eklatanten technischen Mängel – wozu er das Flimmern, das Schwarz-Weiß und das laute Klappern der Projektoren zählt – dennoch gelungen sei, „die Phantasie des Publikums mit Realität zu besetzen“ und jene Panik auszulösen.¹⁹ Jahrzehntelang immer wieder reproduziert, hält sich die Legende bis heute.²⁰ Als zentrales Mythologem scheint sie zu beweisen, was Edgar Morin als Kern des Totalen Kinos ausmacht: Dass schon die ersten Filmemacher es darauf abgesehen hatten, ihrem Publikum einen Eindruck von Realität vorzugaukeln; und dass dieser Traum nach wie vor das Ziel ist, auf das das Kino zusteuert: „Effectivement, le cinématographe Lumière, si limité soit-il, est déjà microcosme du *cinéma total* qui est en un sens la résurrection intégrale de l'univers des doubles.“²¹

Allerdings: Dieser Gründungsmythos ist Fiktion, die Geschichte von der Panik im Zuschauerraum entspricht nicht den historischen Fakten. Weder wurde *L'Arrivée d'un Train* bei der Premiere des *Cinématographe* 1895 überhaupt

17 Peirce, Charles S.: Virtual. In: Baldwin, James Mark (Hg.): Dictionary of Philosophy and Psychology. Vol. II. New York: Macmillan 1902, S. 763.

18 Virilio, Paul: Guerre et Cinéma I. Logistique de la Perception. Paris: Éditions de l'Étoile 1984, S. 52.

19 Karasek, Hellmuth: Lokomotive der Gefühle. In: Der Spiegel, 52 (1994), <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13687466.html>.

20 Ein prominentes Beispiel dafür ist der 3-D-Film *Hugo* (Martin Scorsese, 2011), eine Hommage an Georges Méliès, die zugleich auf die Legende vom Zugfilm referiert. Zunächst lesen die beiden Protagonisten in einem Buch über die Zuschauerpanik, wobei ihre Lektüre in Form einer Filmszene eingeschoben wird, einem Film im Film, in dem die Zuschauer von *L'Arrivée d'un Train* von ihren Sesseln aufspringen. Hier scheint implizit auf, dass es sich um eine tradierte Legende handelt, die nicht notwendig historischen Fakten entspricht. Später im Film rast in einer ironischen Aktualisierung der Legende tatsächlich ein Zug in einen Bahnhof, die Bremsen versagen und die Lokomotive durchschlägt die hintere Bahnhoftmauer.

21 Morin, Edgar: Le Cinéma ou L'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie. Paris: Éditions Gonthier 1965, S. 41, Herv. KJ.

gezeigt (er wurde dem Publikum erst im Januar 1896 vorgeführt), noch existieren irgendetwelche zeitgenössischen Berichte über oder Anhaltspunkte für eine solche Panikreaktion. Der Medienwissenschaftler Martin Loiperdinger hat die Legende inzwischen als werbewirksame Erfindung der Gebrüder Lumière enttarnt, mit der die Unternehmer ihren *Cinématographe* beim Publikum anpreisen wollten.²² Allein, obwohl sie fiktional ist, fungiert die Anekdote nichtsdestotrotz „als *der* Gründungsmythos des Mediums“.²³ Oder vielmehr: Gerade weil sie fiktional und als Phantasma so wirkmächtig ist.²⁴ Für die Legende vom Zugfilm gilt, was Lachmann über literarische Werke schreibt, die Medien einsetzen, um das Phantastische heraufzubeschwören:

Literarische Imagination bemächtigt sich des Mediums durch dessen verbale Herstellung und ekphrastische Repräsentation und macht sich zugleich auch sein (magisches) Faszinosum zunutze, indem sie es in phantastische (utopische) Verhältnisse transponiert und ihm Potenzen zuschreibt, über die es (noch) nicht verfügt.²⁵

Darin ist die historische Anekdote jenen Werken ähnlich, die im Fokus der vorliegenden Studie stehen: Diese widmet sich Romanen, die auf unterschiedliche Arten das Kino als „Totalmedium“²⁶ imaginieren und seine Rezeptions-

22 Vgl. Loiperdinger, Martin: Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. KINtop 5: Aufführungsgeschichten. Frankfurt: Stroemfeld 1996, S. 36–70.

23 Ebd., S. 40.

24 So enthält die vorliegende Studie auch eine Antwort auf eine Frage, die Loiperdinger nicht klären kann: Wie konnte aus einer erfundenen Reklame-Erzählung der Lumière ein so wirkmächtiger Gründungsmythos werden? Die Antwort darauf liegt im Narrativ des Totalen Kinos selbst: Die Reklame der Lumières bedient dieses Narrativ, das schon länger existiert als der *Cinématographe*. Indem der PR-Gag auf diesen fruchtbaren Boden fiel, konnte aus ihm jene *Urban Legend* werden, die sich nun schon über 120 Jahre lang im kollektiven Gedächtnis hält. So erweist sich die Anekdote als Beleg für die Wirksamkeit des Narrativs, das Gegenstand dieser Arbeit ist.

25 Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 320. An dieser Stelle sei kurz darauf hingewiesen, dass die Genrebezeichnung, ob es sich bei den untersuchten Texten um phantastische Literatur handelt oder nicht, im Zuge der Herangehensweise dieser Studie vernachlässigbar erscheint. Treffender und praktikabler ist dagegen Lachmanns Beschreibung für eine „nicht durchgängig phantastische, jedoch (stets) mit Phantasmen arbeitende Literatur“, siehe ebd., S. 83.

26 Den Begriff, der im Folgenden zu den wiederkehrenden Synonymen für Totales Kino und Totalkinematographie gehört, beziehe ich aus Karin Peters Analyse zu Bioy Casares' *La invención de Morel*. Bei Peters nimmt der Begriff allerdings keinen zentralen Platz

ästhetik narrativ ausloten. Auch sie erzählen „von einem Zuviel der filmischen Illusion [...], das die Reproduktion ebenso real erscheinen lässt wie das Ding“.²⁷ Sei es, weil sie wie Pirandellos *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916) aus der Perspektive eines Kameramannes und damit gewissermaßen durch die Linse der Kamera selbst erzählt sind, oder weil sie, wie Huxleys *Brave New World* (1932), ein totalkinematographisches Dispositiv in den Zusammenhang einer gesellschaftlichen Anti-Utopie²⁸ stellen – in allen literarischen Werken dieser Studie gerät die Grenze zwischen physischer und virtueller Realität ins Wanken, ins Fließen oder sie beginnt zu flirren.²⁹ Ähnlich wie die Zugfilm-Anekdote erzählen die Romane von einer starken Affizierung des oder der Rezipienten, die auf einer Transgression oder einem Diffundieren dieser „ästhetischen Grenze“ beruht.³⁰

ein, sondern wird nur am Rande erwähnt, da sich ihre Analyse auf andere Aspekte konzentriert. Siehe Peters, Karin: *Der gespenstische Souverän. Opfer und Autorschaft im 20. Jahrhundert*. München: Fink 2013, S. 306.

27 Hediger, Vinzenz: Wirklichkeitsübertragung. Filmische Illusion als medienhistorische Zäsur bei André Bazin und Albert Michotte. In: Koch, Gertrud/Voss, Christiane: *...kraft der Illusion*. München: Fink 2006, S. 205–230, hier S. 227.

28 Wieso der Begriff der Anti-Utopie für Huxleys Roman angemessener erscheint als der Begriff der Dystopie, wird später noch dargelegt.

29 An manchen Stellen dieser Studie mag es naheliegend erscheinen, den Begriff des Totalen Kinos durch den gebräuchlicheren Begriff der Virtuellen Realität zu ersetzen; zumal die Totalkinematographie tatsächlich ein *virtus* im Sinne von Peirces Definition besitzt. Von einer synonymen Verwendung beider Begriffe wird allerdings bewusst abgesehen, zum einen weil Virtuelle Realität zu einem regelrechten Modewort der aktuellen Kultur- und Literaturwissenschaft und im Zuge dessen zu einem unscharfen Begriff geworden ist; zum anderen erscheint der Begriff der Totalkinematographie, die gewissermaßen einen Spezialfall Virtueller Realität darstellt, treffender für die hier untersuchten Phänomene, da Virtuelle Realität auch zur Beschreibung von bspw. Augmented Reality, interaktiven Computerspielen, immersiven Digital Media oder für 360-Grad-Videotechnik verwendet wird. Siehe exemplarisch als neuere Forschungsarbeiten hierzu: Grau, Oliver: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press 2003; Wiesing, Lambert: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt: Suhrkamp 2005; Schachtner, Christina: *Das narrative Subjekt. Erzählen im Zeitalter des Internets*. Bielefeld: transcript 2016; Holischka, Tobias: *CyberPlaces. Philosophische Annäherungen an den virtuellen Ort*. Bielefeld: transcript 2016.

30 Den Begriff der „Grenze“ bzw. „ästhetischen Grenze“ verwende ich in Bezug auf die 1932 veröffentlichte kunsttheoretische Studie von Michalski, Ernst: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 1996, dort zur Begriffsbestimmung v. a. S. 10f. Michalski kommt hier auf die „illusionistischen Tendenzen“ von Deckenmalerei und Relief zu sprechen. Er bezieht seine Überlegungen unter anderem auf Simmels Studie zum Bilderrahmen, siehe: Simmel, Georg: *Der*

Dabei schreiben die ausgewählten Texte das Narrativ des Totalen Kinos nicht nur fort, sondern bringen es erst hervor, indem sie die Totalkinematographie präfigurieren, narrativ ergründen und hinterfragen. Sie zeigen außerdem, dass der Traum vom Totalen Kino deutlich älter ist als der Begriff, den Bazin dafür geprägt hat, und sogar älter als der Filmzug der Gebrüder Lumière.³¹ Er speist sich aus Illusions- und Mimesisdiskursen, die seit der Antike um Abbilder der Welt kreisen und die in der literarischen Auseinandersetzung mit der Totalkinematographie wieder in den Blick geraten.³² Literarische Werke

Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch. In: Ders: Gesamtausgabe Band VII, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Band I. Frankfurt: Suhrkamp 1995, S. 101–108. Den Hinweis auf Michalski verdanke ich der Studie von Matei Chihaiia: Der Golem-Effekt. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos. Bielefeld: transcript 2011, v. a. S. 65–69. Chihaiia erläutert über „die Herleitung der ‚ästhetischen Grenze‘ aus den klassischen Künsten [...] die Partialität des kognitiven Fiktionsdiskurses und das daraus entstehende Defizit, welches gerade gegenüber der Fülle phantastischer Filme und Erzählungen zum Thema der Immersion hervorsteht“ (ebd., S. 69).

31 Bazins Essay *Le Mythe du Cinéma total* ist zwar der prominenteste, aber nicht der erste Text, der vom Totalen Kino spricht. Bereits im Jahr 1944, also zwei Jahre bevor Bazin seinen Text veröffentlicht, publiziert René Barjavel eine Schrift mit dem Titel *Cinéma total* und zeigt darin die Evolution auf, die das Kino in Richtung perfekter Abbildung der Realität durchmache, siehe Barjavel, René: *Cinéma total. Essai sur les formes futures du Cinéma*. Paris: Éditions Denoël 1944. Barjavel verteidigt in dem Text Farb- und Tonfilm ähnlich wie später Bazin mit dem Argument, dass sie der teleologischen Entwicklung des Kinos entsprächen: „L’auteur de films ne peut plus, aujourd’hui, faire un film muet. Il ne pourra plus, demain, faire un film gris, après-demain un film plat.“ (Ebd., S. 9). Der erste Autor, der das Kino als „représentation totale d’âme et de corps“ bezeichnete, war Christian Godin zufolge Ricciotto Canudo in *L’Usine aux images* (1927), vgl. dazu Christian Godin: *La Totalité*. Band IV. *La totalité réalisée. Les arts et la littérature*. Seyssel: Éditions Champ Vallon 1997, S. 520.

32 Hierin folge ich Susanne Knaller: „*Mimesis*, wie sie im 18. Jahrhundert entworfen wird, bildet die für moderne, tradierte Illusionspoetiken prägende Programmatik. Sie kann als ein die Moderne konstituierendes Modell gelten, mit dem die Künste auf Eigenständigkeit drängen, während sie sich mit dem Totalitätsmodell Natur messen.“ Siehe dazu: Knaller, Susanne: *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*. Paderborn: Fink 2015, S. 13. Da die Literatur zu Mimesis-Konzepten seit Platon und Aristoteles überbordend ist, sei an dieser Stelle selektiv auf jenes Mimesis-Verständnis im Zusammenhang mit Film hingewiesen, das für diese Studie einschlägig ist. Formuliert wird dieses besonders anschaulich in Kittlers Vorlesungen, in denen die Vorbildfunktion der *Camera obscura* in Sachen filmischer Mimesis betont wird. Das Kino versucht demnach seit seiner Erfindung der Präzision der *Camera obscura* (in Bewegung, Farbtreue, Panorama) nahezukommen, sie, sofern möglich, sogar zu übertreffen. Vgl. Kittler: *Optische Medien*, S. 56ff. Damit will das Kino gewissermaßen zurück zu seinen Anfängen. Allerdings hatte die *Camera obscura* auch einen entscheidenden Nachteil: Sie zeigt zwar die Welt, wie sie tatsächlich ist, wenn auch auf dem Kopf stehend;

träumten schon vor der Erfindung des Kinematographen von bewegten Abbildern: So hat es schon der Rezipient in Villiers de l'Isle-Adams *L'Ève future* von 1886 mit einer photographisch reproduzierten, lebensähnlichen Filmprojektion zu tun. Der Roman steht an der Schwelle zwischen Mimesis-Konzepten der realistischen Kunst und Fragestellungen, die mit der kinematographischen Reproduzierbarkeit der Bilder zusammenhängen. Insofern ist er ein Schlüsselwerk für das Narrativ des Totalen Kinos – zumal auch Bazin in *Le Mythe du Cinéma total* auf *L'Ève future* Bezug nimmt.³³

Obwohl in Bazins Essay die literarischen Wurzeln seiner Theoriebildung zumindest implizit aufscheinen, blieb bislang weitgehend unbeachtet, wie stark literarische Werke die Vorstellung einer Totalkinematographie nicht nur reproduziert, sondern überhaupt erst entwickelt haben. Ein weiteres zentrales Beispiel hierfür ist Jules Vernes Roman *Château des Carpathes* (1892), der bislang so gut wie nie im Zusammenhang mit dem Kino gelesen worden ist.³⁴ Sechs Jahre jünger als *L'Ève future*, aber ebenfalls noch vor der Erfindung des *Cinématographe* geschrieben, erzählt der Roman von einer Tonfilm-Projektion, die ihren Rezipienten täuscht und ihn glauben lässt, er stehe seiner lebendigen Geliebten gegenüber. Die starke Affizierung, die über die Liebe zu einer Bildfrau verhandelt wird, verbindet die beiden proto-kinematographischen Romane aus Frankreich mit Bioy Casares' fast fünfzig Jahre später verfasstem Roman *La invención de Morel* (1940). Auch hier verliebt sich der Protagonist in ein Bewegtbild, das er für eine reale Frau hält.

Nicht nur wegen der vergleichbaren affektiven Wirkung von Liebe und Panik ähnelt die Situation der Rezipienten in diesen drei Romanen jener in der

es besteht aber noch immer „die Notwendigkeit manueller Nachzeichnung der entstandenen Bilder“ (ebd., S. 79). Der Anspruch an den Film ist also, Realität mimetisch perfekt wie die *Camera obscura*, abzubilden und sie zugleich speicherbar und somit immer wieder reproduzierbar zu machen. Insofern erscheint der mimetische Anspruch an das Kino also verschränkt mit anderen Potenzialen des Mediums Film. — Die Überkreuzung mit der Literatur ergibt sich, wenn man „die kanonische Festlegung der Dichtkunst auf Mimesis bei Platon und Aristoteles“ bedenkt. Damit stellt Mimesis einen wesentlichen gemeinsamen Nenner und Bezugspunkt für beide Künste dar, siehe dazu Benthien, Claudia / Weingart, Brigitte: Einleitung. In: Benthien, Claudia / Weingart, Brigitte (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 1–28, hier S. 16.

33 Vgl. Bazin: *Le Mythe du Cinéma total*, S. 25. Bazin zitiert allerdings nur eine kurze Stelle aus dem Roman und macht diesen für seine These zum Totalen Kino nicht fruchtbar.

34 Einzelne Studien, die diesen Zusammenhang zumindest andeuten, führt das Kapitel 1.2 an.

Zugfilm-Legende: Jedes Mal wird der überwältigende Affekt durch eine Erfahrung ausgelöst, in der das künstliche Abbild die Grenze zum „Realraum“ zu überschreiten scheint.³⁵ Das Filmbild übt auf die Rezipienten eine Wirkung aus, die den Apparat durchsichtig macht und damit das Medium als Distanzierungs- und Reflexionsebene verschwinden lässt.³⁶ Die Rezipienten reagieren, als hätten sie es mit der Wirklichkeit zu tun statt mit einer Reproduktion; insofern ist ihre Reaktion auf das Bild als ikonoklastisch zu bezeichnen: Sie verschleiern seine „Bildlichkeit“.³⁷ Der Betrachter blickt, statt ein Bild zu sehen, durch ein transparent gewordenes Medium hindurch scheinbar unmittelbar auf die Wirklichkeit.³⁸ An dieser Stelle weist das Narrativ des Totalen Kinos eine enge Beziehung zum Pygmalionmythos auf: Ovid erzählt von dem Bildhauer, der sich in seine Statue verliebt und diese so lange betrachtet und liebkost, bis sie sich in eine reale Frau verwandelt:

Pygmalion staunt und / faßt in der Tiefe der Brust die Glut für das Bild eines Leibes. / Oftmals berührt er sein Werk mit der Hand und versucht, ob es Fleisch, ob / Elfenbein sei, und versichert auch dann, kein Elfenbein sei es, / gibt ihm Küsse, vermeint sie erwidert, spricht an und umfängt es, / glaubt, seine Finger drückten dem Fleisch ihres Leibes sich ein und / fürchtet, es mache der Druck das berührte Glied sich verfärben.³⁹

35 Den Begriff des „Realraums“ entnehme ich wie den der „ästhetischen Grenze“ aus Michalski: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, S. 10. Ich spreche in dieser Studie häufiger von „Rezipienten“ als von „Zuschauern“, um zu betonen, dass es sich beim Totalen Kino meistens um multisensuelle Reproduktionen handelt, die bspw. auch tastbar sind.

36 Wie im folgenden Kapitel noch ausgeführt wird, liegt im Begriff des Mediums eine autoreflexive Ebene, weshalb dieser Begriff in der vorliegenden Studie verwendet wird, wenn von einem Apparat die Rede ist, dessen Medialität thematisiert oder implizit reflektiert wird. Mit Martin Mann verstehe ich unter „Autoreflexivität“ in Abgrenzung zum Transparenzparadigma eine grundlegende Qualität jedes Mediums; Mann unterscheidet den Begriff von der Selbstreflexivität, die ein Bewusstsein, ein Selbst impliziert. Siehe Mann, Martin: Das Erscheinen des Mediums. Autoreflexivität zwischen Phänomen und Funktionen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, v. a. S. 13ff.

37 Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 2001, S. 11–38, hier S. 35.

38 Rautzenberg und Wolfsteiner definieren ein transparentes Medium wie folgt: „Transparenz bezeichnet in der Medientheorie diejenige Qualität von Medien, die dem Beobachter als Eindruck von Unmittelbarkeit begegnet.“ Siehe Rautzenberg, Markus / Wolfsteiner, Andreas: Einführung. In: Dies. (Hg.): Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität. München: Fink 2010, S. 11.

39 Vgl. Publius Ovidius Naso: Metamorphosen (hg. u. übersetzt v. Erich Rösch). München: Ernst Heimeran Verlag 1961, S. 371ff.

Der eigentliche Pygmalion-Effekt, wie ihn Victor Stoichita überzeugend untersucht und dargestellt hat, findet nicht erst in der Belebung der Galatea durch die Göttin Venus statt, sondern bereits vorher, nämlich im Text „als (dichterische) Umwandlung, die Knochen zu Fleisch macht, Weißes rot färbt und Hartes weich werden lässt“.⁴⁰ Die Metamorphose vom Kunstwerk zum Leben realisiert sich, als Pygmalion die Bildfrau wie eine reale Frau behandelt, sie streichelt, bekleidet und beschenkt. Damit repräsentiert Pygmalion das Paradigma realistischer Kunst: „[T]he artist whose sculpture not only was *like* flesh but became flesh.“⁴¹ Diese Verwandlung entspricht ästhetisch⁴² einem Kippen von Idolatrie, der Bewunderung des Kunstwerks, in Ikonoklasmus, der Negierung der Bildlichkeit der Statue, ihrer Ersetzung durch Realität. Sobald Pygmalion vom Künstler zum Betrachter und zum Liebenden wird,⁴³ entzieht sich das Bild seiner Gewalt und belebt sich. Der Liebende ist kein Künstler mehr, der Blick auf das Werk ist ihm von der realen Frau verstellt.

Der Gedanke, dass das Abbild erst dann perfekt ist, wenn es sich gegen den Schöpfer auflehnen, sich seiner Kontrolle entziehen kann, bildet ein sowohl theologisches wie auch ästhetisches Paradox.⁴⁴ Die darin enthaltende

40 Stoichita, Victor I.: Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock. München: Fink 2011, S. 211. Stoichita gelingt die Analyse dieses dichterischen Effekts auf brillante Weise, indem er die autoreflexive Ebene des Mythos betont, die auch für die vorliegende Studie zentral ist. Demnach geschieht im Pygmalionmythos die Belebung des Bildes „allein durch die Kraft des Wortes und nur durch das Wort“. Siehe ebd., S. 13. Siehe zu einer originellen, weil verkehrenden Lesart des Mythos, die der vorliegenden Arbeit ebenfalls wichtige Impulse gab: Vinken, Barbara: Pygmalion à rebours. Fetischismus in Zolas Œuvre. In: Mayer, Mathias / Neumann, Gerhard (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg: Rombach 1997, S. 593–622.

41 Elsner, Jas: Roman Eyes. Visuality & Subjectivity in Art & Text. Princeton: Princeton University Press 2007, S. 113 (Herv. KJ).

42 Böhme plädiert für eine Erweiterung des Begriffs der Ästhetik hin zu einer Aisthetik als Wahrnehmungslehre; diese Erweiterung erscheint auch für Teile dieser Studie produktiv. Siehe Böhme, Gernot: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München: Fink 2001.

43 Auch Elsner sieht diese Metamorphose als das zentrale Thema des Mythos an, vgl. Elsner: Roman Eyes, S. 113ff. Nach Boehms einleuchtender Argumentation ist Pygmalion als Ikonoklast zu bezeichnen, denn „ars adeo latet arte sua“, sein Können verbirgt ihm die Kunst. Ovid: Metamorphosen, S. 370f. Damit widerspricht Boehms Interpretation zwar zunächst der gängigen Lesart des Pygmalionmythos – aber nur scheinbar, denn in Wirklichkeit denkt sie den Mythos zu Ende und behält im Blick, dass nach der überschwänglichen Idolatrie der Ikonoklasmus folgt. Vgl. Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, S. 35.

44 Da bei literarischen Präfigurationen des Totalen Kinos häufig Menschenabbildungen im Vordergrund stehen, zeigt sich, dass der Diskurs vom Totalen Kino auch von west-

implizite Warnung vor einer allzu realistischen Kunst verbindet den Pygmalionmythos mit dem Narrativ des Totalen Kinos, schließlich wurde der frühe Film mitunter „als eine technische Realisierung des pygmalionischen Mythos der Belebung des Toten angesehen“. ⁴⁵ Beide Mythen erzählen vom Einzug einer „indifférence ontologique“, ⁴⁶ wie Bernard Stiegler die „Ununterscheidbarkeit des Realen und dessen, was bloß vorhanden, aber nicht real ist“, ⁴⁷ bezeichnet. Aus dieser Ununterscheidbarkeit erwächst das Phantasma im Zentrum des Narrativs vom Totalen Kino und des Kinos überhaupt. So beschreibt Akira Lippit „a fundamental cinematic desire to eliminate the last vestige of the apparatus from the field of representation, the film screen“. ⁴⁸ Der Traum vom Totalen Kino zielt damit eigentlich auf eine Selbstausschöpfungphantasie: „The drive to complete cinema, to perfect its mimetic capacities, suggest the eventual elimination of cinema as such.“ ⁴⁹

Hierin liegt die paradoxe Bedeutung des ‚Totalen‘, mit dem Bazin das Kino attribuiert: Das Totale Kino ist ein ikonoklastisches Versprechen, das, sollte es sich tatsächlich erfüllen, die Auto-Negation des Kinos zeitigt und das Narrativ in die ihm innewohnende Aporie führt. ⁵⁰ Die folgenden Lektüren

lichen Schöpfungsmythen geprägt ist. Das bringt das Narrativ in die Nähe von literarischen Motiven wie dem Maschinenmenschen. Einige der untersuchten Texte, wie zum Beispiel *L'Ève future*, werden bislang vor allem unter diesem Bezugspunkt rezipiert, was allerdings die zentralen kinematographischen Aspekte außer Acht lässt. Ebenfalls hingewiesen sei auf die aufscheinende Verwandtschaft des verhandelten Narrativs zum Prometheus-Stoff, wenngleich diese hier nicht ausführlich gewürdigt werden kann.

45 Siegert, Bernhard: Die Leiche in der Wachsfigur. Exzesse der Mimesis in Kunst, Wissenschaft und Medien. In: Geimer, Peter (Hg.): *UnTot. Existenzen zwischen Leben und Lebloigkeit*. Berlin: Kadmos 2014, S. 116–135, hier S. 132.

46 Stiegler, Bernard: *La Technique et le temps III. Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris: Editions Galilée 2000, S. 24.

47 Hediger, Vinzenz: Vom Überhandnehmen der Fiktion. Über die ontologische Unterbestimmtheit filmischer Darstellung. In: Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.): „Es ist, als ob“. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. München: Fink 2009, S. 163–183, hier S. 166.

48 Lippit, Akira Mizuta: *Three Phantasies of Cinema – Reproduction, Mimesis, Annihilation*. In: *Paragraph*, 22 (1999), S. 213–227, hier S. 213f.

49 Ebd., S. 213.

50 Zum Begriff der Totalität, der in seiner breiten philosophischen Bedeutung hier nicht umfänglich behandelt werden kann, siehe insbesondere das umfassende Werk zur *Totalité* des Philosophen Christian Godin, vor allem den Band IV, der sich der Literatur und anderen Künsten, unter anderem dem Kino, widmet. Godin schreibt dort: „Il y a plusieurs façons pour une manifestation esthétique d'être débordée vers l'horizon de la Totalité : le mélange ou l'adjonction de genres étrangers (c'était, on l'a vu, le signe de l'œuvre

werden auch auf diesen Aspekt eingehen, der sich insbesondere in den Kapiteln zu Mylonas Roman *Graue Magie* und Aldous Huxleys *Brave New World* kristallisiert; aber auch in *La invención de Morel* weist die kinematographische Projektion in diesem Sinne totale Züge auf. Wobei das Totale nicht nur die „représentation totale et intégrale de la réalité“ beschreibt,⁵¹ sondern auch die Unhintergebarkeit dieser „Illusion der Realität“.⁵² So schreibt Christian Godin mit Bezug auf den Zugfilm:

On dit que l'impression de réalité que fit sur les spectateurs *L'Arrivée du train en gare de La Ciotat* fut si forte que certains parmi ceux-ci s'enfuirent de la salle en poussant des cris. Nul ne s'avisait que cette image silencieuse, sans couleur ni relief, ne pouvait avoir avec la réalité qu'un rapport *mental* — tous furent au contraire persuadés de son caractère global, c'est-à-dire réaliste. L'illusion de réalité [...] est une *illusion de totalité*.⁵³

Die Totalität ist der Illusion des Kinos inhärent; dies treiben auch die Lektüren der hier zu untersuchenden Romane ans Licht. Dabei konterkariert die Vorstellung eines Totalmediums jenes Bewusstsein der Illusion, das Juri Lotman in sinngemäßer Übereinstimmung mit Christian Metz beschreibt, wonach der Zuschauer auf einen Film „emotional [...] wie auf ein wirkliches Er-

d'art totale proprement dite), l'utilisation de nouvelles technologies qui apportent à l'œuvre tout un nouveau pan de réalité, la confusion de l'Art et de la Vie dans un spectacle total, et enfin l'insertion de l'œuvre dans la Terre, voire dans l'Univers (confusion de l'Art et de la Nature).“ Siehe Godin: *La Totalité*, Band IV, S. 549f.

51 Bazin: *Le Mythe du Cinéma total*, S. 24.

52 Lotman, Jurij M.: *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt: Syndikat 1977, S. 21. Die Unhintergebarkeit der Illusion von Realität beschreibt in diesem Zusammenhang den Umstand, dass man beispielsweise beim Sehen des Zugfilms nicht *nicht* einen fahrenden Zug sehen kann, auch dann nicht, wenn man sich wie der normale Kinobesucher sehr wohl darüber im Klaren ist, dass man einzelne Phasenbilder sieht. Insofern verstehe ich den Begriff der ästhetischen Illusion hier zunächst mit Koch nicht als „Phänomen der Täuschung, sondern des Erscheinens“ und somit als eine „gewusste Illusion“. Siehe dazu: Koch, Gertrud: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 9. Besonders schön auf den Punkt gebracht wurde diese Feststellung von Sol Worth in seinem Essay *Pictures Can't Say Ain't*. In: Ders.: *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Philadelphia Press 1981, S. 162–184. Wie die folgenden Lektüren zeigen werden, bleibt es allerdings nicht bei einer singulären Bedeutung des Begriffs der Illusion: Die literarischen Texte schreiben ihm Dichotomien und Ambivalenzen ein, sodass der Begriff der filmischen Illusion im Feld zwischen „Illudierung und Massenbetrug“ oszilliert (siehe dazu ebenfalls Koch: *Die Wiederkehr der Illusion*, S. 16f.).

53 Godin: *La Totalité*, Band IV, S. 528.

eignis [reagiert], *obwohl* ihm die Irrealität des Gesehenen bewußt ist“.⁵⁴ Für die Rezipienten des totalkinematographischen Spektakels, von denen die vorliegenden Texte erzählen, gilt diese Aussage indes nur bedingt: Ihnen kommt dieses Bewusstsein entweder abhanden (Huxley, Mynona, Pirandello) oder sie besaßen es nie (Verne) oder aber sie befinden sich in einem wechselhaften Zustand zwischen Idolatrie und Ikonoklasmus, in dem der Blick auf das Medium zu flackern beginnt (Villiers, Bioy). Insofern bilden die Texte auch eine Bandbreite möglicher Rezeptionshaltungen ab, die wesentlich für das Narrativ des Totalen Kinos sind.

Gemeinsam ist den Romanen, dass das Kino von den jeweiligen Protagonisten eher als Spektakel, denn als Medium wahrgenommen wird; es stellt sich gemäß Guy Debords Beschreibung als „une énorme positivité indiscutable et inaccessible“ dar.⁵⁵ So thematisiert das Narrativ des Totalen Kinos auch den Einbruch des Spektaklistischen in die moderne Welt, in der Realität zunehmend als kontingent wahrgenommen wird: „Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux.“⁵⁶ Verdrängt wird dabei die Medialität des Mediums, und damit jene Rezeptionshaltung, die ein Bewusstsein für die Illusion und die Bildlichkeit des Gesehenen impliziert, wie es Morin beschreibt:

Une sortie d'usine, un train entrant en gare, choses déjà cent fois vues, usées et dévaluées, attirèrent les premières foules. C'est-à-dire que ce qui attira les premières foules, ce ne fut pas une sortie d'usine, un train entrant en gare (il aurait d'aller à la gare ou à l'usine) mais une image du train, une image de sortie d'usine. Ce n'était pas pour le réel mais pour *l'image du réel* que l'on se pressait aux portes du Salon Indien.⁵⁷

54 Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 21 (Herv., KJ). Siehe dazu auch Metz, Christian: Essais sur la signification au cinéma. Tome I. Paris: Klincksieck 1968, v. a. S. 13–24.

55 Debord, Guy: La Société du Spectacle. Paris: Gallimard 1992, S. 7. Dabei scheint die *inaccessibilité* in einem Widerspruch zum immersiven Potenzial der totalkinematographischen Simulation zu stehen; allerdings erweist sich gerade darin das Kino als Heterotopie, dass das Dispositiv sich der Erkenntnis des Rezipienten entzieht und ihn gleichzeitig fesselt.

56 Ebd., S. 6 (Herv. i. O.). Der Begriff des „Spektaklistischen“ ist der deutschen Übersetzung des Textes entnommen, vgl. Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels (übers. v. Jean-Jacques Raspaud). Berlin: Édition Tiamat 1996, S. 18.

57 Morin: Le cinéma ou l'homme imaginaire, S. 16 (Herv. KJ).

Den Rezipienten der Totalkinematographie wird dagegen die Illusion der Realität zum unmittelbaren Verhängnis; sie erkennen nicht, dass es sich um „l'image du réel“ handelt, sondern halten „l'image“ für „le réel“.⁵⁸

Der „Orientierungsverlust“,⁵⁹ der mit der gelingenden Illusion und der daraus resultierenden Ununterscheidbarkeit zwischen Film und Leben einhergeht, gehört ebenso wie die übermäßig starke Affizierung zum Narrativ des Totalen Kinos. Wobei diese beiden narrativen Stränge in zeitgenössischen Vorbehalten gegenüber dem aufkommenden Film wurzeln, die insbesondere unter Schriftstellern und Literaten gepflegt wurden.⁶⁰ So schreibt etwa Thomas Mann noch 1928 über den Film: „Er ist nicht Kunst, er ist Leben und Wirklichkeit“.⁶¹ Mit diesem Argument wird nicht nur dem Film der Kunstcharakter abgesprochen, sondern zugleich auch die Vorstellung des Kinos als illusionistischem Totalmedium bedient. Bazin zufolge träumte das Kino schon immer von der „complète illusion de la vie“.⁶² Und tatsächlich verkündete der Erfinder des Filmprojektors Charles Jenkins 1898, im Kino verwirkliche sich der uralte Traum „to give life to inanimate things“.⁶³

Residuen dieser besonderen Beziehung zwischen Film und Leben lassen sich noch bei Roland Barthes aufspüren, der in seiner Ontologie der Photographie als entscheidenden Unterschied zwischen Photo und Film bei Letzterem die Fähigkeit zur Wiedergabe von Lebendigem erkennt:⁶⁴ Film liefere „une il-

58 Auch Kittler betrachtet dies als Effekt der Illusion, wenn er betont, dass in dem Moment, in dem die Zuschauer „vor Lebensangst aus dem Pariser Café gelaufen sein sollen“, das Kino zum Illusionsmedium wurde. Siehe Kittler: *Optische Medien*, S. 227.

59 Zum Orientierungsverlust zwischen Immersion und Infiltration ist vor allem die Studie *Der Golem-Effekt* von Matei Chihaia einschlägig und liefert Anknüpfungspunkte für die vorliegende Studie.

60 Teilweise knüpfen diese Vorbehalte an die Tradition des *paragone*, des Wettstreits zwischen Bild- und Wortkünsten, an; wobei dieser reiche Diskurs, der in zahlreichen Studien vor allem zur Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts bereits ausführlich dargestellt und untersucht wurde, im Folgenden aus naheliegenden Gründen der notwendigen thematischen Beschränkung nicht in seiner Fülle aufgerollt werden kann und die historische Dimension des *paragone* daher eher implizit eine Rolle spielen wird.

61 Mann, Thomas: Über den Film. In: Kaes, Anton (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film*. München: dtv 1978, S. 164–166, hier S. 164.

62 Bazin: *Le Mythe du Cinéma total*, S. 25.

63 Jenkins, Charles Francis: *Animated Pictures. An Exposition of the historical development of Chronophotography*. Washington 1898, S. 1, <https://archive.org/details/animatedpictureoojenkgoog>.

64 Vgl. Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard 1980, S. 139.

lusion“; ⁶⁵ er behaupte nicht nur wie die Photographie „Ça a été“, ⁶⁶ sondern sei vielmehr „tout simplement « normal », comme la vie“. ⁶⁷ Der Film weist eine buchstäbliche Lebensnähe auf, die zu einer unheimlichen Angst vor dem lebendig scheinenden Toten führt. Während die Photographie noch vom Gespenst der Malerei heimgesucht wurde, ⁶⁸ wird der Film nun vom Gespenst des Lebens heimgesucht.

Le premier homme qui a vu la première photo (si l'on excepte Niecep, qui l'avait faite) a dû croire que c'était une peinture: même cadre, même perspective. La Photographie a été, est encore tourmentée par le fantôme de la Peinture. ⁶⁹

Analog dazu müsste über das Kino entsprechend gesagt werden: Der erste Mensch, der den ersten Film sah, muss geglaubt haben, das Gesehene sei lebendig. ⁷⁰ Und tatsächlich schreibt der Filmtheoretiker Hermann Häfker 1908: Von nun an könne der Mensch „Lebendig-Malen“. ⁷¹

Das Kino stellt eine moderne Galatea lebendig vor Augen: Die „Motivgeschichte vom belebten Bild“ erfährt eine „medial-technische Fortsetzung“ im

65 Ebd., S. 181.

66 Ebd., S. 176.

67 Ebd., S. 140.

68 Barthes benutzt das Wort „spectre“ in *La chambre claire* (ebd., S. 140); wenn auch seiner Ansicht nach der Film kein Gespenst mehr sei, so zeigen die folgenden Lektüren, dass dem Filmischen eben doch noch etwas Gespenstisches und mitunter Unheimliches anhaftet. Die von Barthes forcierte Trennung zwischen einer gespenstischen Photographie und einem nicht-mehr-gespenstischen, weil dem „monde réel“ ähnlicheren, Film (vgl. ebd., S. 140), wird somit von den literarischen Werken dieser Studie durchkreuzt.

69 Barthes: *La chambre claire*, S. 54f.

70 Dies gilt insbesondere im von Barthes aufgemachten Kontrast zur Photographie, die in ihrer Starrheit häufig mit dem Tod assoziiert wurde. Untersuchungen zur Verwandtschaft zwischen Photographie und Tod gibt es zahlreiche, siehe insbesondere Thausing, Moritz: *Kupferstich und Fotografie*. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie*. München 1980, S. 133–142; sowie Gunning, Tom: *Re-Animation. Lebende Bilder oder ein einbalsamiertes Bild vom Tod?* In: Geimer, Peter (Hg.): *UnTot. Existenzen zwischen Leben und Leblosigkeit*. Berlin: Kadmos 2014, S. 182–204. Maria Tortajada betont ebenfalls den ontologischen und ästhetischen Unterschied zwischen *moving pictures* und „the still image“, siehe dazu Tortajada, Maria: *Marey and the Synthesis of Movement*. In: Albera, François / Tortajada, Maria: *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology Across Media*. Amsterdam: University Press 2015, S. 93–113, hier S. 93.

71 Häfker, Hermann: *Die Schönheit der natürlichen Bewegung*. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt: Suhrkamp 2004, S. 91–101, hier S. 91.

Motiv vom lebensechten Film.⁷² Dass diese Fortsetzung nicht ohne Konflikte zwischen der Literatur und ihrem neuen Konkurrenzmedium vonstatten geht, wird zu bedenken sein, wenn es um die Einordnung des Narrativs vom Totalen Kino in den Zusammenhang der Filmtheorie und -geschichte geht. Schließlich drohte die Literatur ihre „mediale Vorherrschaft“ bei der Animation des Bildes zu verlieren, weil „die Animationen und Menschenschöpfungen des Kinos [...] plastischer, anschaulicher, medial eingängiger“ waren.⁷³ Dadurch herausgefordert stellen literarische Werke Erkundungsgänge ins Filmische an, von denen das vorliegende Textkorpus einige abbildet.

Bedenkt man dieses Konkurrenzverhältnis zwischen den Medien, zeigt sich indes auch, dass literarische Werke, in denen das Kino als Motiv aufgegriffen und imaginiert wird, nicht nur von diesem, sondern immer auch von den eigenen Potenzialen und Unsicherheiten erzählen. Dabei kann das andere Medium sowohl als Verlängerung der eigenen Möglichkeiten als auch als antagonistischer Bezugsrahmen zur Abgrenzung interpretiert werden; beide Spielarten finden sich in den Texten dieses Untersuchungskorpus.⁷⁴ Der Gedanke, dass Literatur, wenn sie über das Kino spricht, immer auch über sich selbst spricht, wird deshalb als Reflexionsebene in den folgenden Lektüren eine zentrale Rolle spielen.

Dass sich diese auf das Genre des Romans konzentrieren, liegt darin begründet, dass der Roman vom Siegeszug des Kinos besonders betroffen war, wie Pierre Maillot darlegt:

[...] le cinéma a remplacé non pas la littérature dans son entier, mais ce genre littéraire dont la fonction principale était de raconter le réel: le roman. Et il est piquant de constater que la grande crise du roman moderne

72 Haupt, Sabine: Schöpfung, Magie, Kunst und Technik: Zur Herstellung menschlicher Simulacren in und mittels Literatur. In: Stoichita, Victor I. (Hg.): Das Double. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2006, S. 165–194, hier S. 175. Siehe dazu außerdem: Koch, Gertrud: Pygmalion – oder die göttliche Apparatur. In: Mayer, Mathias / Neumann, Gerhard (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg: Rombach 1997, S. 423–441.

73 Haupt: Schöpfung, Magie, Kunst und Technik, S. 177.

74 Mit Kittler ließe sich gerade aus der engen Verwandtschaft zwischen Film und Literatur die besondere Qualität dieses Konkurrenzverhältnisses ableiten: Da Literatur immer schon ein optisches Medium war, reflektiert sie in ihrem Schreiben über das Kino nicht nur *das andere*, sondern vielmehr *das andere eigene* Programm. So ließen sich auch die starken Einsätze von literarischen Texten, aber auch von Schriftstellern für oder gegen den Film erklären. Vgl. Kittler: Optische Medien, v. a. S. 10ff.

qui s'est exprimée dans les années 50 avec le Nouveau roman, mais qui datait en fait des années 30 déjà, est contemporaine de l'avènement du cinéma parlant.⁷⁵

Maillots These wird im Verlauf dieser Studie in einem Detail zu korrigieren sein: Der Roman betrachtet sich bereits früher vom Aufkommen des Kinos bedroht, als Maillot vermutet, und reagiert schon vor seiner eigentlichen Krise mit Abwehrreflexen gegen den Film, zu denen das Narrativ des Totalen Kinos zu zählen sein wird.⁷⁶

Dieses Narrativ ist allerdings keineswegs homogen, es ist noch nicht einmal durchgängig filmfeindlich,⁷⁷ sondern weist Nuancen und Differenzierungen auf, die in den *Close Readings* der einzelnen Texte zu Tage treten werden. Die Herangehensweise, sich den sechs Romanen in einzelnen Lektüren zu nähern und dabei auf die spezifische Qualität des jeweiligen Textes einzugehen, erweist sich als sinnvoll und fruchtbar, weil nur so rhetorische Details und gegenläufige Textebenen, wie sie etwa in Pirandellos *Quaderni* virulent werden, oder Bezüge zu Topoi der Kunstgeschichte, wie Bioy sie in seinen Text integriert, adäquat untersucht werden können. Um dennoch Interferenzen zwischen den einzelnen Betrachtungen der Texte darstellen und insbesondere die größeren Linien des Narrativs des Totalen Kinos herausarbeiten zu können, werden insgesamt drei kurze Zwischenrésumés eingeschoben, die die Arbeit untergliedern. Im Zuge dieser Herangehensweise, die stark auf die Primärtexte konzentriert arbeitet, wird außerdem auf eine monolithische theoretische Einführung verzichtet. Stattdessen werden im folgenden Kapitel sowohl der Stand der Forschung als auch die leitenden theoretischen Perspektiven dieser Studie kurz vorgestellt und dabei zentrale Begriffe eingeführt. Alle ande-

75 Maillot, Pierre: *L'écriture cinématographique*. Paris: Méridiens Klincksieck 1994, S. 14. Man kann diese Herausforderung indes auch positiv formulieren, wie es Gavriel Moses tut: „Never before had human perception been affected in such an all-encompassing way by one art form“, weshalb „the novel as a genre was stimulated to create space for it.“ Siehe Moses, Gavriel: *The Nickel Was for the Movies. Film in the Novel from Pirandello to Puig*. Berkeley: University of California Press 1995, S. XIX.

76 Kittler spricht von „Verteidigungslinien gegen anrückende Medienverbundsysteme“, siehe Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 255.

77 So zeigen gerade die Analysen von Mynonas *Graue Magie* oder auch Pirandellos *Quaderni*, dass hinter der oberflächlichen Filmskepsis den Texten auch eine Ebene eingeschrieben ist, die Film als Instrument zum Nachdenken über den Status von Realität und Kreativlichkeit produktiv macht und ihn somit nicht bloß denunziert.

ren theoretischen Begriffe finden ihre Einführung und Anwendung im jeweiligen Lektüre-Kapitel, was der Lesbarkeit dieser Studie zugute kommen soll.

Nach der kurzen Einführung widmen sich die Lektüren in chronologischer Reihe sechs Romanen; angefangen mit Villiers de l'Isle-Adams *L'Ève future* und Vernes *Le Château des Carpathes* geht es über Pirandellos *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* und Mynonas *Graue Magie* zu Huxleys *Brave New World* und Bioys *La invención de Morel*. Somit wird von den Einzelstudien der Zeitraum von 1886 bis 1940 abgedeckt, in dem sich das Narrativ des Totalen Kinos im Wesentlichen herausgebildet hat, ehe es 1946 von Bazin für die Filmtheorie erfasst und produktiv gemacht wurde.⁷⁸ Gleichzeitig bildet die komparatistische Anlage der Studie ab, dass das Narrativ über die Beschränkung auf einzelne Nationalliteraturen hinaus Relevanz besitzt. Schließlich ist auch das Kino seit seinen Anfängen ein globales Projekt.⁷⁹ Über die Grenzen der Nationalliteraturen hinweg zeigen sich Referenzen und gemeinsame Bezüge zwischen den ausgewählten Texten, die diese nicht nur als zentrale Untersuchungsgegenstände für eine Studie zum Totalen Kino besonders wertvoll machen, sondern außerdem die inneren Zusammenhänge dieses Narrativs aufzeigen.

Dabei wurden die sechs Romane so ausgewählt, dass sie exemplarisch für unterschiedliche Spielarten des Narrativs vom Totalen Kino sowie für unterschiedliche Epochen der Filmgeschichte stehen. Schließlich hat die breit angelegte Anfangsrecherche für diese Studie ergeben, dass sich gerade technische Innovationen auch in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Kino niedergeschlagen haben; die ausgewählten Einzelstudien tragen diesem Ergebnis Rechnung, indem sie jeweils neuragische historische Zeitpunkte in den Blick

78 Selbstverständlich hätte es aus diesem Zeitraum noch andere literarische Texte gegeben, die sich mit dem Kino auseinandersetzen. Allerdings sollten im Rahmen dieser Studie nicht etwa sämtliche für den literarischen Diskurs über das Kino einschlägigen Texte und Rezeptionsverläufe berücksichtigt werden, sondern nur jene, die für das hier im Zentrum stehende Narrativ des Totalen Kinos von unmittelbarem Belang sind. Hinweise auf einige Texte des Untersuchungskorpus finden sich etwa bei Morin, vgl. Ders.: *Le Cinéma ou L'Homme imaginaire*, S. 38–40.

79 So kursierten in vielen Ländern Versionen des legendären Zugfilms, in denen der Zug jeweils in einen anderen Bahnhof einfährt. Die Konzessionen für ihren *Cinématographe* und die abzuspielenden Filme vertrieben die Lumières international, wobei ihre strengen Regulatorien dafür sorgten, dass „die Lumière-Programme weltweit einander sehr ähnlich waren.“ Siehe dazu: Garnarcz, Joseph: Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896–1914. In: Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Loiperdinger, Martin (Hg.): *Kinematographen-Programme. KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Frankfurt: Stroemfeld 2002, S. 144–158, hier S. 145.

nehmen. So schrieben Villiers und Verne ihre Romane, kurz bevor das Kino in Frankreich erfunden wurde,⁸⁰ während die Romane von Pirandello und Myrona in der Epoche des Stummfilms verfasst wurden, jeweils in dem Zeitraum, als in Italien beziehungsweise Deutschland die nationale Filmindustrie gerade ihren Höhepunkt erlebte.⁸¹ Huxleys Roman dagegen entstand in einer Zeit, in der die britische Filmindustrie die Bedrohung aus Übersee zu spüren begann und darüber hinaus die umstrittene Innovation des Tonfilms Einzug hielt.⁸² Bioy schließlich nimmt in seinem Roman subkutan auf das Aufkommen des Farbfilms Bezug, indem er auf den kunsthistorischen Topos des Inkarnats zurückkommt und dieser für ein Nachdenken über das Kino produktiv wird.⁸³ Während mit den Romanen aus Frankreich, Italien, Deutschland und Großbritannien die europäischen Zentren der Filmindustrie abgebildet sind, ermöglicht *La invención de Morel* außerdem den Blick aus der wohlinformierten argentinischen Peripherie auf die ästhetischen Diskurse in Europa.⁸⁴

80 Interessant erscheint im Zusammenhang mit der Erfindung des Kinematographen, dem bekanntlich Apparate wie Lebensrad, Zoetrop, Phenakistiskop, Praxinoskop und Kinetoskop vorausgingen, eine Beobachtung von Jonathan Crary, der in seiner Kulturgeschichte des Sehens zu dem Schluss kommt, diese Apparate seien deshalb so rasch veraltet, weil „sie nicht mehr ‚phantasmagorisch‘ genug waren“ und „ihre Funktionsweise und die Form ihrer Abhängigkeit offen zur Schau“ stellten. Siehe Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden: Verlag der Kunst 1996, S. 136.

81 So schreibt etwa Frank Nulf, dass „during the years 1910–1919 the Italian film was at the zenith of its popularity and influence“, vgl. Nulf, Frank: Luigi Pirandello and the Cinema. In: *Film Quarterly*, Vol. 24, No. 2 (1970–1971), S. 40–48, hier S. 42. Den Höhepunkt der deutschen Filmproduktion in der Zeit der Weimarer Republik beleuchtet Faulstich, Werner: *Filmgeschichte*. Paderborn: Fink 2005, hier v. a. S. 68ff.

82 Huxley war einer jener Schriftsteller, die sich in Essays scharf gegen den Tonfilm aussprachen, siehe dazu Kapitel 3.1. Damit nimmt er eine interessante Gegenposition zu Bazin ein, der den Tonfilm verteidigt und das Kino wiederholt gegen eine geforderte Reinheitsästhetik in Schutz nimmt, vgl. Bazin, André: *Pour un cinéma impur*. In: Ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?* Band II. Paris: Éditions du Cerf 1959, S. 7–32.

83 Mit Bazin ließen sich die technischen Innovationen vom Schwarz-Weiß-Film über den Ton- und Farbfilm bis hin zu neueren Entwicklungen wie 3-D-Film und Augmented Reality als Belege für die Wirkmacht des Narrativs des Totalen Kinos lesen; sie weisen demnach die Richtung zu einer zunehmend mimetischeren Reproduktion der Realität. Vgl. Bazin: *Le Mythe du Cinéma total*, S. 24.

84 Dieser Blick erscheint interessanter und innovativer als der bereits weitgehend erforschte Blick auf Hollywood, den etwa Gavriel Moses in seiner Studie unter anderem anhand von Nathanael Wests *The Day of the Locust* (1939) und Fitzgeralds letztem Roman *The Last Tycoon* (1940) untersucht.

Über alle diese Romane hinweg zeigt sich, dass die literarischen Werke dem Kino einen Realitätseffekt zuschreiben, den selbst hervorbringen dieses – zumindest zum jeweiligen historischen Zeitpunkt – gar nicht in der Lage ist. Das Potenzial dieser Zuschreibung ist ein Zweifaches: Einerseits formen die literarischen Werke damit ähnlich wie die fiktionale Anekdote über den Zugfilm das Kino-Dispositiv präfigurativ mit. Andererseits reflektiert die Literatur dabei auch ihre eigenen Möglichkeiten und ihr Verhältnis zu Realismus und Mimesis. Das Überspringen vom Film in die Realität fungiert mit Lachmann gesprochen als „Fiktionshäresie“⁸⁵ und erlaubt es der Literatur, in ihrer Narration des Bewegtbildes „den Phantomcharakter des Realismus“ hervorzutreiben, indem sie diesen „im Phantom überhöht“.⁸⁶ Das Totale Kino ist also auch der Traum, den die moderne Literatur träumt, wenn sie die Reste des Mimesis-Diskurses und der Realismus-Debatte des zurückliegenden 19. Jahrhunderts reflektiert, und damit ein Reflexionsraum, um über die „Verschleifung von Realität und Fiktion [...], wie sie die Erkenntnistheorie seit jeher beunruhigt hat“ nachzudenken.⁸⁷ Indem die Literatur das Totale Kino erst hervorbringt, versichert sie sich nicht nur des fremden, sondern vor allem ihres eigenen Potenzials.

Der Traum von der Totalkinematographie impliziert zwei Lesarten, die im Verlauf dieser Studie immer wieder gegeneinander geschnitten werden sollen: Er imaginiert nicht nur die Vervollkommnung der Mimesis im Bewegtbild, das als Bild nicht mehr zu erkennen ist; er bleibt gleichzeitig hinter den Möglichkeiten des Kinos zurück, indem er es auf einen Abbildungsprozess analog zur Funktionsweise des Phonographen reduziert: Film als bloße Kopie der Realität – ohne Tricks und Effekte, ohne Schnitt und Montage, also weitgehend ohne künstlerische Einflussnahme. Zwar hatte Edison tatsächlich noch die Absicht „ein Gerät zu entwickeln, das für das Auge das tun sollte, was der Phonograph für das Ohr tut“,⁸⁸ doch spätestens mit Méliès' Zaubertrickkino spaltete sich die Gründungsgeschichte des Kinos:⁸⁹

85 Lachmann: *Erzählte Phantastik*, S. 97.

86 Ebd., S. 332.

87 Koch, Gertrud/Voss, Christiane: Einleitung. In: Dies. (Hg.): „Es ist, als ob“. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. München: Fink 2009, S. 7–11, hier S. 7.

88 Kittler, Friedrich A.: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 252.

89 Wenn auch der zweite Gründungsmythos, der gewissermaßen als Pendant zu *L'Arrivée d'un Train* fungiert, im Zuge dieser Arbeit eine untergeordnete Rolle spielt, so sei er

The 'founding myth' of cinema, to use Bazin's term, is divided at the root: both a dream of total representation (the 'perfect testimonial' of displaying past events as if they were occurring in the present), and one of total fiction (the 'perfect artwork' of displaying an artificial construct — virtual reality, artificial intelligence — as if it were natural, thereby eliminating the truth-fiction distinction).⁹⁰

Vor diesem Hintergrund liegt das Ziel dieser Untersuchung nicht darin, ein glattes Narrativ zu (re)produzieren, vielmehr soll das Narrativ des Totalen Kinos gegen den Strich gebürstet werden, um so literarische Einsatzpunkte und diskursive Stränge offenzulegen. So gilt es zu bedenken, dass die Zuschreibung eines „Transparenzparadigmas“⁹¹ an das Konkurrenzmedium mitunter auch dazu dient, dem Film seinen ästhetischen Wert und die Fähigkeit zur Reflexion der eigenen Medialität abzusprechen. Indem diese Studie solche Fiktionen und Untiefen im Hinblick auf das Narrativ des Totalen Kinos offenlegt, versucht sie einen Beitrag zu leisten, der sowohl für die Literaturwissenschaft

dennoch an dieser Stelle kurz wiedergegeben und erläutert – schließlich zeigen sich die Spezifika des Narrativs des Totalen Kinos vor dem Hintergrund dieser Negativfolie besonders deutlich: Die Ikone für die phantastische Traditionslinie der Kinematographie ist Georges Méliès' 1902 veröffentlichter Film *Le Voyage dans la Lune*. Weder lebensecht noch realistisch war diese Reise zum Mond eindeutig Fiktion, eine mit den Mitteln des Mediums erzählte Geschichte, die als solche die autoreflexive Opazität des Mediums Film ausstellte. Méliès erkannte und nutzte die Möglichkeit, im Film mit Effekten wie Doppelbeleuchtung, Stop-Trick und Bühnentricks zu arbeiten und so die Kunst des illusionistischen Zaubertricks im neuen Medium zu vervollkommen. Im Gegensatz zur Legende vom Zugfilm ging es ihm nicht darum, dass die Zuschauer seine Filme mit der Realität verwechselten. Als Gegenpol zum vorrangig dokumentarischen Film der Gebrüder Lumière inszenierte Méliès in seinem Trick-Kino magische, phantastische oder übernatürliche – jedenfalls klar fiktionale – Inhalte. Sein Zaubertrickfilm basiert auf technischen Effekten, während die Wirkung der Lumière'schen Filme auf eine quasi-magische Übertragung der Realpräsenz auf das Filmbild setzt. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass das eigentliche ‚Wunder‘ der Kinogeschichte nicht Méliès' Reise zum Mond war, sondern der Realismus, wie ihn die Lumières und später Bazin forcierten. Siehe dazu insbesondere den Aufsatz von Kammer, Stephan: Poetik des Zauber(n)s. Technik, Magie, ‚Medien‘ und der Status der Literatur um 1900. In: Sprache und Literatur, 109 (2012), S. 21–35. Indem zahlreiche literarische Werke diese zweite Traditionslinie des Kinos ausklammern, betreiben sie ein möglicherweise bewusstes Missverstehen des Kinos als reine Reproduktion der Realität und übersehen autoreflexive Aspekte des Mediums Film zugunsten eines angeblichen Strebens nach Totalkinematographie.

90 Guiney, Martin: ‚Total Cinema‘, Literature, and Testimonial in the Early Films of Alain Resnais. In: *Adaptation*, Vol. 5, No. 2 (2010). S. 137–151, hier S. 144.

91 Mann: Das Erscheinen des Mediums, S. 26.

als auch für die Filmwissenschaft wertvoll ist, weil sie nicht nur das Verhältnis zwischen den beiden Künsten in den Blick nimmt, sondern sowohl Aspekte der Autoreflexivität des literarischen Textes als auch grundlegende Beobachtungen dazu, wie Literatur über Film spricht, ans Tageslicht befördert und damit einen zentralen Aspekt in der Genese des kinematographischen Dispositivs aus einer Metaebene heraus beobachtbar macht. Im Blick auf diesen metapoetischen Gehalt, der literarischen Werken über das Kino eingeschrieben ist und der unbedingt zentral für das zu untersuchende Narrativ ist, liegt somit auch ein zusätzliches Erkenntnisinteresse einer literaturwissenschaftlich perspektivierten Studie zum Kino-Diskurs.

Auf den folgenden Seiten soll versucht werden, Ambivalenzen offenzulegen, narrative Stränge aufzufransen und zu zeigen, dass das Narrativ des Totalen Kinos nicht einheitlich ist, sondern in unterschiedliche Topoi und Strukturen zerfällt, die wiederum mit anderen Mythen und Diskursen interagieren. Auf diese Weise nähert sich die vorliegende Studie den Wurzeln des Kino-Diskurses über den Umweg seines utopischen Fluchtpunktes, analog zu Bazins Beschreibung: „Tous les perfectionnements que s’adjoint le cinéma ne peuvent donc paradoxalement que le rapprocher de ses origines. Le cinéma n’est pas encore inventé!“⁹² Bedenkt man die jüngsten Entwicklungen in der Unterhaltungsindustrie wie in den Humanwissenschaften, die gerade unterschiedliche Formen Virtueller Realität für sich entdecken,⁹³ so wird anschaulich, dass der Traum des Totalen Kinos von den Anfängen der Kinematographie bis in jene Zukunft reicht, die Googles Vordenker Kurzweil als „Singularität“⁹⁴ bezeichnet. Dem Ausblick auf diese (Anti-)Utopie wird sich das Schlusskapitel widmen, wo die Fäden des untersuchten Narrativs kurz zusammengeführt und reflektiert werden sollen. Ehe die einzelnen Lektüren im Fokus stehen, werden nun noch die methodologischen und theoretischen Ausgangspunkte und Begriffe geklärt. Das folgende Kapitel stellt diese kurz vor.

92 Bazin: *Le Mythe du Cinéma total*, S. 25. Schon vorher schreibt Barjavel ganz ähnlich: „Le cinéma subit depuis sa naissance une évolution constante“, diese führe es zu „son état parfait. Cinéma total.“ Siehe Barjavel, René: *Cinéma total. Essai sur les formes futures du Cinéma*. Paris: Éditions Denoël 1944, S. 9.

93 Ein kurzer Ausblick darauf folgt am Schluss dieser Arbeit, wo nicht nur auf VR-Technologien wie das von Facebook vertriebene Head-Mounted-Display *Oculus Rift* Bezug genommen wird, sondern auch auf neue Anwendungsbereiche Virtueller Realität etwa in Psychologie und Neurowissenschaften.

94 Vgl. Kurzweil: *The Singularity Is Near*, S. 9.