

Irene Wöstemeyer, Katerina Krtilova, Tarini Awatramani, Paul Burggraf, Mladen Gladić, Katharina Herbst, Sabrina Finger und Shana Ryan. Für inhaltliche Anregungen danke ich außerdem Susanne Jany und Stefan Lätzer.

Zwei unverhoffte Begegnungen mit Filmschaffenden, die sich für meine Arbeit begeisterten, führten zu ebenso erfreulichen wie anregenden Gesprächen zu Zauberkunst und zu Hinweisen, die sich in meiner Arbeit niedergeschlagen haben. Mein Dank gilt deshalb auch Christoph Waltz für eine angenehme Konversation zu Zauberkunst, Theater und Spezialeffekten bei einem Spaziergang sowie Jenny Quinn für ihren Input zu Magie.

Einleitung

«I have been making believe.»

Lyman Frank Baums im Jahre 1900 veröffentlichtes Buch *The Wonderful Wizard of Oz* beschreibt die Reise Dorothys in ein fantastisches Land. Ein Wirbelsturm befördert sie und ihren Hund Toto aus dem, in Victor Flemings berühmter Filmadaption von 1939 in Sepiatönen gehaltenen, ruralen Kansas in die in satten Technicolor-Farben erstrahlende Märchenwelt Oz. Ihr Bestreben, zu ihrer Familie zurückzukehren, führt Dorothy zum berühmten Zauberer von Oz, der ihr die Heimkehr ermöglichen soll. Unterwegs zu dessen viel gelobter Smaragdstadt findet sie Freunde, die ebenfalls mit ihren Wünschen an den Zauberer herantreten möchten: eine Vogelscheuche, deren Stroh im Kopf durch ein Gehirn ersetzt werden soll, ein Blechmann – eine Art Holzfällerroboter –, dem ein Herz in seiner Brust fehlt, und ein Löwe, der den Zauberer um mehr Mut bitten möchte.

Nach ihrer Ankunft in Oz entpuppt sich der berühmte *wizard* als Illusionist und sein Thronsaal als ein multimediales Theater. Den Bittstellenden erscheint er nacheinander in jeweils verschiedenen Gestalten: als übergroßer Kopf mit grollender Stimme, gesäumt von aufsteigenden Flammen und Rauch, als attraktive junge Frau, als monströses Untier und als schwebender Feuerball.¹ Diese Erscheinungen, die ebenso gut aus Robertsons phantasmagorischem Repertoire von Laternbildern stammen könnten, beauftragen die Abenteurer jeweils mit der Beseitigung der bösen Hexe, bevor ihren Wünschen entsprochen werden soll. Als die vier Freunde nach getaner Arbeit zurückkehren, empfängt sie der Zauberer in Gestalt einer körperlosen Stimme, die sie qua ihrer akusmatischen

1 Baum 1900, S. 126–135.

Autorität zu vertrösten versucht.² Die einzige Figur, die nicht unter den Bann dieser Stimme fällt, Dorothys Hund Toto, stößt etwas abseits eine Trennwand um – im englischen Original steht hier mit *screen* ein Wort, das ebenso eine (Film-)Leinwand bezeichnet und das im *Oxford English Dictionary* erstmals im Zusammenhang mit Phantasmagorien auftaucht.³ Hinter dieser kommt der wahre Zauberer von Oz zum Vorschein, ein Mann, der seine spektakuläre Illusion schließlich als ebensolche offenbart: »I have been making believe.«⁴ Der Zauberkünstler gerät sofort unter Betrugsverdacht und wird von Dorothy und ihren Freunden als Schwindler und sogar als »a very bad man«⁵ verurteilt, worauf er erwidert: »No, I'm a very good man, I'm just a very bad wizard.«⁶ In Oz, einem Land, in dem Hexen, fliegende Affen und blecherne Holzfäller verkehren, ist der Jahrmarktzauberer, als der sich der Herrscher von Oz entpuppt, nur ein zu demaskierender Schwindler, ein *humbug*, um den von P.T. Barnum popularisierten Begriff zu gebrauchen.⁷ Dessen Entlarvung kann hier nur durch Außenstehende erfolgen, nämlich Dorothy und Toto, die, wie der Zauberer selbst, aus einer Welt stammen, in der es keine fantastischen Wesen mit magischen Kräften gibt, dafür aber Jahrmarktzauberer.

Techniken der Täuschung

Diese Arbeit – eine Zaubergeschichte nicht aus Zaubererhand – offenbart Zauberkunst als ein selbstreferenzielles Spiel mit Entlarvungen. Ist

2 Ebd., S. 181–183.

3 Vgl. Grau 2007, S. 469. In Flemings Filmadaption zieht der Hund an dieser Stelle einen Vorhang zurück, der nicht selbstreferenziell auf das Kino, sondern auf das Theater verweist.

4 Baum 1900, S. 184.

5 Ebd., S. 189.

6 Ebd.

7 Bei Baum erzählt der Zauberer von seiner Vergangenheit als Bauchredner und Balloonfahrer, der als Werbemaßnahme in Jahrmarktsnähe aufstieg, um Publika anzulocken; siehe ebd., S. 186–187. Der von Sam Raimi als Prequel zum *Wizard of Oz* konzipierte Film *Oz, the Great and Powerful* identifiziert ihn explizit als Jahrmarktillusionisten.

die Geheimhaltung der Methoden und Funktionsweisen von Illusionen wesentlicher Bestandteil zauberkünstlerischer Praktiken, so stellt diese Untersuchung heraus, dass Zauberkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Verhältnis zwischen Zeigen und Verbergen selbstreferenziell zur Darstellung bringt. Das tut sie nicht nur durch Verweise auf Geheimwissen und Zaubermethoden, sondern auch indirekt, weil Bühnenillusionen im Wesentlichen auf das Verbergen der für sie verantwortlichen Techniken und Praktiken angewiesen sind. Beides hängt unmittelbar miteinander zusammen. Die größte und zugleich tabuisierte Waffe der Zauberkünstler ist daher die Offenlegung illusionistischer Methoden. Im späten 19. Jahrhundert wurde sie vor allem auch auf den modernen Spiritismus gerichtet, der sich ähnlicher Praktiken bediente wie die Zauberkunst. Auch wenn dieser Band das Verfahren der Aufdeckung als Strategie thematisiert, versucht er doch, konkrete Methoden nur insofern offenzulegen, als es dem Erkenntnisinteresse dient.⁸

Am Beginn dieser Untersuchung, die sich der Kultur- und Medien-geschichte der Bühnenzauberkunst widmet, stand die Beobachtung, dass deren Entstehung in eine Zeit fällt, in der sich in westlichen Kulturen die Moderne konstituierte, einschließlich ihrer Technik, Urbanisierung, Medien, Industrie, Globalisierung, Wissenschaft usw. Zwischen etwa 1850 und 1920 – und unter anderem deshalb wird diese Phase von Zauberkunsthistoriker_innen als Blütezeit der Zauberei bezeichnet – entstanden nämlich alle Großillusionen (ihrem Prinzip nach), die wir heute noch in Variationen auf Zauberbühnen sehen können. Die auf den ersten Blick paradox scheinende Gleichzeitigkeit von Modernisierung und Zauberkunst wird in bereits vorhandenen Auseinandersetzungen unter anderem mit der Sehnsucht nach einer Wiederverzauberung der Welt erklärt. Säkularisierung und Wissenschaft, so lautet dieses Narrativ, verdrängten den Glauben und schufen eine Leerstelle, die durch illusionistische Unterhaltungskultur gefüllt worden sei. Andere Zugänge suchen nach psychologischen oder psychoanalytischen Erklärungen für die Attraktivität der Zauberkunst⁹ – sie werden hier referenziert, allerdings war eine psy-

8 Das ist auch begründet in Abmachungen mit Zaubervereinen, die für die Recherchen zu dieser Arbeit großzügig die Türen ihrer Bibliotheken öffneten.

9 So beispielsweise Lamont/Wiseman 2008 oder Burger/Neale 1995.

chologische Studie nicht mein Anliegen. Eine Reihe von Untersuchungen nähert sich der Zauberkunst aus einer filmhistorischen Perspektive, aus der sie in einer mehr oder minder teleologischen Darstellung als Vorgängerin der Kinematographie – und insbesondere filmischer Spezialeffekte – erscheint.¹⁰ Diese Geschichte konnte ich aus dem Blickwinkel der Zauberkunst modifizieren ebenso wie das Feld der bisher vorliegenden methodischen Zugänge um einen Ansatz ergänzen.

Insgesamt liegen zur Zauberkunst – trotz ihrer dominanten Rolle in der Unterhaltungskultur und im Unterschied zu anderen darstellenden Künsten in dieser Zeit – kaum wissenschaftliche Arbeiten vor. Das mag einerseits daran liegen, dass die Zauberei unter den Kunstformen kein besonders hohes Ansehen genießt; andererseits daran, dass Zauberkünstler ihre Methoden gern unter Verschluss halten. Besonders im deutschen Sprachraum ist Zauberkunst bislang kaum erforscht, obschon eine Reihe an Schriften zum 18. und frühen 19. Jahrhundert vorliegt.¹¹ Dieser Band zielt auf die Schließung dieser Forschungslücke. Mir war es ein Anliegen, Zauberei als eigenständige Kunstform ernst zu nehmen und weiteres zum Gegenstand einer historischen Analyse zu machen. Ein ebensolches war, sie weder als Teil einer illusionistischen Vorgeschichte des Films zu lesen, noch als eine Art imaginierte Rückkehr zu einer vorwissenschaftlichen, magischen Welt. Vielmehr habe ich versucht, die Bühnenzauberkunst des späten 19. Jahrhunderts als integralen Bestandteil ihres kulturellen Kontexts zu begreifen. Aus dieser Perspektive zeigt sich, dass das hohe Ausmaß an Rationalisierung und Technisierung nicht in Opposition zur magischen Vorstellungswelt steht, die sie bedient, sondern sich im Gegenteil als Möglichkeitsbedingung der Bühnenzauberkunst erweist. Sie steht nicht im Konflikt mit den technischen und wissenschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit, sondern ist deren Produkt und reflektiert das auch.

Dieser Band untersucht schlaglichtartig vier paradigmatische Großillusionen: »Pepper's Ghost«, den ersten Bühneneffekt mit einer großen Glasplatte – den archetypischen Spiegeltrick; die »Verschwindende Dame«, die den Vorgang einer Teleportation inszeniert – sie fällt in eine Zeit, in

10 Dazu zählen z. B. North 2008; Gunning 1995 und Barnouw 1981.

11 Beispielsweise widmen sich die meisten Beiträge zu Felderer/Strouhal 2007a dieser Zeit. So auch Andriopoulos 2013; Hochadel 2004; Pecor 1977.