

KINTOP

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

2 Georges Méliès – Magier der Filmkunst

Theatralität, Narrativität, Trickästhetik
Neubewertung der Filme von Méliès

Zischen und Murren
Die Dreyfus-Affäre

Die Enkelin des Zauberers
Interview mit Madeleine Malthête-Méliès

D. G. Phalke
Méliès Tradition in Early Indian Cinema

Neckar-Western
Der Geschmack von Freiheit und Abenteuer

Stuart Webbs
König der deutschen Film-Detektive

Stroemfeld / Roter Stern

Zur Biographie von Georges Méliès

- 8.12.1861 Geburt von Marie-Georges-Jean Méliès in Paris.
- 1882-1883 Beschäftigung in der Schuhfabrik seines Vaters.
- 1884 Bei Besuchen der Egyptian Hall (London) lernt er David Devant (Maskelyne) kennen, der ihn in die Kunst des Zauberns einführt.
- 1888 Méliès läßt sich sein Erbe auszahlen und kauft das Théâtre Robert-Houdin. Für seine Zauber-Vorstellungen entwickelt er bis 1896 viele originelle Nummern.
- 28.12.1895 Erste Filmvorführung im Grand Café in Paris. Vom Kinematographen begeistert, macht Méliès nach der Vorstellung der Firma Lumière ein Kaufangebot, das aber abgelehnt wird.
- 1896 Kauf eines von dem Engländer William Paul konstruierten *Bioscope*, mit dem er in seinem Theater Filme vorführt. Nach diesem Vorbild läßt Méliès eine Kamera (*Kinetograph*) bauen und beginnt, eigene Aufnahmen herzustellen.
- 1897 Bau des Filmateliers in Montreuil (bei Paris). Das Théâtre Robert-Houdin wird für regelmäßige Filmvorführungen umgerüstet.
- 1898 Auftauchen von »scènes à transformation« (Trickszenen) im Katalog der Star Film.
- 1899 Entstehung von *L’Affaire Dreyfus* (240 m) und einer ersten Verfilmung der Feerie *Cendrillon* (120 m).
- 1900 Méliès gibt die Herstellung von Dokumentaraufnahmen auf. Entstehung eines Trickfilms mit siebenfacher Maskenbenutzung *L’Homme-orchestre*.
- 1902 Großer Publikumserfolg von *Voyage dans la lune* (260 m). Im gleichen Jahr entsteht der Trickfilm mit Großaufnahmeneffekt *L’Homme à la tête en caoutchouc*.
- 1903 Gaston und sein Sohn Paul eröffnen in New York eine Vertretung der Star Film, um das Plagieren der Méliès-Filme zu unterbinden.
- 1905 Einbau einer elektrischen Lichtanlage im Filmatelier in Montreuil. Méliès inszeniert als Auftragsarbeit für eine Revue der Folies-Bergère *Le Raid Paris – Monte-Carlo en deux heures* (mit Künstlern wie Little Tich, Galipaux oder dem Riesen Antoni).
- 1906 Inszenierung eines Dramas mit Verfolgungsjagd im Freien *Les incendiaires*. Für eine Feerie im Théâtre du Châtelet (*Les Quatre*

- cents coups du diable) liefert Méliès eine Filmszene, die er Monate später in seine Verfilmung desselben Stoffes *Les Quatre cents farces du diable* einbaut.
- 1908 Gründung einer Zweigfirma in Chicago. Gaston beginnt ebenfalls zu filmen, da Méliès dem Edison-Trust beigetreten ist und allein die geforderte Filmmenge nicht liefern kann.
- 1909 Internationaler Filmkongreß in Paris unter der Leitung von Méliès. Die Entscheidung der Filmindustrie, von Verkauf auf Verleih umzustellen, bringt Méliès um seine Stammkunden, die ambulanten Kinobudenbesitzer.
- 1910 Aufgabe der Filmherstellung in Montreuil. Gaston und Paul dreher bis 1912 Western, Kriegsfilm und Komödien nach amerikanischem Geschmack.
- 1911 Unterzeichnung eines Vertrags mit der Firma Pathé. Méliès produziert nun einige Filme für den ehemaligen Konkurrenten.
- 1912 Gaston, Paul und Begleitung brechen zu einer Reise in die Südsee, Neuseeland, Australien und Japan auf, während der sie mehrere Dokumentar- und Spielfilme drehen.
- 1913 Rückkehr der Reisenden nach New York. Da die Filme beim Publikum erfolglos bleiben, ist die Produktionsgesellschaft vor dem Ruin nicht mehr zu retten.
- 1915-1923 Benutzung des zweiten Filmateliers in Montreuil als Variététheater. Méliès und seine Familie führen Opern, Operetten, Dramen und Komödien auf.
- 1923 Versteigerung seines gesamten Besitzes als Folge eines verlorenen Prozesses gegen Pathé. Die Familie gibt weiterhin Vorstellungen in Sommerbädern und in der französischen Provinz.
- 1925 Zweite Heirat mit Charlotte Faes genannt Jehanne D'Alcy. Méliès hilft in ihrem Laden im Bahnhof von Montparnasse beim Verkauf von Spielzeug und Süßigkeiten.
- 1928 Artikelserie über Méliès in der Presse. Seine Verdienste werden endlich wieder gewürdigt.
- 16.12.1929 Galaabend für Méliès in Paris.
- 21.1.1938 Tod im Alter von 76 Jahren.

(Zusammengestellt von Sabine Lenk)

KINTOP 2

KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films
herausgegeben von
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop 2

Georges Méliès – Magier der Filmkunst

Stroemfeld / Roter Stern

KINtop 2

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

Herausgeber und Redaktion: Frank Kessler (Nijmegen), Sabine Lenk (Pari)
Martin Loiperdinger (Frankfurt am Main)

Redaktionsbeirat: Paolo Cherchi Usai (Brüssel)
Thomas Elsaesser (Amsterdam)
André Gaudreault (Montréal)
Heide Schlüpmann (Frankfurt am Main)

Redaktionsadresse: Martin Loiperdinger
Bornheimer Landstr. 54
D-60316 Frankfurt am Main

Unaufgefordert eingesandten Manuskripten und Briefen bitte einen frankierten Rückumschlag beifügen.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Georges Méliès – Basel ; Frankfurt am Main:

Stroemfeld/Roter Stern. 1993

(KINtop ; 2)

ISBN 3-87877-782-5

NE: GT

KINtop 2

Georges Méliès – Magier der Filmkunst

mit Unterstützung des Deutschen Instituts für Filmkunde (DIF), Frankfurt am Main

Copyright © 1993

Stroemfeld/Roter Stern

CH-4007 Basel • Oetlingerstr. 19

D-60322 Frankfurt am Main • Holzhausenstr. 4

All Rights Reserved. Alle Rechte vorbehalten.

Die Vervielfältigungsrechte der einzelnen Beiträge liegen bei den Autoren,

alle Rechte an dieser Ausgabe beim Verlag.

Satz: Dienst & Klapproth, Frankfurt am Main

Repros: repro 45, Frankfurt am Main

Druck: Offizin Andersen Nextö Leipzig

KINtop 3 erscheint im Herbst 1994 mit dem Themen-Schwerpunkt »Oskar Messter«

Für Fotos und Illustrationen danken Herausgeber und Verlag

der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin;

Madeleine Malthête-Méliès; Jacques Malthête; André Gaudreault; Guy Gauthier; Uwe Schriever;

Suresh Chabria.

Inhalt

Editorial 7

Georges Méliès – Magier der Filmkunst

Hans-Magnus Enzensberger
G.M. (1861-1938) 10

Georges Méliès (1907)
Die Filmaufnahme 13

André Gaudreault
Theatralität, Narrativität und »Trickästhetik«
Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès 31

Briefwechsel
zwischen David Levy und der National Aeronautics Space Administration
(NASA) bezüglich
Georges Méliès VOYAGE DANS LA LUNE 45

Jacques Malthête
Die Organisation des Raums bei Méliès 47

Guy Gauthier
Von Jules Verne zu Méliès oder Von der Gravur zur Leinwand 53

Thierry Lefebvre
Georges Méliès und die Welt der Scharlatane 59

Méliès, ein Brechtianer?
Aus LA CHINOISE von Jean-Luc Godard 67

Stephen Bottomore
»Zischen und Murren«
Die Dreyfus-Affäre und das frühe Kino 69

Paolo Cherchi Usai
(Ein kleines) Heldenleben
Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès 83

Frank Kessler / Sabine Lenk
Ein Leben für Méliès – Ein Interview mit
Madeleine Malthête-Méliès, der Enkelin des Zauberers von Montreuil 93

Suresh Chabria
D.G. Phalke and the Méliès Tradition in Early Indian Cinema 103

★

Deniz Göktürk
Neckar-Western statt Donau-Walzer
Der Geschmack von Freiheit und Abenteuer im frühen Kino 117

Sebastian Hesse
Ernst Reicher alias Stuart Webbs – König der deutschen Film-Detektive 143

Uwe Schriefer
Edy Dengel alias Fred Repps
Detektivfilme aus Wiesbaden fürs lokale Publikum 163

Martin Loiperdinger
REPPS UND WEPPS – Ein verschollener Detektivfilm von Edy Dengel 171

Michael Punt
History in the Rewind Mode
The XVth International IAMHIST Conference,
Amsterdam, The Netherlands. 1993 175

Frank Kessler
Öffentliche Lustbarkeiten – Jahrmarkt, Varieté, Kino 179

Martin Loiperdinger
Helmut Färber über A CORNER IN WHEAT von Griffith 183

Frank Kessler
Georges Méliès und die »Star Film« – eine Bibliographie 187

Filmrestaurierung im Bundesarchiv-Filmarchiv 203

Buch- und Zeitschriftenhinweise 206

Die Autorinnen und Autoren 208

Editorial

»Die ›siebte Kunst‹ hat ein Menschenalter erreicht. Da darf man sich wohl daran erinnern: Film beginnt mit Méliès.« Dies schrieb Antonio Hernandez 1963 anlässlich einer Méliès-Ausstellung im Gewerbemuseum Basel. Daß Georges Méliès die Filmgeschichte nachhaltig geprägt hat, steht außer Frage. Was aber bedeutet: »Film beginnt mit Méliès«?

Zu einer Zeit, in der die Brüder Lumière im Kinematographen kaum mehr sehen als ein wenig zukunftsträchtiges, da wissenschaftliches Instrument, glaubt Méliès an das Potential des Films als Massenunterhaltungsmittel. Zwar haben schon vor ihm William K. L. Dickson (für die Firma von Thomas Alva Edison), die Brüder Skladanowsky, die Brüder Lumière und andere Filmpioniere der ersten Jahre inszenierte Aufnahmen gedreht, doch handelt es sich dabei zum größten Teil um *vor der Kamera wiederholte* Varieté- oder Show-Nummern. Die in jedem Sinn des Wortes besondere Rolle, die Méliès im frühen Film spielt, gründet darin, daß er ein *homme de spectacle* ganz anderer Art ist. In seinen Filmen verknüpft er Elemente von Bühne und Zaubertheater, verarbeitet er Motive aus Literatur, Oper, Malerei und Geschichte, aber auch aktuelle Ereignisse, ersinnt er verblüffende, technisch oft äußerst komplexe Tricks und schafft daraus eine neue Darstellungsform: das *Filmschauspiel*. Auch hier steht, wie er selbst betont, das Spektakuläre im Vordergrund, doch sind die (Zauber-)Nummern nicht mehr einfach »abgefilmte Bühne«, sondern speziell für die Kamera neu gestaltet, inszeniert und gespielt. Die Tricks und Effekte sind nun Teil komplexer und für ihre Zeit außergewöhnlich langer Spielhandlungen, die Méliès' ureigene Handschrift tragen. Häufig kopiert, bleibt sein Stil unverwechselbar. Die Originalität, innovative Kraft und handwerklich-künstlerische Perfektion seiner Filme machen ihn schnell populär, erobern ihm einen Markt und legen damit in gewisser Hinsicht den Grundstein zu dem, was für uns heute das Kino ausmacht: den langen Spielfilm. Retrospektiv betrachtet, mögen andere Pioniere (wie die frühen englischen Regisseure oder der Amerikaner Edwin S. Porter) dem »klassischen« Erzählkino mit ihren Filmen näher stehen; die Bedeutung von Méliès liegt vor allem darin, daß er andere Möglichkeiten der Kinematographie ausgelotet hat.

Im deutschen Sprachraum hat man sich zuletzt vor dreißig Jahren ausführlicher mit Méliès auseinandergesetzt, mit Hommagen und Retrospektiven zu seinem hundertsten Geburtstag. Eine 1963 vom Filmstudio Frankfurt unter Leitung von Herbert Birett erarbeitete, hektographierte Broschüre ist hier

besonders hervorzuheben. Seither ist unseres Wissens keine filmgeschichtliche Arbeit über Georges Méliès auf deutsch erschienen.

Dagegen haben in anderen europäischen Ländern und auf dem amerikanischen Kontinent eine Reihe von Filmhistorikern zu ganz unterschiedlichen Aspekten von Werk und Wirkung von Georges Méliès geforscht: Paolo Cherchi Usai, Antonio Costa, John Frazer, André Gaudreault, Paul Hammond, um nur einige zu nennen (und ganz zu schweigen von den zahlreichen Arbeiten aus Frankreich).

Wir wollen mit dem Schwerpunkt dieser Ausgabe zu *Georges Méliès – Magier der Filmkunst* keine monographische Einführung in Leben und Werk des vielseitigen Meisters geben. Unser Ziel ist bescheidener: Wir möchten Anregungen liefern, damit eine filmhistorische Auseinandersetzung mit Georges Méliès, die über sporadische Filmabende in kommunalen Kinos hinausgeht, im deutschen Sprachraum wieder in Gang kommt. Sprachbarrieren mögen bei der unzureichenden Rezeption der ausländischen Méliès-Forschung eine Rolle gespielt haben. Deshalb präsentieren wir einige wichtige Untersuchungen in deutscher Übersetzung. Darüber hinaus haben wir noch einige Filmhistoriker gebeten, Originalbeiträge für diese Ausgabe zu schreiben, die zwar eher in den Randgebieten der Méliès-Forschung angesiedelt sind, dadurch aber auch verdeutlichen, wie facettenreich die internationale Diskussion um Méliès inzwischen ist. Auch die von Frank Kessler zusammengestellte Forschungsbibliographie mag zu einer weiteren Beschäftigung mit Méliès anregen.

Wir eröffnen diese Ausgabe mit einem historischen Dokument. In seinem 1907 veröffentlichten Aufsatz »Les Vues cinématographiques« erläutert Georges Méliès die vielfältigen Arbeitsschritte, die nötig sind, damit Meisterwerke wie *DIE REISE ZUM MOND* (*VOYAGE DANS LA LUNE*, 1902) entstehen können. Dieses zeitgenössische Zeugnis wird hier (nach seiner ersten deutschen Publikation in der erwähnten Broschüre des Filmstudios Frankfurt) erneut zugänglich gemacht.

Gerade weil Méliès für seine Firma Star Film fast ausschließlich Studioproduktionen gedreht hat, werden seine Arbeiten häufig als »abgefilmtes Theater« gesehen. Daß diese Auffassung zu simpel ist, macht schon Méliès' eigener Text deutlich. André Gaudreaults Beitrag über »Theatralität« und Narrativität bei Méliès zeigt darüber hinaus, daß diese traditionelle Sichtweise die spezifischen Qualitäten dieser Filme übersieht. Wichtige Quellenforschung zu diesem Themenkomplex leistet auch die Rekonstruktion des Filmateliers in Montreuil, die ein Urenkel von Méliès, Jacques Malthête, vorgenommen hat.

Guy Gauthier geht den Einflüssen zeitgenössischer Illustratoren auf Méliès nach und stellt die so oft behauptete Nähe zum Werk Jules Vernes in Frage. Thierry Lefebvre untersucht, wie Méliès die Welt der Quacksalber persifliert. Stephen Bottomore ordnet Méliès' Film über die Dreyfus-Affäre in den historischen Kontext dieses frühen »Medienereignisses« ein.

Den Bemühungen, der Spur verschollener Star-Film-Produktionen nachzugehen, ist ein eigener Abschnitt gewidmet. Paolo Cherchi Usai analysiert, warum

für Filmarchive ein wiedergefundener »Méliès« ähnlich aufsehenerregend ist wie ein neuentdeckter »Rembrandt« für die Kunstszene. Madeleine Malthête-Méliès, erzählt in einem sehr persönlichen Interview von ihrer jahrzehntelangen Suche nach den Filmen ihres Großvaters und von ihrem Leben, das nicht immer von dieser Arbeit bestimmt gewesen ist.

Ein englischsprachiger Beitrag ist dem Kino Indiens gewidmet. Suresh Chabria entdeckt in den ersten indischen Filmen Elemente von Méliès' Trickästhetik, die noch Jahre nach dem Untergang der Star Film Verwendung finden, um mythologische Verwandlungsszenen zu realisieren.

Als vernachlässigtes Genre des frühen deutschen Films haben wir in *KINtop 1* die Komödie in den Mittelpunkt gestellt. Besonders beliebte Genres des populären Kinos der zehner Jahre sind auch Western und Detektivfilme. Selbst im Ersten Weltkrieg lehnt sich die deutsche Filmproduktion hier an angelsächsische Vorbilder an. Deniz Göktürk präsentiert die Neckar-Western der Heidelberger Chateau-Film und diskutiert die Bedeutung des frühen Western für Phantasien von Ferne und Ausbruch. Sebastian Hesse untersucht die Figur Stuart Webbs – als erfolgreichster deutscher Serienheld die passende Antwort auf die Vorwürfe der Kinoreformer. Als eher lokale Randnote stellt Uwe Schriefer den »amerikanischen« Filmdetektiv Fred Repps aus Wiesbaden-Biebrich vor.

Zum Thema *Film and the First World War* berichtet Michael Punt über den gleichnamigen Amsterdamer Kongreß der *International Association for Media and History (IAMHIST)*. Eine Liste mit Filmen der Frühzeit, die das Bundesarchiv-Filmarchiv jüngst auf Sicherheitsfilm restauriert hat, beschließt diesen Band.

Für ihre Hilfe bei der Erstellung dieser KINtop-Ausgabe bedanken wir uns bei Herbert Birett, der uns seine Übersetzung des Original-Méliès-Textes zur Verfügung stellte, Ine van Dooren (Niederlands Filmmuseum), Brigitte Schulze, Jeanette Miele (Deutsches Institut für Filmkunde), Madeleine Malthête-Méliès für ihre Unterstützung und Jacques Malthête für wertvolle Hinweise.

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

G.M. (1861-1938)

Der Vorhang geht auf. Er klatscht in die Hände. Die Bühne ist leer. Robert-Houdin ist schon lange tot. In der Theater-Versenkung an der Passage de l'Opéra rieselt der Staub von den Zaubermaschinen. Versiegt ist *Die unerschöpfliche Flasche*. *Die allwissende Fledermaus* schweigt. Gähnend verläßt Paris *Die phantastischen Illusionen*. *Der Schädel-Chirurg* wird ausgepiffen. *Der Traum eines Astronomen* macht keine Kasse mehr. *Der abgeschnittene Kopf* fällt durch. Die Schaubude hat sich verdunkelt. Der Meister stutzt, hat eine Idee.

Er klatscht in die Hände. Ein gläserner Pavillon entfaltet sich wie durch Geisterhand in Montreuil. Ein Palmenhaus. Eine Menagerie. Bogenlampen schießen aus dem Parkett. Es heben sich Flaschenzüge. Jalousien rollen auf und ab. Auf Sägeböcken und Dreifüßen regen sich blecherne Kästen und Kurbeln und Linsen. Tücher wehn. Klappen fallen. Ein ganzes Atelier sprießt und breitet sich aus mit Dunkelkammern, Dekors, Modellen, Kulissen, Kostümen: eine Maschinerie die Wunder herstellt, eine Fabrik die Geister erzeugt.

Ihr Metier und das meine – nicht viel Unterschied, sagt Apollinaire. Der Meister zimmert und schreibt und schraubt. Er malt und dreht. Er schneidet und schneidert. Er bastelt. Er baut. Er entwickelt. Er hämmert und mischt und kopiert und macht alles selbst und antwortet: *Ich bin Kopf- und Handarbeiter, beides zugleich*. Er spielt sieben Musiker, ein ganzes Orchester auf einmal. Er klatscht in die Hände. Die Leinwand verdunkelt sich. Das Zelluloid ruckt und wackelt. Er ist der Erste, immer der Erste.

Die Kamera läuft. Ein Auto erscheint und stockt und verwandelt sich in eine Leichenkutsche. Vier weiße Clowns verwandeln sich in einen riesigen Neger. In rasendem Tempo verwandelt sich alles in alles. Dann zerplatzt es. Dann zerspringt es in tausend Stücke. Der Film ist zu Ende. Das Kino fängt an. *Die Gesänge des Maldoror* flackern über die weiße Wand. An der Zimmerdecke spazieren Gelehrte. Uhren speien Dämonen aus. Ein Opiumsüchtiger träumt. Aus Regenschirmen entspringen Damen. Gulliver schrumpft und wächst. Die erste Reklame bejubelt Burnibus Senf.

Aus einem Koffer, der aus einem Koffer kommt, kommen zahllose Koffer.
Alle Desaster des Fortschritts jagen vorüber als Albtraum, als Slapstick,
als Féerie. Der Meister klatscht in die Hände. Jetzt wird es hell.
Er hat alles erfunden. Den Stoptrick. Die Dunkelblende. Das Drehbuch.
Die Doppelbelichtung. Den Phasentrick. Die Überblendung. Das Studio.
Das Meer seiner Erfindungen schlägt über ihm zusammen, phosphoreszierend
schwarz-weiß. Handkolorierte Mädchen kolorieren mit kleinen Pinseln das Bild.
Was da läuft, ist der erste Farbfilm.

Er klatscht in die Hände. Er imitiert das Noch Nie Da Gewesene:
Die Explosion des Schlachtschiffes Maine vor Habana. Den Dreyfus-Prozeß.
Den Ausbruch des Mont Pelé und Die Krönung Edward VII. von England.
Der Produzent stellt die Geschichte im Studio nach. Alles viel Besser,
Schöner, Genauer und Echter als in Wirklichkeit! Ein Demiurg, heißt es jetzt,
ein Magus, ein *Alchimist des Lichts!* Meinetwegen. Doch so sieht er gar nicht aus,
sondern mit Spitzbart Embonpoint und Moustache glatzköpfig und jovial
wie ein Flohzirkus-Besitzer.

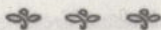
Er klatscht in die Hände. Schon bricht das ganze Theater zusammen.
Die Filme verbrennen. Die Maschinen verschrotten sich selbst. Der Ruin ist da.
Die Dekorationen hüpfen zum Müllplatz. Eine Rußlawine begräbt den Erfinder.
Eine Dampfwalze bügelt ihn auf das Pflaster. Wie tragisch. Zehn Jahre vergehn.
In einem Kiosk an der Gare Montparnasse sitzt ein sehr alter Mann.
Spielsachen verkauft er, Bonbons und kleine Trompeten. Er klatscht in die Hände.
Niemand erinnert sich. Nichts geschieht. Das war sein letzter Trick.
Auf einmal ist er verschwunden.

Hans Magnus Enzensberger



LES VUES ❖ ❖ ❖ ❖ CINÉMATOGRAPHIQUES

++++ Causerie par Geo. MÉLIÈS + + + +



Je me propose, dans cette causerie avec le lecteur, d'exposer du mieux qu'il me sera possible les mille et une difficultés que doivent surmonter les professionnels pour produire les sujets artistiques, amusants, étranges, ou simplement naturels, qui font en ce moment la vogue phénoménale du cinématographe dans toutes les parties du monde.

Des volumes seraient nécessaires aux plus anciens professionnels, dont je suis, pour consigner, sans rien omettre, tout ce qu'ils ont appris au jour le jour durant de nombreuses années de pratique continue, et la place dont je dispose est malheureusement fort restreinte.

Aussi mon intention est-elle d'envisager principalement le côté ignoré de la confection des vues cinématographiques et notamment les difficultés, insoupçonnées du public, et rencontrées à chaque pas dans l'exécution d'œuvres qui semblent toutes simples et toutes naturelles.

Maintes fois, j'ai entendu dans les salles d'exhibition les réflexions les plus saugrenues, qui prouvaient, à n'en pas douter, qu'une bonne partie des spectateurs étaient à cent lieues de se figurer la somme de

Die Filmaufnahme

von Georges Méliès
1907

In dieser Plauderei mit dem Leser will ich mein möglichstes tun, ein getreues Bild der tausend und einen Schwierigkeiten zu entwerfen, die ein Filmhersteller bewältigen muß, wenn er jene künstlerischen, amüsanten, seltsamen oder einfach naturgetreuen Werke produzieren will, die augenblicklich die unglaubliche Beliebtheit des Films in allen Teilen der Welt ausmachen.¹

Die ältesten Filmhersteller, deren ich einer bin, benötigten ganze Bände, um lückenlos all das zu beschreiben, was sie während vieler Jahre in der Praxis gelernt haben; aber mein Platz ist leider sehr beschränkt.

Auch beabsichtige ich, hauptsächlich auf die unbekanntten Gebiete der Herstellung von Filmaufnahmen einzugehen, besonders auch auf die Schwierigkeiten, von denen das Publikum gar nichts ahnt, die einem aber auf Schritt und Tritt bei der Herstellung von Werken begegnen, die doch so einfach und doch so natürlich wirken.

Wie oft habe ich bei den Vorführungen bereits die albernsten Ansichten gehört, die eindeutig bewiesen, daß ein großer Teil der Zuschauer sich nicht im entferntesten die Unmenge Arbeit vorstellen kann, die hinter den Bildern steckt, die sie vorbeiziehen sehen. Manche, die keine Ahnung haben, »wie so etwas gemacht wird«, sagen ganz einfach und naiv: »Das sind Tricks« oder »das müssen sie im Theater aufnehmen« und mit ihrer Erklärung zufrieden, schließen sie: »Ist ja gleich, es ist trotzdem gut gemacht«.

Wer eine solche Meinung äußert, hat wirklich vorher keinen Moment überlegt: Das fehlende Tageslicht im Theater, die Unmöglichkeit, die Bühne und die Dekorationen ausreichend, regelmäßig und kontinuierlich mit Magnesiumlicht zu beleuchten, die sehr spezielle Mimik des Films, die sich, wie wir später sehen werden, stark von der Mimik des Theaters unterscheidet, die sehr begrenzte Länge der einzelnen Filme, all das sind Gründe, die eine Aufnahme unter diesen Umständen fast oder gänzlich unmöglich machen. Die Malerei der Theaterdekoration macht im Film – ich werde das noch im Kapitel über das Bühnenbild erklären – einen kläglichen und bejammernswerten Eindruck. Manche Leute denken gar nicht erst darüber nach, es ist ihnen gleichgültig.

Aber es gibt auch Zuschauer, die ganz im Gegenteil nicht böse wären, wenn man ihnen einige, ihre Neugier befriedigende Auskünfte gäbe, eine Neugier, die sehr berechtigt und bei intelligenten Leuten, die immer den Grund für das, was

sie sehen, kennenlernen möchten, sehr natürlich ist. Diese Zuschauer, die sicherlich in der Mehrzahl sind, will ich versuchen zufriedenzustellen.

Zunächst werde ich ein paar Worte über die filmische Apparatur sagen.

Der Kinematograph

Da das Prinzip, nach dem der Kinematograph funktioniert, heute überall bekannt ist, halte ich es für überflüssig, im Detail darauf einzugehen. Es genügt mir, daran zu erinnern, daß der Apparat zur Photographie sich bewegender Objekte oder Personen konstruiert ist, indem er die verschiedenen Bewegungsphasen auf einen Film bannt, der hinter einem Objektiv abrollt. Diese Bewegungsphasen werden als eine Serie rasch aufeinanderfolgender Bilder aufgenommen. Im allgemeinen werden die Bilder je nach Fall mit einer Geschwindigkeit von 12, 16, 18 pro Sekunde aufgenommen, d.h. entsprechend der Geschwindigkeit, mit der sich das zu photographierende Objekt bewegt. Der Apparat wird mit einer Handkurbel angetrieben; man dreht sie mehr oder weniger schnell, um mehr oder weniger Bilder pro Sekunde zu bekommen. Wenn es sich um fast bewegungslose Objekte handelt, genügt eine geringe Geschwindigkeit. Wenn es sich dagegen um Objekte wie Personen oder Tiere handelt, die mit großer Geschwindigkeit das Tableau durchqueren, muß man schneller drehen und mehr Bilder aufnehmen, um Verzerrungen und Undeutlichkeiten zu vermeiden, die sich unweigerlich auf der Photographie zeigen würden: Wenn das Objekt, das das Bildfeld durchquert, sehr nah zum Objektiv ist, muß man noch schneller drehen. All das ist eine Frage der praktischen Erfahrung.

Der empfindliche Film, der in einem hermetisch abgeschlossenen Kasten oben am Apparat eingeschlossen ist, rollt mittels eines besonderen Mechanismus ab und zieht an einem kleinen viereckigen Fenster vorbei, das hinter dem Objektiv liegt. Er rollt nicht kontinuierlich ab, sondern ruckweise. 12 bis 15 mal pro Sekunde hält er an und setzt sich wieder in Bewegung, je nach der Geschwindigkeit, die von der Kurbel vorgegeben wird. Bei jedem Halt hat sich der Film um zwei Zentimeter von oben nach unten verschoben; und sobald er stehenbleibt, öffnet sich automatisch eine Blende, die die Aufnahme ermöglicht, und zwar in Laufrichtung des Filmbandes. Diese Blende schließt sich sofort wieder bis zum folgenden Halt des Films. Es ergibt sich eine Folge von zwei Zentimeter hohen und zweieinhalb Zentimeter breiten Photographien entlang des gesamten Films, der sich, sobald er belichtet ist, in einem zweiten, ebenfalls hermetisch gegen das Licht abgeschlossenen Kasten automatisch aufrollt. Wenn wir die erhaltenen Bilder nach dem Entwickeln betrachten, sehen wir, daß jede Geste, z.B. die einer Person, die den Arm hebt, auf fünf oder sechs verschiedenen Bildern zu sehen ist, auf denen der Arm immer höher gehoben wird. Die Bewegung wird zerlegt und in ihren aufeinanderfolgenden Phasen reproduziert.

Wenn der Film kontinuierlich, ohne Unterbrechung und ohne Blende, die seine Abwärtsbewegungen verdeckt, durchlief, erhielte man dort, wo der sich bewegende Arm sich befindet, ein verwischtes Bild anstelle einer Folge scharfer Bilder.

Das Anhalten des Films und sein Weitertransport werden, je nach Apparat, entweder durch einen Stift bewirkt oder durch ein Malteserkreuz oder durch Greifer, die sich horizontal und vertikal hin und her bewegen und den Film an den Perforationslöchern, die sich in regelmäßigen Abständen am Rande des Films befinden, ergreifen und weiterbefördern. Es erübrigt sich, bei den Mechanismen der verschiedenen in Gebrauch befindlichen Apparate ins Detail zu gehen. Egal wie der Filmstreifen transportiert und auf welche Art er angehalten wird, das Prinzip bleibt dasselbe: In kurz aufeinanderfolgenden, regelmäßigen Intervallen wird eine entsprechende Anzahl aufeinanderfolgender Photographien des in Bewegung befindlichen Gegenstandes aufgenommen. Ich sehe von jeder technischen Beschreibung des Kinematographen selbst ab, denn es existieren schon zahllose Arbeiten, die alle nötigen Auskünfte geben, und mein Ziel ist nicht, den Kinematographen zu studieren, sondern die Filmaufnahmen.

Die verschiedenen Arten der Filmaufnahme

Es gibt vier große Kategorien von Filmaufnahmen. Zumindest läßt sich jede Aufnahme in eine dieser Kategorien einordnen. Es gibt die sogenannten Außenaufnahmen, die wissenschaftlichen Aufnahmen, die arrangierten Sujets und die sogenannten Trickszenen. Ich zähle diese Klassifikation absichtlich in der gleichen Reihenfolge auf, in der sich die Aufnahmen seit den ersten Vorführungen entwickelt haben. Anfangs photographierte man ausschließlich Gegenstände unter freiem Himmel. Später verwandte man den Kinematographen als wissenschaftliches Instrument; schließlich wurde er zu einem Apparat, der dem Theater diene. Von Anfang an war der Erfolg enorm, Erfolg, der auf der Neugier beruhte, die die Erscheinung der bewegten Photographie hervorrief. Aber als der Kinematograph in den Dienst des Theaters gestellt wurde, wandelte der Erfolg sich geradezu in einen Triumph. Seither ist die Beliebtheit des wunderbaren Instruments von Tag zu Tag in einem Ausmaß gestiegen, das an ein Wunder grenzt.

Die Außenaufnahme

Diejenigen, die sich mit der Kinematographie beschäftigten, haben alle mit der Außenaufnahme angefangen; auch haben sich alle, ganz egal, welchem Spezialzweig sie sich zuwandten, auch weiterhin auf diesem Feld betätigt. Diese Aufnahmen bestehen in der kinematographischen Wiedergabe aus dem gewöhnlichen Leben: Aufnahmen, in den Straßen gemacht, auf öffentlichen

Plätzen, auf dem Meer, am Ufer eines Flusses, auf Schiffen, von Zügen aus, Panoramaaufnahmen, solche von Zeremonien, Paraden, Trauerzügen usw. Kurzum, es handelt sich um das Ersetzen des Dokumentarphotos, das sonst mit tragbaren Apparaten gemacht wurde, durch die bewegte dokumentarische Aufnahme. Nachdem die Kameraleute anfänglich sehr einfache Dinge aufgenommen hatten, die nur wegen der Neuheit der Bewegung in Bildern, die man bislang immer nur in ihrer Unbeweglichkeit erstarrt gesehen hatte, Aufsehen erregten, können sie heute auf Reisen in die ganze Welt sehr interessante Dinge für uns aufnehmen und uns, ohne daß wir uns inkommodieren müßten, Gegenden zeigen, die wir sonst wahrscheinlich nie zu Gesicht bekommen hätten mit ihren Trachten, Tieren, Straßen, ihrer Bevölkerung, ihren Sitten; und all das mit der Genauigkeit der... Photographie. Die Landschaften Indiens, Kanadas, Algeriens, Chinas, Rußlands; Wasserfälle, schneebedeckte Landschaften mit ihren Sportmöglichkeiten, neblige oder sonnige Regionen, alles ist zum Augenschmaus jener Leute photographiert worden, die nicht gerne verreisen. Die Kameraleute, die sich auf diesem Gebiet spezialisiert haben, sind ohne Zahl, da es das leichteste ist. Ein gutes Instrument zu besitzen, ein guter Kameramann zu sein, ein Gefühl für den geeigneten Blickwinkel zu haben, keine Angst vor dem Reisen zu haben und davor, Himmel und Erde in Bewegung zu setzen, um die oft nötige Erlaubnis zu bekommen – das sind die einzigen Voraussetzungen in diesem Industriezweig. Das ist zweifellos schon eine ganze Menge, aber wir werden gleich sehen, daß dies erst die Anfänge der Kunst sind. Jeder Photograph kann unter freiem Himmel photographieren, aber nicht jeder kann Szenen arrangieren.

Die wissenschaftliche Aufnahme

Bald nach Bekanntwerden der bewegten Photographie kamen verschiedene Leute auf die Idee, den Kinematographen dazu zu benutzen, anatomische Studien der Bewegung von Menschen und Tieren auf dem Film festzuhalten. Herr Marey², dem es schon vor der eigentlichen Erfindung des Kinematographen gelungen war, den Vogelflug und das Galoppieren eines Pferdes zu photographieren, indem er die Bewegung mittels eines Apparates, dessen Objektive nacheinander ausgelöst wurden, zerlegte, erzielte als erster außerordentlich bemerkenswerte Ergebnisse. Heute ist das dank dem Kinematographen, dem automatischen Apparat *par excellence* nur noch ein Spiel, das jeder betreiben kann. Andere vereinten das Mikroskop mit dem Kinematographen und gaben uns so sehr interessante Vergrößerungen vom Wirken des unendlich Kleinen. Andere wieder bedienten sich des Kinematographen, um einem speziellen Studentenpublikum Operationen eines Meisters der Chirurgie zeigen oder um eine Lektion bildhaft vor Augen führen zu können: Glasherstellung, Teile von Dampfmaschinen oder elektrischen Maschinen in Betrieb, Töpferei,

die verschiedensten Industriezweige. Diesen speziellen Teil der Kinematographie könnte man zur Not zur Kategorie der sogenannten Außenaufnahmen zählen, da der Kameramann sich wie bei den ersteren darauf beschränkt, das zu photographieren, was sich vor seinen Augen abspielt, mit Ausnahme allerdings der mikroskopischen Studien, für die man Spezialapparate und -kenntnisse braucht. Aber es war nicht möglich, diese Eigentümlichkeiten des Kinematographen zu übergehen.

Das arrangierte Sujet

Wir kommen jetzt zu den arrangierten Sujets oder Genreszenen. In diese Kategorie gehören alle Sujets, gleich welcher Art, bei denen die Handlung wie im Theater vorbereitet und von Schauspielern vor der Kamera gespielt wird. Bei dieser Art Aufnahme sind die Variationsmöglichkeiten unbegrenzt: von komischen, burlesken und Buffo-Szenen bis zu den finstersten Dramen, über die Komödien, die Schäferspiele, die Verfolgungsjagden genannten Aufnahmen, die Clownerien und die Akrobatik. Nummern eleganter, künstlerischer oder exzentrischer Tänzer, Ballette, Opern, Theaterstücke, religiöse Szenen, anstößige Sujets, plastische Posen, Kriegsszenen, Aktualitäten, Tagesereignisse, Unfälle, Katastrophen, Verbrechen, Attentate und was weiß ich noch alles! Da kennt der Bereich des Kinematographen keine Grenzen mehr. Alles, was die Vorstellungskraft liefern kann, kommt ihm zupaß, und er eignet es sich an. Vor allem dieser und der folgende Zweig haben den Kinematographen unsterblich gemacht, denn die Sujets, die die Imagination findet, können unendlich variiert werden und sind unerschöpflich.

Die sogenannte Trickszene

Ich komme nun zur vierten Kategorie der kinematographischen Aufnahmen. Sie wurden von den Vorfühnern Trickszenen genannt, aber ich finde diese Bezeichnung ungenau. Da ich selbst diesen Spezialzweig ins Leben gerufen habe, wird es mir, denke ich, gestattet sein zu sagen, daß meines Erachtens die Bezeichnung »phantastische Aufnahmen« viel genauer wäre. Denn wenn auch eine ganze Anzahl dieser Aufnahmen Verwandlungen, Metamorphosen, Umbauten enthält, gibt es auch viele, in denen keine Transformationen vorkommen, wohl aber Effekte der Theatermaschinerie und der Regie, optische Täuschungen und eine ganze Serie, die man nur unter der Bezeichnung »Tricks« zusammenfassen kann, einer Bezeichnung, die zwar wenig akademisch ist, in der gewählten Sprache aber kein Äquivalent besitzt.

Wie dem auch sei, diese Kategorie ist auf jeden Fall die größte, denn sie umfaßt alles, von den Außenaufnahmen (die nicht vorbereitet und ohne Tricks

gleichwohl die Wirklichkeit aufnehmen)³, bis zu den wichtigsten theatermäßigen Arrangements. Dazwischen liegen alle Illusionen, die hervorgerufen werden können durch Taschenspielerkunst, Optik, photographische Tricks, Bühnenbilder und Theatermaschinerie, Lichteffekte, Überblendungseffekte (oder wie die Engländer sagen: *dissolving views*) und das ganze Arsenal der phantastischen Abrakadabra-Arrangements, die selbst die furchtlosesten Gemüter in Aufregung versetzen. Ohne die beiden ersten Kategorien auch nur im mindesten herabsetzen zu wollen, möchte ich jetzt nur von den letzten beiden sprechen, und zwar aus dem einfachen Grund, weil ich dort ganz in meinem Element bin und folglich aus der genauen Kenntnis der Dinge heraus berichten kann. Seit dem Tage – und der liegt jetzt zehn Jahre zurück –, an dem unzählige Hersteller von Filmaufnahmen sich auf die Konfektion von Außenaufnahmen und von komischen Sujets, ob sie nun ausgezeichnet, gut oder schlecht gelangen, warfen, ließ ich die einfachen Sujets beiseite und schuf als Spezialität die durch die Schwierigkeit ihrer Ausführung interessanten Sujets, denen ich mich dann ausschließlich gewidmet habe.

Aus diesem Grunde besuchte mich auch Herr Roger Aubry, der mich bat, für die Leser dieses Jahrbuchs die Entwicklung und die Methode der künstlerischen Filmaufnahme zu erklären. Ich tue das mit umso größerem Vergnügen, als ich diese äußerst interessante Kunst, der ich mich vollkommen verschrieben habe, leidenschaftlich liebe. Sie bietet Gelegenheit zu einer Unmenge von Versuchen, fordert eine große Anzahl von Arbeit jeder Art und verlangt eine so ungeteilte Aufmerksamkeit, daß ich mit gutem Gewissen keinen Augenblick zögere, sie als die anziehendste und interessanteste aller Künste zu bezeichnen, denn sie macht sich so ziemlich alle anderen zunutze. Schauspielkunst, Zeichnen, Malerei, Skulpturen, Architektur, Mechanik, Handarbeit, alles wird zu gleichen Teilen in diesem außergewöhnlichen Beruf verwendet; und die Überraschung jener, die zufällig Gelegenheit hatten, bei einem Teil unserer Arbeit dabeizusein, macht mir immer Spaß und größtes Vergnügen.

Allen kommt dann derselbe Satz über die Lippen: »Das ist ja wirklich ganz außergewöhnlich! Ich hätte nie gedacht, daß man soviel Platz, soviel Material braucht und daß soviel Arbeit nötig ist, um solche Aufnahmen zu machen! Ich hatte keinerlei Ahnung, wie so etwas überhaupt gemacht wird«. Ach, hinterher wissen sie auch nicht mehr darüber; denn man muß, wie man so schön sagt, selbst Hand angelegt haben, und das ziemlich lange, um die zahllosen Schwierigkeiten zu kennen, mit denen man in einem Beruf fertig werden muß, der darin besteht, alles zu bewerkstelligen, selbst das, was unmöglich scheint, und der den phantastischsten Träumen, den unwahrscheinlichsten Erfindungen der Einbildungskraft das Aussehen der Wirklichkeit geben muß. Da geht kein Weg dran vorbei, man muß das Unmögliche unter allen Umständen möglich machen, denn man photographiert und zeigt es ja!!!

Für die spezielle Gattung, mit der wir uns beschäftigen, mußte *eigens* ein Atelier geschaffen werden. Kurz gesagt ist es die Vereinigung von photographi-

schem Atelier (in riesigen Proportionen) und Theaterbühne. Die Konstruktion besteht aus Glas und Eisen. Am einen Ende befindet sich die Kabine für den Apparat des Kameramanns, während am anderen äußersten Ende ein Bretterboden gelegt wurde, der genau dem Boden einer Theaterbühne entspricht, mit Kassettenklappen, Versenkungstischen und Freifahrtschlitten. Selbstverständlich sind um die Bühne herum Kulissen mit Depots für die Bühnenbilder und dahinter Garderoben für Künstler und Statisten. Die Bühne besitzt eine Unterbühne mit mehreren Versenkungen und die Hub-Podien, die nötig sind, um die Götter der Unterwelt in den Feerien erscheinen und verschwinden lassen zu können. Es gibt falsche Gassen, in denen bei Szenenwechsel die Versatzstücke verschwinden, und darüber ein Schnürboden mit Rollen und Winden, die für bestimmte Operationen nötig sind (fliegende Personen oder Wagen, Flüge quer über die Bühne für Engel, Feen oder Nixen usw.). Besondere Rollen dienen zur Bewegung von Rundhorizonten; elektrische Projektoren strahlen die Erscheinung an und verleihen ihnen Nachdruck. Das ist zusammengenommen im kleinen ein ziemlich genaues Abbild des Illusionstheaters. Die Bühne ist ungefähr zehn Meter breit. Hinzukommen drei Meter Kulissen rechts und links. Die gesamte Länge von der Vorbühne bis zur Kamera beträgt siebzehn Meter. Draußen sind eiserne Schuppen, in denen die nötigen Schreinerarbeiten für die Praktikablen ausgeführt werden, und einige Depots, in denen das für die Bauten nötige Material, die Requisiten und die Kostüme aufbewahrt werden.

Tageslicht und künstliche Beleuchtung

Die Decke des Ateliers besteht zum Teil aus Milchglas und zum Teil aus gewöhnlichem Glas. Im Sommer, wenn die Sonne durch die Scheiben auf die Dekors fällt, wäre die Wirkung verheerend, denn der Schatten des eisernen Dachgerüsts würde sich deutlich auf den gemalten Prospekten abzeichnen. Um dem abzuhelpen, verfügt das Atelier über eine Anzahl beweglicher Jalousien, die durch Züge betätigt werden und im Handumdrehen alle gleichzeitig geöffnet oder geschlossen werden können. Die Rahmen dieser Jalousien sind mit Pausleinwand bespannt (wie Architekten sie zum Plänezeichnen verwenden), was bei geschlossenen Jalousien ein gedämpftes, dem der Milchglasscheiben in der Wirkung ähnliches Licht ergibt. Bei einer Szene, zu deren Aufnahme manchmal vier Stunden und länger benötigt werden, und deren Vorführung nur zwei bis vier Minuten dauert, ist eine gleichmäßige Beleuchtung schwer zu erreichen. So bleibt es dann nicht aus, daß an bewölkten Tagen, wenn die verfluchten schwarzen Kumuluswolken sich ein Vergnügen daraus machen, ständig die Sonne, die Freundin des Photographen, zu verdecken, sich bei demjenigen, der Kameraleute, Helfer, Techniker, Schauspieler und Statisten dirigiert, Verzweiflung bemerkbar macht. Man braucht schon eine schier himmlische Geduld, wenn man erst darauf wartet, daß die Sonne geruht, wieder

zu erscheinen, dann die Jalousien schließen muß, weil es zu hell ist, um sie gleich darauf wieder zu öffnen, wenn es zu dunkel wird, und man obendrein noch keine der tausend Kleinigkeiten der im Gange befindlichen Arbeit aus den Augen verlieren darf. Wenn ich bis jetzt noch nicht verrückt geworden bin, werde ich es auch zweifellos nie mehr werden, denn die schäfchenbewölkten, wolkigen oder nebligen Himmel haben meine Geduld auf eine harte Probe gestellt... und mir im Laufe meiner Karriere unzählige verpfuschte Aufnahmen beschert, begleitet von enormen Kosten, denn jede Szene, die neu angefangen wird oder wegen des schlechten Wetters nicht beendet werden kann, verdoppelt, verdrei- oder vervierfacht ihre Herstellungskosten, je nachdem, ob man sie an zwei, drei oder vier aufeinanderfolgenden Tagen neu beginnen muß, da ja die Schauspieler jedesmal extra kommen müssen. Ich habe Szenen erlebt, die acht Tage hintereinander immer wieder neu angefangen werden mußten, u.a. das Ballett von Faust, das zweieinhalb Minuten dauert und 3.200 Francs gekostet hat. Grund genug, wütend zu werden.

Nach vielen Versuchen, und obwohl immer wieder behauptet wurde, daß es unmöglich sei, gelang es mir vor kurzem doch, durch eine elektrische Spezial-einrichtung, die aus Beleuchtungszügen, Kulissenleuchter und -ständer zusammengesetzt ist, eine künstliche Beleuchtung wie im Theater, die den Eindruck von Tageslicht erweckt, zu schaffen, die mich in Zukunft vor den harten Prüfungen der Vergangenheit bewahren wird. Gott sei Dank! Ich brauche also nicht verrückt zu werden, zumindest nicht wegen der Wolken. Das Streulicht erreichen wir durch eine geeignete Zusammenstellung aus einer großen Anzahl an Bogen- und Quecksilberlampen. Diese künstliche Beleuchtung ersetzt, wenn nötig, das Tageslicht. Die Intensität kann nach Belieben geregelt werden.

Arrangement und Vorbereitung der Szenen

Das Arrangement einer Szene, eines Stückes, eines Dramas, einer Feerie, einer Komödie oder einer künstlerischen Szene erfordert selbstverständlich ein der Phantasie entsprungenes Szenario, dann die Überlegung, was auf das Publikum wirken könnte, die Anfertigung von Skizzen und Modellen der Dekors und der Kostüme, und schließlich muß man sich jedesmal einen besonderen Effekt einfallen lassen, ohne den keine Aufnahme Aussicht auf Erfolg hätte. Handelt es sich um Zaubernummern oder Feerien, so verlangen Austüftung, Zusammenstellung, Trickentwurf und vorausgehender Entwurf ihres Aufbaus ganz besondere Sorgfalt. Auch die Regie sowie die Bewegungen der Statisterie und die Anordnung der Figuren werden vorbereitet. Diese Arbeit entspricht vollkommen der Vorbereitung eines Theaterstücks, mit dem einzigen Unterschied, daß der Autor selbst alles auf dem Papier zusammenstellen muß und somit Autor, Regisseur, Bühnenbildner und oft sogar Schauspieler in einer Person ist, wenn er ein geschlossenes Ganzes auf die Beine stellen will. Der Erfinder der

Szene muß sie auch selbst leiten, denn es ist ganz und gar unmöglich, daß sie gelingt, wenn zwei verschiedene Personen sich darum kümmern. Man muß vor allem genau wissen, was man will, und jedem Schauspieler seine Rolle erst vorkauen. Man darf andererseits aber nicht vergessen, daß man nicht drei Monate proben kann wie im Theater, sondern höchstens eine Viertelstunde. Wenn man Zeit verliert, wird es dunkel... und dann Photographie ade. Alles muß bedacht sein, sogar und vor allem die Klippen, die es bei den Aufnahmen und den Trickszenen zu umschiffen gilt, und das sind eine ganze Menge.

Die Bühnenbilder

Die Dekors werden nach einem gewählten Modell angefertigt, in einem angrenzenden Atelier aus Holz und Leinwand hergestellt und mit Leimfarbe bemalt, so wie die Bühnendekoration; allerdings wird die Malerei nur in Schwarz-weiß ausgeführt, mit allen Grautönen zwischen tiefem Schwarz und reinem Weiß. Damit ähneln sie Trauerdekorationen und befremden denjenigen, der sie zum erstenmal sieht. Farbige Bühnenbilder wirken ausgesprochen schlecht. Blau wird zu Weiß; Rot, Grün und Gelb werden zu Schwarz; das zerstört völlig die Wirkung. Deshalb muß man die Dekors so malen wie die Hintergründe, die die Photographen verwenden. Die Malerei wird äußerst sorgfältig ausgeführt, im Gegensatz zur Theatermalerei. Die Vollkommenheit, die Genauigkeit der Perspektive, die geschickt ausgeführte optische Täuschung, die das Gemalte mit wirklichen Gegenständen verbindet wie bei den Panoramen, all das ist nötig, um den künstlichen Dingen, die der Apparat mit absoluter Präzision abbildet, den Anschein von Echtheit zu verleihen. Alles, was schlecht ausgeführt ist, wird später genauso vom Apparat wiedergegeben; man muß also die Augen aufhalten und alles mit peinlicher Sorgfalt ausführen. Das kenne ich gar nicht anders. In Materialfragen muß der Kinematograph das Theater übertreffen und alles Konventionelle ablehnen.

Die Requisiten

Die Requisiten sind aus Holz, Leinwand, Karton, Gips, Pappmaché, Ton, oder man nimmt Gebrauchsgegenstände; wenn man aber ein photographisch gutes Ergebnis erzielen will, verwendet man am besten selbst für Stühle, Kamine, Tische, Teppiche, Möbel, Kandelaber, Uhren usw. Gegenstände, die speziell hierfür hergestellt werden und auch in verschiedenen, sorgfältig abgestuften Grautönen, die dem Objekt entsprechen, bemalt sind. Wichtige Filme werden oft noch handkoloriert. Dies wäre bei der Photographie echter Gegenstände unmöglich, da sie, wenn sie aus Bronze, Mahagoni oder rotem, gelbem oder grünem Stoff sind, auf dem Film tiefschwarz erschienen, folglich nicht trans-

parent, so daß es nicht mehr möglich wäre, ihnen den für die Projektion nötigen echten, durchscheinenden Farbauftrag zu geben. Das ist einer der Punkte, von dem das Publikum im allgemeinen nichts weiß. Es macht sich bestimmt keine Vorstellung von der Zeit und der Sorgfalt, die aufgewendet werden müssen, um all diese Requisiten herzustellen, die später einfach wie echte Gegenstände wirken.

Die Kostüme

Aus demselben Grunde müssen die meisten Kostüme eigens in den Farben angefertigt werden, die auf der Photographie gut herauskommen und sich obendrein noch zum späteren Kolorieren eignen. Daher benötigt man einen enormen Fundus an Kostümen aller Art, aller Epochen, aller Nationalitäten und aller Schichten, mit allem was dazugehört, ganz zu schweigen vom Heer der Hüte, Perücken, Waffen, Schmuckstücke, vom großen Herr bis zum gewöhnlichsten Herumtreiber; ganz gleich, wie groß der Fundus auch sein mag, immer ist er zu klein. Bei 10.000 Kostümen des gängigen Repertoires kommt es nicht selten vor, daß man auf einen Theaterkostümverleiher zurückgreifen muß, um Gruppen auszustatten, bei denen viele gleiche Kostüme benötigt werden, hauptsächlich für große Paraden oder Trauerzüge. Natürlich sind auch Kostümschneider und Arbeiter zum Reparieren und zur Wartung nötig; dasselbe gilt für Wäsche und Garnituren, Schuhe und die übrige Ausrüstung.

Die Schauspieler und die Komparserie

Im Gegensatz zur weitverbreiteten Annahme ist es sehr schwierig, gute Künstler für den Kinematographen zu finden. Es ist durchaus möglich, daß ein Schauspieler, der im Theater ausgezeichnet, ja ein Star ist, in einer Filmszene überhaupt nichts taugt. Oft sind sogar professionelle Mimen schlecht, weil sie nach konventionellen Prinzipien Pantomime spielen; ebenso haben die Ballettmimen eine bestimmte Art des Auftretens, die man sofort erkennt. Diese in ihrem Fach ausgezeichneten Künstler sind hilflos, wenn sie für den Kinematographen arbeiten. Das kommt daher, daß die filmische Mimik ein eigenes Studium und besondere Eigenschaften erfordert. Dort gibt es kein Publikum mehr, an das sich der Schauspieler mit Worten oder mimisch wendet. Der Apparat ist der einzige Zuschauer und nichts ist schlimmer, als zu ihm hinzusehen oder ihm während des Spiels Beachtung zu schenken. Das passiert anfangs aber jedem Schauspieler, der von der Bühne kommt und nicht an den Kinematographen gewöhnt ist. Der Schauspieler muß sich vorstellen, er sei stumm und müsse sich Schwerhörigen, die ihm zusehen, verständlich machen. Sein Spiel muß nüchtern und sehr ausdrucksvoll sein; nur wenige, aber sehr

genaue und sehr klare Gesten. Gutes Mienenspiel und richtige Haltung sind unerlässlich. Ich habe zahlreiche Szenen mit bekannten Darstellern gesehen. Sie waren nicht gut, weil ihnen das wichtigste Element für ihren Erfolg, das Wort, fehlte. Daran gewöhnt, wohltonend zu sprechen, verwendeten sie im Theater die Geste nur als Beiwerk des gesprochenen Wortes. In der Kinematographie dagegen ist das Wort nichts, die Geste alles. Einige haben allerdings auch gute Szenen gespielt, z.B. Galipaux. Warum? Weil er durch seine Monologe an das Mienenspiel gewöhnt und über besonders ausdrucksvolle Gesichtszüge verfügt. Er kann sich verständlich machen, ohne zu sprechen, und seine bewußt übertriebene Gestik – unerlässlich für die Pantomime, vor allem für die photographierte Pantomime – ist immer von großer Genauigkeit. Die seine Worte angemessen begleitende Geste eines Schauspielers wird unverständlich, wenn er nur mimt. Wenn Sie im Theater sagten: »Ich habe Durst«, würden Sie keinesfalls Ihren Daumen mit geschlossener Faust zum Mund führen, um eine Flasche anzudeuten. Das wäre vollkommen überflüssig, da ja jeder gehört hat, daß Sie Durst haben. Aber in der Pantomime wären Sie natürlich gezwungen, diese Geste auszuführen.

Das ist doch im Grunde einfach, nicht wahr? Nun ja, neunmal von zehn kommt es demjenigen, der nicht die Gewohnheit hat zu mimen, nicht in den Sinn. Man improvisiert nichts, man muß alles lernen. Man muß auch wissen, was der Apparat wiedergeben kann. Da die Personen auf einer Photographie alle zusammenkleben, muß man sehr darauf achten, die Hauptpersonen hervorzuheben, indem man sie in den Vordergrund stellt, und den Eifer der Nebenfiguren zu bremsen, die immer dazu neigen, an der falschen Stelle zu gestikulieren. Das ergibt dann auf dem Bild ein Durcheinander von herumfuchtelnden Leuten. Das Publikum weiß nicht mehr, wohin es schauen soll, und versteht die Handlung nicht mehr. Die Phasen müssen nacheinander und nicht gleichzeitig ablaufen. Das bedeutet für die Schauspieler, daß sie aufpassen müssen und nur dann spielen dürfen, wenn sie dran sind, genau in dem Moment nämlich, in dem ihr Beitrag erforderlich wird. Das ist auch eines der Dinge, die ich den Künstlern oft schwer klarmachen konnte, weil sie immer dazu neigen, sich in den Vordergrund zu spielen, was für die Handlung und die Gesamtwirkung von Nachteil ist; meistens haben sie zuviel guten Willen. Und mit welcher Samthandschuhen muß man diesen zu großen guten Willen anfassen, um ihn nicht zu zerknittern! Wie seltsam es auch scheinen mag, jeder Künstler meiner ziemlich großen Truppe wurde unter zwanzig oder dreißig anderen ausgewählt, die ich nacheinander auf die Probe gestellt habe, ohne zu erreichen, was ich wollte, obgleich alle sehr gute Künstler von Pariser Bühnen waren.

Nicht alle bringen die nötigen Eigenschaften mit, und auch der gute Wille kann diese Fähigkeiten leider nicht ersetzen. Die Begabten finden sich schnell hinein, die anderen nie. Vor allem unter den Künstlerinnen findet man selten gute Mimen. Viele sind hübsche, intelligente, ja schöne Frauen, die das Kostüm oder die große Abendtoilette gut tragen; aber ach, dreimal ach, wenn sie eine

etwas schwierigere Szenen mimen müssen! Man muß die Schweißausbrüche des Regisseurs gesehen haben. Ich beeile mich hinzuzufügen, daß es glücklicherweise auch Ausnahmen gibt, die sehr anmutig und intelligent spielen. Schlußfolgerung: Es ist eine langwierige und schwere Aufgabe, eine gute kinematographische Truppe zusammenzustellen. Nur wer sich überhaupt nicht um Kunst schert, begnügt sich mit den Erstbesten und pfuscht eine uninteressante und wirre Szene zusammen.

Die Kosten

Die durch die kinematographischen Aufnahmen verursachten Kosten sind sehr unterschiedlich und hängen hauptsächlich vom Sujet ab. Film kostet heute pro Meter 0,50 Francs für die Negative und ebensoviel für die Positive. Daraus ergibt sich, daß allein an Materialkosten für 20 Filmmeter für das Negativ und auch für das Positiv jeweils 10 Francs, d.h. zusammen 20 Francs anfallen, wenn man nur eine Kopie zieht. Das ist natürlich so gut wie nichts. Wenn man ein Sujet in Indien, in Amerika oder anderswo aufnimmt, sind es vor allem die Reisekosten, die den Preis des fertigen Films beträchtlich erhöhen. Wenn es sich um arrangierte Sujets handelt, können die Kosten für 20 Meter unendlich variieren, je nach den Ausgaben, die durch die Erstellung des Negativs verursacht werden. Manch einer dreht Szenen mit vier oder fünf Personen mit zweitrangigen Künstlern und nimmt sie einfach auf der Straße, in einem Garten, auf einer Landstraße, auf einem Bauernhof usw. auf. In solch einem Fall sind die Selbstkosten unbedeutend. Andere dagegen beschäftigen zahlreiche Personen, darunter Künstler, die hohe Gagen bekommen, und verwenden kostspielige Dekors, Requisiten und Kostüme; in so einem Fall werden die Ausgaben fürchterlich. Zur allgemeinen Orientierung sei gesagt, daß ein großes Historien- oder Zauberstück, eine Oper dreißig bis vierzig Tableaus enthalten kann, deren Vorbereitungen zweieinhalb bis drei Monate dauern, zwanzig bis dreißig Proben erfordern, und das bei einem Stab von zwanzig bis dreißig Künstlern, 150 bis 200 Statisten, etwa zwanzig Technikern, dazu Tänzerinnen, Schneider und Schneiderinnen, Friseure, Gewandmeister usw. Bei manchen Bildern, vor allem bei solchen, die Tricks enthalten, muß oft mehrmals von neuem begonnen werden, bevor sie wirklich gelingen. Kurzum, wenn das Stück einmal beendet ist, hat es 12, 15 und sogar 18 bis 20.000 Francs an Ausgaben aller Art verschlungen für eine Gesamtlänge von 400 Filmmetern, was einer Vorführlänge von 22 bis 23 Minuten entspricht. Das Publikum, das für seinen Platz 0,50 bis 1 Franc bezahlt, hat keine Ahnung von diesem nicht ganz unbedeutenden Detail. Das ist auch der Grund, warum es je nach Hersteller und Arbeitsweise enorme Unterschiede im Preis für den belichteten Filmstreifen gibt. Es dürfte auch wenig bekannt sein, daß die Gagen für gute Künstler so hoch liegen, daß die meisten monatlich mehr bei den Gesellschaften verdienen, für die sie

Filmaufnahmen machen, als bei den Theatern, deren Ensemble sie angehören. Das ist ein ausgezeichnetes neues Betätigungsfeld für die Künstler, denen die Kinematographie einen wichtigen Vorteil und eine sehr geschätzte Zulage zum Gehalt beschert hat.

Die Tricks

In dieser schon recht langen Plauderei ist es unmöglich, die Ausführung der kinematographischen Tricks im Detail zu erklären; dafür wäre ein ganzes Buch nötig und selbst dann könnte nur die Praxis alle Einzelheiten der verschiedenen Verfahren verständlich machen, die unglaubliche Schwierigkeiten mit sich bringen. Ohne Prahlerei – das wird jeder Fachmann bestätigen – kann ich sagen, daß ich selbst nach und nach alle sogenannten »geheimnisvollen« Verfahren der Kinematographie erfunden habe. Alle Hersteller arrangierter Aufnahmen sind mehr oder weniger dem von mir eingeschlagenen Weg gefolgt, und einer von ihnen, der Chef der größten Filmgesellschaft der Welt (auf dem Gebiet der Großproduktion zu kleinem Preis), hat mir selbst gesagt: »Ihnen ist es zu danken, daß das Kino sich behaupten und diesen beispiellosen Erfolg erringen konnte. Indem Sie die Photographie im Bereich des Theaters, d.h. auf unendlich variable Sujets anwandten, haben Sie es vor dem Fall bewahrt, der zweifellos schnell gekommen wäre, bei all diesen Aufnahmen unter freiem Himmel, die sich verhängnisvoll gleichen und deren das Publikum schnell überdrüssig geworden wäre.«

Ich gestehe ohne falsche Scham, daß dieser Ruhm, wenn es denn einer ist, mich mehr als jeder andere glücklich macht. Wollen Sie wissen, wie mir die Idee kam, in der Kinematographie Tricks zu verwenden? Wirklich, das war ganz einfach! Eine Panne des Apparats, dessen ich mich anfangs bediente (ein ganz einfacher Apparat, in dem der Film oft zerriß oder hängenblieb und nicht weiterlaufen wollte), hatte eine unerwartete Wirkung, als ich eines Tages ganz prosaisch die Place de l'Opéra photographierte. Es dauerte eine Minute, um den Film freizubekommen und die Kamera wieder in Gang zu setzen. Während dieser Minute hatten die Passanten, Omnibusse, Wagen sich natürlich weiterbewegt. Als ich mir den Film vorführte, sah ich an der Stelle, wo die Unterbrechung eingetreten war, plötzlich einen Omnibus der Linie Madeleine-Bastille sich in einen Leichenwagen verwandeln und Männer zu Frauen werden. Der Trick durch Ersetzen, Stopptrick genannt, war gefunden, und zwei Tagen später begann ich damit, Männer in Frauen zu verwandeln und Menschen und Dinge plötzlich verschwinden zu lassen, was anfangs ja großen Erfolg hatte. Mit diesem ganz einfachen Trick schuf ich die ersten Feerien: *LE MANOIR DU DIABLE*, *LE DIABLE AU COUVENT*, *CENDRILLON* usw.

Ein Trick zieht den nächsten nach sich; da diese neue Gattung erfolgreich war, bemühte ich mich, neue Verfahren zu finden, die ich mir Zug um Zug

ausdachte: den Kulissenwechsel durch Überblendung, den man mit Hilfe einer besonderen Kameravorrichtung erreicht, das Erscheinen und Verschwinden von Dingen, die Metamorphosen, die man durch Doppelbelichtung auf schwarzem Grund oder schwarze Aussparungen in den Dekors erzielt, sodann Doppelbelichtungen auf weißem, schon belichtetem Grund (was alle für unmöglich hielten, bevor sie es gesehen hatten), die durch einen Kniff zustande gebracht werden, über den ich nicht sprechen kann, da meine Nachahmer noch nicht ganz hinter das Geheimnis gekommen sind.

Danach kamen die Tricks mit den abgeschnittenen Köpfen, mit der Verdopplung von Personen, mit Szenen, die von einer einzigen Person gespielt werden, die sich vervielfacht und schließlich ganz allein bis zu zehn Personen darstellt, die miteinander Spaß treiben. Schließlich verwandte ich auch meine Spezialkenntnisse vom Illusionstheater, die mir fünfundzwanzig Jahre Praxis im Theater Robert-Houdin vermittelt haben, und führte in der Kinematographie die Tricks der Maschinerie, der Mechanik, der Optik, der Taschenspielererei usw. ein. Und ich wage zu behaupten, daß es in der Kinematographie durch all diese kombinierten und sachkundig angewandten Verfahren heute möglich ist, die unmöglichsten und unwahrscheinlichsten Sachen auszuführen.

Abschließend muß ich zu meinem großen Bedauern sagen, daß die einfachsten Tricks die größte Wirkung erzielen, während jene, die man durch Doppelbelichtung zustande bringt, was bei weitem das Schwierigste ist, nur von denen, die die Schwierigkeiten kennen, gewürdigt werden; z.B. sind die Szenen, die von einer einzigen Person gespielt werden und bei denen der Film bis zu zehnmal immer wieder durch den Aufnahmeapparat läuft, so schwierig, daß sie zu einem Geschicklichkeitsspiel werden. Der Schauspieler, der zehn verschiedene Szenen spielt, muß sich, während der Film läuft, Sekunde für Sekunde genau erinnern, was er in der vorhergehenden Szene an dieser Stelle tat und wo er sich genau befand. Nur so harmonisiert das Spiel der zehn Künstler (die ja nur einer sind); wenn dagegen der Schauspieler bei einem Durchlauf eine unglückliche Bewegung macht oder sein Arm zufällig eine Person verdeckt, die beim vorhergehenden Durchlaufen photographiert wurde, entstehen durchsichtige oder verwischte Stellen, die den ganzen Trick verderben. Man kann sich also die Schwierigkeiten vorstellen und die Wut, die einen packt, wenn, nach drei oder vier Stunden Arbeit und angespannter Aufmerksamkeit, bei der siebten oder achten Belichtung ein Loch im Film entsteht und man gezwungen ist, den angefangenen Film wegzuwerfen und wieder ganz von vorne zu beginnen, weil bei einem Film mit zerrissener Perforation keine Abstimmung mehr möglich ist und das latente Bild nur entwickelt werden kann, wenn die zehnte und letzte Szene aufgenommen worden ist.

Das klingt für Uneingeweihte vielleicht recht »chinesisch«, aber ich wiederhole, daß detaillierte Erklärungen uns zu weit führen würden.

Aber wie dem auch sei, der intelligent angewandte Trick ermöglicht es, das Übernatürliche, das Imaginäre, sogar das Unmögliche sichtbar zu machen und

wirklich künstlerische Bilder aufzunehmen, die für jeden, der bedenkt, daß bei ihrer Ausführung alle Register der Kunst gezogen werden, ein wahrer Genuß sind.

Schwierigkeiten und Zwischenfälle

Außer den oben genannten Schwierigkeiten, d.h. denen, die durch die Aufnahme bestimmter Szenen bedingt sind, gibt es noch andere, die sich dem Filmhersteller in den Weg stellen: dazu zählen Lichtveränderungen, Wolken, die die Sonne verdecken, Pannen des Apparates, das Blockieren des Filmbands, das Zerreißen eines zu dünnen Films, eine zu unempfindliche Emulsion, Flecken und Linien, die bei manchen Filmen nach dem Entwickeln auftreten und sie un verwendbar machen. Löcher, die das Auge nicht wahrnehmen kann, die bei der Projektion aber groß wie Quadersteinen werden. Deshalb empfindet man eine große Erleichterung, wenn nach dem Entwickeln die Kopie einwandfrei ist. Wer kein Fachmann ist, kann sich nicht vorstellen, wieviel Geduld, Beharrlichkeit und Entschlossenheit zum Gelingen notwendig sind. Und ich muß immer lächeln, wenn ich jemanden sagen höre: »Warum sind diese Aufnahmen bloß so teuer?« Ich weiß es nur zu gut; aber wie soll man es jemandem begreiflich machen, der nicht weiß, wie die Arbeit vor sich geht und der bei einer Aufnahme nur eines zu würdigen weiß: daß sie billig ist!

Die Aufnahme. Der Kameramann

Man braucht nicht extra darauf hinzuweisen, daß der Kameramann in diesem Fach sehr erfahren sein und die vielen kleinen Fallstricke des Berufs kennen muß. Eine schwierig auszuführende Aufnahme kann nicht von einem Anfänger gemacht werden. Er wird die geschicktesten Tricks verderben, wenn er auch nur das Geringste beim Drehen seiner Kurbel vergißt. Ein Irrtum bei einer Umdrehung, das Vergessen einer Zahl, wenn er bei der Aufnahme laut zählt, ein Wimpernschlag, eine Sekunde Unaufmerksamkeit, verderben alles. Man braucht einen ruhigen, aufmerksamen Mann, der überlegt, allen Ärgernissen zu begegnen weiß und nie die Nerven verliert. Denn Ärger und Aufregung sind fast nicht zu vermeiden, wenn man mit unzähligen Schwierigkeiten und fast immer unangenehmen Überraschungen zu kämpfen hat. Diese wenigen Bemerkungen machen schon deutlich, warum die Aufnahme phantastischer Bilder, die gleichzeitig vom Regisseur, den Technikern, den Schauspielern und dem Kameramann abhängt, so schwierig ist. Das vollkommene Einvernehmen, die Aufmerksamkeit aller, die genaue Zusammenarbeit sind nicht leicht zu erreichen, während man auf der anderen Seite gegen Schwierigkeiten aller Art kämpft. Das genügt auch, um zu erklären, warum die meisten Photographen,

die sich zuerst auf diese neue Gattung gestürzt hatten, aufgegeben haben. Denn dazu muß man mehr sein als nur ein einfacher Kameramann; und obgleich es sehr viele Kameraleute gibt, ist die Zahl derer, denen es gelang, etwas anderes zu schaffen als ihre Kollegen, sehr gering: höchstens einer pro Nation, wenn überhaupt, und dabei sind ja alle Länder der Welt, was die künstlerischen Filmen betrifft, von den französischen Herstellern auch noch abhängig.

Proben und Ausführung

Und jetzt ein Wort zur eigentlichen Ausführung des Sujets. Wenn eine Szenerie entworfen ist, wenn die Dekors mit ihren Praktikablen, Requisiten, gegebenenfalls Trickvorrichtungen bereit sind, werden die zugehörigen Kostüme in den Künstlergarderoben vorbereitet. Die Künstler werden für den nächsten Tag bestellt. Hier, wie im Theater, erscheinen sie pünktlich, und das ist unerlässlich, da die Sonne nicht wartet. Nach einer kurzen Darstellung der Gestalt, die sie spielen sollen, erhalten sie die Kostüme. Sie kleiden sich an, schminken sich, kurzum, sie bereiten ihre Rolle vor wie im Theater. Aber auch sie entgehen nicht dem Gesetz, das die Gestaltung der Dekors bestimmt, wo nur Schwarz und Weiß verwendet werden. Auch hier kein Rot mehr, weder auf die Wangen noch auf die Lippen, sonst bekommt man Negerköpfe. Die Schminke besteht ausschließlich aus Schwarz und Weiß. Auch das Schminken ist eine Kunst für sich, die es zu erlernen gilt, denn man muß genau wissen, wie weit man gehen darf, um charakteristische Typen zu schaffen und keine lächerlichen.

Von den Inspizienten zur Eile angetrieben, erscheinen die Schauspieler auf der Bühne. Dort erklärt der Regisseur, der im allgemeinen auch der Autor ist, zunächst mit einigen Worten die zu spielende Szene im ganzen, sodann werden abschnittsweise die einzelnen Teile der Handlung geprobt. Er überwacht den Gang, die Anordnung der Statisten und ist gezwungen, jedem seine Rolle vorzuspielen, um ihm seine Gesten, seine Auf- und Abgänge, den Platz, den er auf der Bühne einhalten muß, anzugeben. Er verwendet größte Aufmerksamkeit darauf, die einzelnen Gruppen klar voneinander abzugrenzen, damit die Pantomime nicht ungeordnet wirkt und damit der Zuschauer leicht und ohne Ermüdung dem Ablauf der Haupthandlung, die von auffallenden Persönlichkeiten dargestellt wird, folgen kann. All das verlangt sehr große Erfahrung und völlig präzise Erklärungen, ferner aber auch die Mitwirkung intelligenter Künstler und Komparsen, die auf Anhieb verstehen, was man von ihnen will.

Man darf nicht vergessen, daß die unerbittliche Sonne wandert und daß, wenn nicht alles rechtzeitig erklärt, geregelt und fertig zur Aufnahme ist, die günstige Stunde, in der sich der Tag von seiner besten Seite zeigt, vorüber ist und man alles auf den nächsten Tag verschieben muß; und das bedeutet natürlich wieder doppelte Kosten. Wenn alles geregelt ist, kommt man zur Generalprobe. Wenn irgend etwas nicht stimmt, berichtigt man es und beginnt nochmals von

vorn. Endlich ist alles fertig. Die Schauspieler spielen die Szene und sprechen dazu wie im Theater, was sie dazu bringt, ihrem Spiel mehr Wahrhaftigkeit zu verleihen. Der Kameramann bedient den Apparat, und alles wird getreulich aufgenommen. Wenn eine zweite Szene gespielt wird, erfolgt ein Kulissenwechsel, sobald die erste beendet ist; allgemeine Flucht des Personals in die Garderobe zum Kostümwechsel; alle kommen auf die Bühne zurück. Erneut beginnt derselbe Arbeitsablauf, alles in Ordnung zu bringen, zu erklären, zu proben, und die zweite Szene wird gespielt und photographiert. Ich gebe zu bedenken, daß man sich beeilen muß, ohne dabei etwas vergessen zu dürfen; denn außer im Sommer sind die günstigen Stunden des Tages gezählt, und man darf keine Sekunde verlieren. Eine komplizierte Szene verlangt manchmal zwei oder drei Aufnahmetage. Es ist nicht selten, daß acht oder neun Stunden nötig sind, um eine Szene aufzunehmen, die bei der Vorführung nur zwei Minuten dauert. Das gilt vor allem für die Verwandlungsszenen und für die Aufnahmen mit mehrfacher Belichtung, von daher auch ihr hoher Preis.

Entwicklung und Kopienziehen

Ich sagte anfangs, daß ich nicht die Absicht hätte, auf die technischen Details der Kinematographenwerkstatt ausführlich einzugehen. Das ist einfache, reine Photographie. Es soll mir genügen, hier für die Uneingeweihten anzumerken, daß der belichtete Film je nach Firma auf zwei Arten entwickelt wird: entweder auf Rahmen, auf die der Film, mit der Gelatine nach außen, gerollt wird, oder auf zylindrische Trommeln, auf die er auf dieselbe Weise spiralförmig gewickelt wird. Im ersten Fall werden die Rahmen in Entwicklungswannen mit Schlitzfenstern gelegt, in denen sie die zur Entwicklung nötige Zeit liegenbleiben. Derjenige, der sie überwacht, nimmt sie von Zeit zu Zeit heraus und begutachtet das ganze um der Transparenz willen, genauso wie es auch bei den gewöhnlichen photographischen Platten geschieht. Wenn man auf Trommeln entwickelt, werden diese in halbzyklindrische Wannen gelegt, wo sie sich um ihre eigene Achse drehen. Die Drehung erzeugt man entweder durch eine Handkurbel, genau wie bei den Kaffeeröstapparaten, die die Kolonialwarenhändler benutzen, oder durch einen elektrischen Motor, wobei ein einziger dann das Entwickeln mehrerer Trommeln gleichzeitig überwachen kann.

Das Wässern und Fixieren geschieht, indem man die Rahmen oder Rollen von einer Wanne in eine andere legt, die Wasser und Fixiersalz enthält. Beim letzten Wässern werden die Rahmen unter fließendes Wasser gehalten, wie bei normalen Photoplatten, während die Rollen in ständig erneuertem Wasser schnell gedreht werden. Das Wässern durch Drehung ist sehr viel intensiver und schneller, was für die Fabrikation natürlich von Vorteil ist. Schließlich werden die Filme auf sehr große Zylinder von 1,50 m Durchmesser gewickelt, die sich

elektrisch mit sehr hoher Geschwindigkeit drehen. Nach etwa einer Stunde sind die Filme trocken.

Die Kopien werden gezogen, indem man einen noch unbelichteten Film mit der Trägerschicht auf die Trägerschicht des Negativs bringt. Die beiden Filme gehen zusammen durch einen Apparat, der der Kamera gleicht, nur daß hier das Objektiv durch ein quadratisches Fenster ersetzt ist, vor dem sich eine künstliche Lichtquelle befindet. Das Licht belichtet das Bild auf dieselbe Weise wie bei den Glaspositiven der Lichtbildprojektion.

Die Kinematographie ist eine gewaltige Industrie geworden, die heute in den verschiedenen Teilen der Welt über 80.000 Personen beschäftigt. Man kann es kaum glauben, indes es ist wahr, und ihr Erfolg bestätigt sich täglich neu. Warum? Weil in allen Ländern ein interessantes Schauspiel unwiderstehliche Anziehungskraft besitzt, und weil der Kinematograph es möglich macht, in Ländern, die überhaupt kein Theater und keine Zerstreungen kennen, ausgezeichnete Vorstellungen zu erschwinglichen Preisen zu veranstalten, denn der Direktor, der erst einmal Eigentümer eines Films ist, hat keine täglichen Ausgaben für Künstler mehr.

Ach! Wenn das doch für die Theaterdirektoren auch so wäre! Aber da haben wir es, nur die Schauspieler, die photographiert wurden und nun unerschütterlich und nie versagend in den Filmen spielen, bieten eine derart gute Mischung. Sie können keine ungleiche Leistung erbringen, einen Tag gut, den anderen schlecht spielen. Wenn sie bei der Premiere gut waren, sind sie immer gut. Welch ein Vorteil!

(Aus dem Französischen von Herbert Birett;
zur Wiederveröffentlichung wurde die Übersetzung durchgesehen.)

Anmerkungen

1 Die erste deutsche Übersetzung dieses Textes erschien in der von Herbert Birett herausgegebenen Broschüre *Georges Méliès* (Filmstudio der Universität Frankfurt, 1963, S.59-77). Wie Bernard Eisenschitz in seiner überarbeiteten Fassung von Georges Sadouls *Lumière et Méliès* (Paris: Pierre Lherminier, 1985, S.203) anmerkt, verfaßte Méliès seine Betrachtungen wahrscheinlich im Jahre 1906. Veröffentlicht wurden sie, mit 41 Photos illustriert, Ende 1906 oder Anfang 1907 im *Annuaire général et international de la photographie* (Paris: Edition Plon, 1907, S.362-392) (Anm.d.Red.).

2 Der französische Physiologe Etienne-Jules

Marey (1830-1904) entwickelte 1887 einen Vorläufer des Kinematographen, den *chronophotographe*, mit dem er die Bewegungen von Mensch und Tier studierte. Marey ging es in erster Linie um die Zerlegung der Bewegung in Einzelphasen, d.h. er produzierte Einzelbilder, während in der Folge die Kinematographie eine Synthese der einzelnen Aufnahmen anstrebte (Anm.d.Red.).

3 Es ließ sich vor Drucklegung nicht mehr klären, ob der Widerspruch dieser Aussage durch einen Druckfehler in der Übersetzungsvorlage bedingt ist oder bereits in der Originalausgabe vorhanden war (Anm.d.Red.).

Theatralität, Narrativität und »Trickästhetik«

Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès¹

»Ich kann nur feststellen, daß ein solches Drehbuch keinerlei Bedeutung hatte [...].«
Georges Méliès

»Soweit zum Drehbuch, das, wie ich bereits sagte, die Hauptsache ist, der Ausgangspunkt für das Negativ [...].«
Charles Pathé

Die Neubewertung des frühen Films in den letzten Jahren entwickelte sich vor allem im Rahmen einer Gegenströmung zu früheren, teleologischen Auffassungen der Filmgeschichte. Die erste Generation von Filmhistorikern (wie Lewis Jacobs in den Vereinigten Staaten oder Georges Sadoul in Frankreich) sah in der Arbeit der frühen Regisseure charakteristische Entwicklungsstufen hin zum späteren »klassischen« Erzählstil. Diese Sichtweise führte zu einem evolutionären Modell der Filmgeschichte, einer Bewegung von z.B. Georges Méliès über Edwin S. Porter hin zu David W. Griffith, die zum Nachweis einer immer besseren Beherrschung filmischer Techniken und Formen wird. Dieses »progressive« Modell hat die Wahrnehmung der Besonderheiten im Werk dieser (und anderer) Filmemacher verhindert, deren ästhetische Zielsetzungen sich oft stark unterscheiden. Wer das frühe Kino lediglich als primitiven Vorläufer des Films nach Griffith ansieht, leugnet das Eigentümliche dieser Periode. Dieser Irrtum hat dazu geführt, daß die Regisseure des frühen Kinos nur unzureichend studiert und die Unterschiede zwischen ihnen verwischt wurden.

Die teleologische Sicht der Filmgeschichte hat vor allem unsere Wahrnehmung der Filme von Georges Méliès verzerrt. Darum ist es Ziel dieses Artikels, die besonderen Merkmale seiner Arbeit zu analysieren und ihren Stellenwert im historischen Kontext neu zu bestimmen. Wir werden Eigentümlichkeiten und unerwartete Gesichtspunkte im Werk von Méliès entdecken, die von den Vertretern der traditionell teleologischen Sichtweise nur selten wahrgenommen wurden. Letztlich könnte die Arbeit *aller* frühen Filmemacher, von Porter bis Williamson, von Zecca bis Hepworth, einer ähnlichen Analyse unterzogen werden. Es ist jedoch das Kino von Georges Méliès, des »reinsten« der ersten

Regisseure, das uns das beste Beispiel liefert – ganz einfach, weil sich Méliès fast immer weigerte, sich auf »Konzessionen« einzulassen, ob das nun Grivolos' Geld oder das Filmen in freier Natur betraf.² Diese Unabhängigkeit, auf die er immer so stolz war (und die schließlich zu seinem Ruin führte), wie auch seine Vorliebe für künstliche Bauten trugen zum einzigartigen Charakter seines Werks bei.

Jean Mitry schreibt in seiner *Histoire du Cinéma*: »Ganz im Bann der scheinbaren Ähnlichkeit von Bühne und Film, folgten die meisten Regisseure mit Vorliebe der Méliès-Formel und dann dem *Film d'Art*: eine Abfolge diskontinuierlicher »Tableaus«, dann eine Abfolge von »Szenen«, bei denen jeder Übergang von einem Raum oder einem Zeitmoment zu einem anderen durch einen Zwischentitel erläutert wurde.«³ Aufgrund der Ähnlichkeiten mit der Bühnendarstellung setzt Mitry also die Ästhetik Méliès' mit der des *Film d'Art* gleich. Dies mag für die Produktionsweise legitim erscheinen, vor allem was die Verwendung künstlicher Bauten angeht. Dennoch ist es gefährlich, Méliès und die Schöpfer des *Film d'Art* so umstandslos nebeneinanderzustellen, denn damit verbindet man die Filme Méliès' vorschnell mit der Tendenz, die angeblich das frühe Kino beherrschte: der Theatralität. Mitry definiert sie wie folgt: »[...] die Theatralität, das heißt ein dem Theater nachgeahmter dramatischer Aufbau, in einer den Bedingungen des Kinos *angepaßten* Inszenierungsweise, eine Auffassung, die in L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE ihr erstes vollendetes Modell fand.«⁴ Viele Historiker setzen Méliès' Stil mit dem, was Mitry »Theatralität« nennt, gleich. Doch selbst wenn der Anschein ihnen recht gibt (Totalaufnahmen, Theaterkulissen, Auf- und Abgänge links und rechts der »Bühne« usw.), hindert eben diese Verallgemeinerung sie daran, auch die *filmische* Originalität von Méliès anzuerkennen.

Mitry weist auch noch auf eine andere Art des Filmemachens zu jener Zeit hin. In ihr sieht er einen Gegenpol zur »Theatralität«, den er dann unter dem Begriff »Narrativität« faßt. Er definiert die Narrativität als »die Verlaufsbeschreibung einer Handlung, befreit von allen Beschränkungen der Bühne – und ausschließlich durch die dynamischen Möglichkeiten der Montage bestimmt«.⁵ Wenn wir nun aber unter Narrativität die durch ein so eminent filmisches Verfahren wie die Montage ermöglichte Artikulation von Raum und Zeit verstehen, so scheint mir, daß dies bei Méliès ein genauso wichtiger Aspekt ist wie in anderen Filmen dieser Zeit.

Allerdings haben wir es dann mit einer Form von Narrativität zu tun, die sich ganz erheblich von jener unterscheidet, die Griffith und andere Regisseure im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts entwickeln. Méliès steht für eine alternative Haltung zum Geschichtenerzählen, eine, die sich weniger für die Geschichte *als Geschichte* interessiert. Er vernachlässigt narratologische Aspekte wie die Psychologie der Figuren, den Spannungsaufbau und die realistische Illusion, die die frühen Filme von Griffith prägen.

Das narrativ-repräsentative Kino nach 1915 resultiert aus einer Auffassung des filmischen Erzählens, die um die Jahrhundertwende noch nicht existiert. Was

nicht heißen will, daß die frühen Filmemacher keine Geschichten erzählen. Sie bedienen sich lediglich einer anderen, flexibleren Erzählweise. Der Wunsch, Geschichten zu erzählen, ist für die Regisseure der Frühzeit nicht die einzige Motivation. Vielfältige Interessen ziehen sie in verschiedene Richtungen zugleich. Sie wollen Menschen und Gegenstände in Bewegung zeigen (es ist damals noch nicht lange her, daß Leute dafür bezahlten, daß sie auf der Leinwand etwas zu sehen bekamen, was sie im wirklichen Leben umsonst betrachten konnten). Sie wollen das Publikum überraschen und in Erstaunen versetzen über diese neue Form der Magie, welche die Filmkamera ermöglicht (viele Filme, darunter natürlich auch einige von Méliès, werden einzig und allein zu diesem Zweck gedreht). Sie wollen Länder und Dinge zeigen, die unerreichbar sind (es gibt zahlreiche Reisefilme: »le monde à la portée de la main«⁶). Und sie wollen auch Geschichten erzählen. Doch es dauert noch eine ganze Weile, bevor genau das zum allesbeherrschenden Ziel in der Welt des Films wird – und bevor man schließlich eine Erzählweise allen anderen vorzieht.

Kehren wir nun zu Méliès zurück, so wird deutlich, daß es ihm nicht in erster Linie um Filme geht, die Geschichten erzählen. Der narrative Aspekt ist in seinen Filmen oft völlig zweitrangig. Immer wieder wird übereinstimmend konstatiert, daß er zum Schöpfer des Filmschauspiels wird, indem er kunstvolle Studiobauten, Schminke, Kostüme, Trickeffekte usw. in das neue Medium einführt. Aber das Filmschauspiel ist eben nicht mit »Theatralität« gleichzusetzen. Vom szenischen Kosmos des *Film d'Art* wie auch vom abgeschlossenen diegetischen Universum des späteren Erzählkinos ist die von Méliès in seinen Filmen entworfene Welt weit entfernt.

Méliès gestaltet die Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand auf sehr eigentümliche Weise – gänzlich anders als im szenischen oder im klassischen narrativen filmischen Text. Ingmar Bergman erinnert daran, daß »Illusionismus« auf verschiedene Weise verstanden werden kann: »Wenn ich einen Film mache, dann mache ich mich einer Täuschung schuldig. Ich bediene mich einer Maschine, die auf einer physischen Unzulänglichkeit des Menschen aufbaut, einer Maschine, die es mir erlaubt, mein Publikum von einer Stimmung in eine völlig andere zu versetzen. [...] Ich bin also entweder ein Betrüger oder – wenn das Publikum weiß, daß ich es täusche – ein Illusionist. Ich täusche, und ich verfüge über die wunderbarste und erstaunlichste Zaubermaschine, die je im Laufe der Geschichte in die Hände eines Gauklers gefallen ist. Für all diejenigen, die Filme machen oder vertreiben, liegt hier, zumindest müßte das eigentlich so sein, die Quelle eines unlösbaren moralischen Konflikts.«⁷

In der Frühzeit des Kinos leidet jemand wie Méliès sicherlich nicht an solchen moralischen Skrupeln, seine Filme weisen schon durch ihre Machart auf das Illusionäre und »Leinwandhafte« ihres Wesens hin. Im System der Filme von Méliès (dem sich auch viele andere Regisseure jener Zeit zuordnen ließen) wird die Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand fast immer so gestaltet, daß sie die *Anerkennung* der filmischen Illusion mit einschließt. Die Zuschauer

werden niemals getäuscht (was auch nicht in der Absicht der Regisseure liegt) – im Gegenteil, viele filmische Elemente dieses Systems haben eben genau die Aufgabe, den Betrachter daran zu erinnern, daß er einen Film sieht.

So wahr Méliès beispielsweise in seinen Zauberfilmen (ob mit oder ohne Ansatz zu einer Erzählung) die szenischen Konventionen, die für einen reibungslosen Ablauf der Nummer nötig sind: Er betritt die Bühne, verbeugt sich vor dem Publikum, unterstreicht die wichtigsten Effekte usw. Kurz, er bezieht sowohl die Kamera als auch den Zuschauer in den Text mit ein, indem er ihre Existenz durch die direkte Ansprache gewissermaßen bestätigt. Auch in seinen narrativen Filmen wenden sich Méliès oder seine Schauspieler immer wieder zur Kamera – und damit zum Zuschauer. Dies zeugt nicht gerade von einer besonderen Absicht, die diegetische Illusion zu wahren, sondern eher von einer *Anerkennung der Illusion an sich*. Auch sind die sorgfältig gearbeiteten Dekors so stilisiert, daß keinerlei Zweifel an ihrer Künstlichkeit aufkommen kann. Und schließlich ist die Welt, die uns Méliès zeigt, derartig »unglaublich«, daß man sich über ihre so offensichtlich gestaltete, »wunderbare« Natur keinesfalls täuschen kann. John Frazer hat diesen Aspekt bei Méliès sehr gut gesehen: »Wenn sich die Schauspieler in *VOYAGE DANS LA LUNE* vor dem Publikum verbeugen, so handelt es sich dabei nicht, wie oft behauptet wird, um ein naives Mißverständnis hinsichtlich der Unterschiede zwischen Bühne und Leinwand. Es geht hier um eine ausdrückliche Anerkennung und einen Tribut an ein Publikum, das mit den Konventionen der populären Bühne vertraut ist.«⁸ Diese Hinwendungen zum Publikum sollten aber nicht als die schlichte Übertragung einer Bühnenpraxis auf die Leinwand, wo sie nicht mehr an ihrem Platz ist, mißverstanden werden, denn in vielen Theaterstücken wird eine Beziehung zum Publikum aufgebaut, die dessen tatsächliche Präsenz zu verleugnen sucht. Andererseits gibt es keinen Grund, warum Filmemacher nicht so tun sollten, als ob das Publikum beim Drehen anwesend sei, wohl wissend, daß dies bei der Vorführung wirklich der Fall sein wird.

Eine derartige Anerkennung der zeitversetzten Anwesenheit des Publikums (und der gleichzeitigen Präsenz der Kamera) setzt eine Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand voraus, die sich sehr stark von der unterscheidet, die später das Kino von Griffith und seinen Nachfolgern beherrscht. Griffith wird mit genau den Gestaltungsregeln für ein geschlossenes und autonomes Universum arbeiten, deren erste Voraussetzung die implizite Verleugnung der Präsenz des Publikums ist. Und ihm folgt eine lange Reihe von Filmemachern, für die es von größter Wichtigkeit ist, daß der Zuschauer in eine diegetisch versiegelte, mehr oder weniger wahrscheinliche Welt entrückt wird. Noël Burch nennt das auf der Gestaltung eines geschlossenen und autonomen Universums beruhende Darstellungssystem den »*Institutional Mode of Representation*«. Es zeichnet sich durch den Versuch aus, alle Spuren des Prozesses, der den Text hervorgebracht hat, zu verwischen, und setzt somit, wie Alain Bergala schreibt, »eine Erzählung in eine Kette von Bildern [um], und [erzeugt] die Illusion, daß diese

Bilder sich von selbst erzählen«. ¹⁰ Dies ist ein filmischer Illusionismus ganz anderer Art als der von Méliès praktizierte.

Betrachten wir nun die spezifische Natur der narrativen Gestaltung bei Méliès, stellen wir also die weitgehend vernachlässigte Frage nach seinem »Erzählstil«: Liest man die verschiedenen Kommentare zu seinem Werk, so bekommt man nicht nur den Eindruck, daß er sich vorwiegend dem Filmschauspiel gewidmet hat, sondern auch, daß dieses narrativ ausgerichtet war; Méliès wird oft als »Vater« des Spielfilms oder des Erzählkino bezeichnet. Und doch wird Méliès' Bewegung hin zur Erzählung hervorgerufen und auch weiterentwickelt im »spektakulären« Kontext seiner Zaubernummern. Er beginnt mit ihrer einfachen Wiedergabe in *ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN* (1896), geht aber schon bald dazu über, die Nummern mit einer zunehmenden Vielfalt narrativer Elemente zu filmen. *LE PARAPLUIE FANTASTIQUE* (1903) oder *LE BOURREAU TURC* (1904) z.B. sind magische »Leinwandnummern«, angereichert mit einer rudimentären narrativen Entwicklung. Doch in dem späteren Film fügt Méliès eine weiter ausgebauten Erzählung hinzu, zumindest was die Handlung betrifft (doch nicht notwendigerweise auch hinsichtlich der filmischen Umsetzung der Narrativität). *LE PARAPLUIE FANTASTIQUE* mit seiner Jahrmarch-Szenerie ist erzählerisch recht einfach:

Ein Illusionist vergnügt sich vor seiner Jahrmarchsbude damit, seinen Hut in einen Ball zu verwandeln. Dann wird er zu einem antiken Griechen und läßt vermittleits seines Regenschirms zehn junge Frauen in verschiedenen Garderoben erscheinen. Nach ihrem Abgang nimmt er seine ursprüngliche Gestalt wieder an und verwandelt den in einer Ecke liegendegebliebenen Ball in einen Zylinder. ¹¹

Im Vergleich dazu wirkt *LE BOURREAU TURC* komplexer:

In Konstantinopel erhält ein Scharfrichter den Auftrag, vier Verurteilte zu enthaup-ten. Doch die Köpfe vereinigen sich erneut mit den Körpern der Hingerichteten, die daraufhin wieder zum Leben erwachen. Sie rächen sich, indem sie den Scharfrichter zweiteilen. Doch dem gelingt es, die beiden Teile wieder zusammenzufügen, worauf er hinter den Vieren herjagt. ¹²

Die Figur des Zauberers, die das Erscheinen oder Verschwinden sowie alle anderen physikalischen Unmöglichkeiten rechtfertigt, gewährleistet und erklärt, ist in *ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN* immer auf der Bühne präsent, wie auch in *LE PARAPLUIE FANTASTIQUE*, wo die Szenerie sich mit einem Mal in eine griechisch-antike verwandelt. In *LE BOURREAU TURC* hingegen wird der Zauberer durch einen auf dem Marktplatz stehenden Scharfrichter ersetzt. Außerdem geht es in diesem Film nicht darum, daß in einer

Zaubernummer etwas erscheint oder verschwindet, sondern um eine *phantastische Handlung*, in deren Verlauf allerlei Unmögliches geschieht, ohne daß dies durch einen vermittelnden »*deus ex machina*« bewirkt oder »gerechtfertigt« würde.

Allerdings wiederholt Méliès bei dieser Bewegung hin zur Erzählung nur das, was er bereits auf der Bühne gemacht hat und was zudem auch bei den Zauberkünstlern jener Zeit immer häufiger zu sehen ist: Eine Reihe von Tricks werden in eine Geschichte eingebaut, statt sie einzeln mit jeweils einer Pause (für den Applaus) zu präsentieren, wie es auch heute noch viele Zauberer und Illusionisten tun. Paul Hammond zufolge läßt sich diese Neuerung Maskelyne zuschreiben: »Die Generation zwischen den französischen und den englischen Illusionisten hatte erlebt, wie Maskelyne die Verwendung dramatischer Erzählungen entwickelte, um die zuvor einzeln ausgeführten Tricks zu verbinden und zu verstärken.«¹³

Gegenüber den Tricks ist das erzählerische Element allerdings zweitrangig, und deshalb versteht sich Méliès auch nicht als Geschichtenerzähler. Er selbst schreibt 1932: »Für diese Art Filme [phantasievolle, märchenhafte, künstlerische, diabolische, magische oder phantastische Filme] sind sinnreiche, unerwartete Tricks, malerische Kulissen, künstlerisches Arrangement der Figuren sowie das Ersinnen eines zentralen ›Clous‹ und das Finale das Wichtigste. Im Gegensatz zu dem, was man üblicherweise tat, entwarf ich diese Art von Werken, indem ich die Details vor dem Ganzen bedachte; das Ganze ist nichts anderes als das ›Drehbuch‹.«¹⁴

Er hätte seine Position kaum deutlicher darlegen können. Das Drehbuch, die Geschichte sind lediglich Mittel zum Zweck – ganz im Gegensatz zu dem narrativen System, das sich später durchsetzt. Méliès erzählt im allgemeinen eine Geschichte nur, um seine neuesten Tricks miteinander zu verbinden und sie so besser zur Geltung zu bringen. Alle seine Filme sind »*trick-motivated*«, wie man im Englischen sagt. Er selbst bemerkt dazu: »Man kann sagen, daß das Drehbuch in diesem Fall nur der Faden ist, der einen Zusammenhang zwischen den ›Effekten‹ herstellt, die ansonsten nur wenig miteinander zu tun haben, so wie der Conférencier in einer Revue die einzelnen Nummern miteinander verbindet.«¹⁵

Interessanterweise setzt Méliès diese Auffassung von der Erzählung als funktionell und zweitrangig nicht nur in den Filmen, in denen ein Illusionist eine Nummer aufführt (ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN oder LE PARAPLUIE FANTASTIQUE) oder in den kurzen, nur aus einer Einstellung bestehenden Filmen (LE BOURREAU TURC) um, sondern auch in seinen längeren Spielfilmen. Auch hierzu hat uns Méliès einen unschätzbaren Bericht hinterlassen: »Zwanzig Jahre lang habe ich phantastische Filme aller Art gemacht, und meine erste Sorge war immer, für jeden Film neue Tricks, einen Haupteffekt und ein Finale zu finden. Danach wählte ich die Epoche aus, die hinsichtlich der Kostüme meiner Figuren die geeignetste war [...] und wenn das alles feststand,

kümmerte ich mich endlich um den Entwurf der Bauten, die, der gewählten Epoche und den Kostümen entsprechend, den Rahmen für die Handlung abgeben sollten. Was die ›Fabel‹ oder die ›Erzählung‹ betrifft, so beschäftigte ich mich damit erst ganz zum Schluß. Ich kann nur feststellen, daß ein solches Drehbuch *keinerlei Bedeutung* hatte, denn mir ging es lediglich darum, es als einen ›Vorwand‹ für die ›Inszenierung‹, die ›Tricks‹ oder für wirkungsvolle Tableaus zu verwenden.«¹⁶

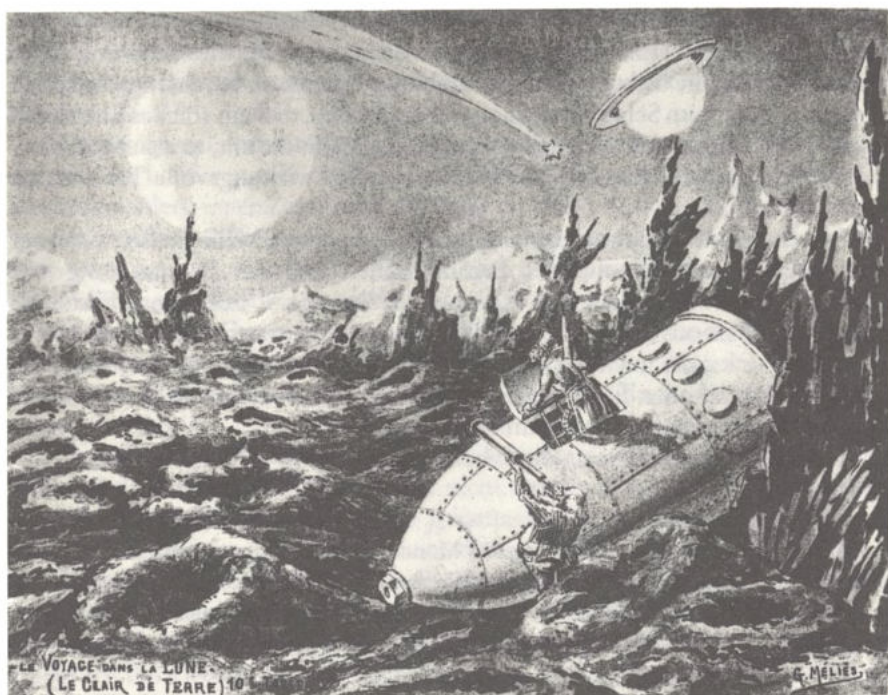
Soweit seine Haltung zur Erzählung im allgemeinen. Méliès äußert sich aber auch zur Vernachlässigung des Erzählerischen und der Bevorzugung von »Tricks« und »wirkungsvollen Tableaus« in Bezug auf bestimmte Filme. So meint er zu JEANNE D'ARC: »Als Liebhaber des Phantastischen waren es vor allem die Tricks, die mich bei diesem Film reizten, vor allem wenn Jeanne der Erzengel Gabriel oder die Heiligen erscheinen und wenn ihre Seele im Tableau mit dem Scheiterhaufen gen Himmel entschwebt.«¹⁷

Und zu VOYAGE DANS LA LUNE heißt es:

So hatte ich mir vorgestellt [...], den Mond auf eine Weise zu erreichen, daß sich zahlreiche originelle und amüsante Märchenbilder von der Oberfläche und vom Inneren des Mondes entwerfen lassen würden. Dazu ein paar künstlerische Effekte (Frauen, die die Sterne, Kometen usw. darstellen, Schnee-Effekte, Meeresboden usw.).¹⁸

Méliès' Verwendung des Erzählerischen ist somit durchaus nebensächlich, und den Schlüssel zum Stil seines Werkes muß man anderswo suchen. Für ihn ist die Narrativität eher ein Vorwand, ein Prätext denn ein Text, und für sein filmisches Denken und Schaffen kaum von Belang. Zumindest nicht mehr als die Theatralität, die ebenfalls nur zweitrangig für seine Filme ist. Man könnte hier, wenn dieser Neologismus erlaubt ist, vielleicht von »Trickästhetik« sprechen, um sein Werk »auf den Begriff zu bringen«.

Diese Betonung der »Trickästhetik« besagt aber nicht, daß Méliès' Filme frei wären von jeglichen Merkmalen der Systeme filmischer Artikulation, in denen Narrativität oder Theatralität im Vordergrund stehen. Im allgemeinen hat die Filmgeschichtsschreibung tatsächlich Méliès' einzigartigen Beitrag zur Entwicklung der Narrativität und ihrer grundlegenden Montageverfahren unterschätzt. Dafür gibt es zwei Gründe: Zunächst sind die Filmhistoriker aufgrund der Analogie zwischen dem Kino von Méliès und den entsprechenden Bühnennummern zumeist blind gewesen für bestimmte, schon recht fortgeschrittene Montageformen in seinen Filmen. Zweitens hindert ihr teleologisches Geschichtsverständnis viele Historiker daran zu sehen, daß bestimmte Montageverfahren wesentlich zum Stil von Méliès gehören, jedoch *nicht* Teil der narrativen Montage des in der Folge dominanten Erzählkinos sind.



VOYAGE DANS LA LUNE

So genügt es zum Beispiel, Georges Sadoul zu lesen, um sich darüber klar zu werden, wie weit diese Blindheit geht. Aus seiner Behauptung, Méliès zeige fast nie ein und denselben Gegenstand von zwei verschiedenen Blickpunkten (durch einen Heranschnitt beispielsweise), folgert Sadoul, daß Méliès niemals vermittels veränderter Kamerapositionen eine mobile Ansicht einer Handlung gezeigt hätte.

›Die Einheit des Blickpunkts‹ setzt voraus, daß der Regisseur seine Kamera gleichsam wie das Auge eines Zuschauers, der mitten im Parkett sitzt, plaziert: Der ›Herr im Parkett‹, von dem Méliès nie annahm, er könne inmitten der Vorstellung aufstehen und sich das Lächeln der jungen Liebhaberin aus der Nähe betrachten oder ihr in das Eßzimmer folgen, wenn sie den Salon verläßt.¹⁹

Diese Charakterisierung von Méliès' Werk übersieht willentlich Dutzende, Hunderte, ja Tausende Meter aus seinen Filmen. In VOYAGE DANS LA LUNE zum Beispiel ändert Méliès systematisch den Blickpunkt und folgt seinen Figuren

vom »Club der Astronomen« zur Fabrik, anschließend auf ein Dach, von dem aus die »Gelehrten« die Gießereien sehen können. Mehr noch, in *LE ROYAUME DES FÉES* (1903) zeigt eine sehr kurze Einstellung, wie die Hexe ertrinkt, während sie der Prinz Bel Azor unmittelbar zuvor von einem Felsen ins Meer stößt. Ähnliche Beispiele von Blickpunktwechseln findet man in allen »Langfilmen« von Méliès, wodurch sich auch die folgende Behauptung Sadouls als unbegründet erweist: »Der Übergang von einer Szene zur nächsten ist keine Montage, sondern ein Behelf, der für den Umbau bei offener Szene steht.«²⁰

Aufgrund derartig engsichtiger Beschreibungen sind einige der bedeutendsten Aspekte von Méliès' Montagetechnik stillschweigend übergangen worden. Ganz besonders seltsam ist allerdings, daß kein Historiker das für jene Zeit ausgesprochen ungewöhnliche Beispiel einer schnellen Schnittfolge in seinem wohl berühmtesten Film, *VOYAGE DANS LA LUNE*, erwähnt. Hier werden vier Einstellungen nacheinander in weniger als zwanzig Sekunden gezeigt! (Ich habe mittlerweile mehr als 1.500 Filme aus der Zeit zwischen 1895 und 1907 gesehen und kann mich nicht erinnern, in einem anderen Film eine vergleichbare Sequenz gefunden zu haben.) Die erwähnte Episode behandelt die Rückkehr der Rakete, die erzählerisch in folgende Einstellungen gegliedert ist:

1. Auf dem Mond. Die Rakete befindet sich am Rande eines Überhangs, und die von den Seleniten verfolgten Astronomen stürzen auf sie zu. Professor Barbenfouillis ergreift ein Tau und läßt so die Rakete ins Leere stürzen. (7 Sekunden)
2. Im Weltraum. Die Rakete befindet sich im freien Fall. (2 Sekunden)
3. Über dem Meer. Die Rakete taucht ins Wasser ein. (2,5 Sekunden)
4. Auf dem Meeresboden. Die Rakete berührt den Grund und beginnt, langsam wieder aufzusteigen. (8 Sekunden)

Natürlich ist eine derartig schnelle Schnittfolge in den Filmen von Méliès keine Alltäglichkeit. Nichtsdestoweniger zeugen alle seine »langen« Spielfilme von einer gewissen Flexibilität der Montage und widersprechen so der vorherrschenden Meinung, daß sich »Méliès damit zufriedengibt, in seinen »Langfilmen« die 20m langen Stücke Negativfilm, so wie sie aus der Kamera kommen, hintereinanderzulegen.«²¹

Die filmischen Ausdrucksmittel umfassen mehrere Arten von Anschlüssen (Heranschnitte, Bewegungsschnitte, *Eye-line-cuts*, Schnitte im Rahmen der 30°-Regel usw.), die verschiedene signifikante visuelle Beziehungen zwischen Einstellungen determinieren (Wechsel der Einstellungsgröße, Blickwinkel, Ausrichtung der gefilmten Gegenstände usw.). Eine Reihe konventioneller Regeln wird formuliert und steht für den bereits erwähnten »*Institutional Mode of Representation*« Noël Burchs, ein Darstellungssystem, das sich vor allem einer Praxis von Anschlußschnitten bedient, die so »unsichtbar« wie möglich sein sollen. Diese (und andere) Montagerregeln beginnen während des zweiten Jahr-

zehnts unseres Jahrhunderts in Erscheinung zu treten und sich zu institutionalisieren. Zuvor verlassen sich die Filmemacher auf ihre Intuition oder auf den Zufall. Es ist jedoch in erster Linie die Systematisierung des Schnitts, die einen kontinuierlichen Erzählaufbau ermöglicht. Dieses Bedürfnis zeigt sich besonders deutlich bei Griffith und den nachfolgenden Regisseuren. Die Schnittpraxis früherer Filmemacher führt bisweilen dazu, daß die Geschichten »stottern«. Es kommt vor, daß eine Einstellung die Handlung in der vorhergegangenen wiederholt: Es tritt eine zeitliche Überlappung auf.

Auch Méliès bedient sich solcher zeitlicher Überlappungen. Historiker verweisen oft auf *VOYAGE DANS LA LUNE*, wo man die Rakete »zweimal« auf der Mondoerfläche landen sieht. Auch *VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* wird oft erwähnt: Das Fahrzeug bricht »zweimal« durch die Wand des Gasthauses. Wie das im Rahmen einer evolutionären und teleologischen Sicht der Filmgeschichte nicht anders zu erwarten ist, wird das »Fehlen« einer zeitlichen Kontinuität im frühen (»primitiven«) Kino oft verurteilt: »[...] drei, vier Schnitte im Negativ hätten genügt, um die Chronologie wiederherzustellen.«²² Doch Sadoul vergißt wieder einmal, daß das System des frühen Films die zeitliche Kontinuität, wie sie später die Filmpraxis beherrscht, nicht »benötigt«. Méliès und andere Filmemacher seiner Zeit ziehen es vor, *alles zu zeigen* (die Reaktion der Leute außerhalb des Gasthauses vor und während des Unfalls in *VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* wie auch die Aktivitäten der Gäste, die innen zu Tisch sitzen, und ihre Reaktion auf das Ereignis). Das ist ihnen wichtiger, als das Publikum kontinuierlich in dem unkontrollierbar gewordenen Fahrzeug mitfahren zu lassen.

Derartige Beispiele werden von früheren Filmhistorikern meist nur wegen ihrer »Primitivität« erwähnt. Daraus hat man dann den Schluß gezogen, daß die Montage bei Méliès weder im Produktionsprozeß noch für seinen filmischen Stil eine wichtige Rolle gespielt habe. Bei der Lektüre dieser filmhistorischen Werke fällt es schwer, sich Méliès in einem abgedunkelten Raum vorzustellen, damit beschäftigt, Filmstreifen zu begutachten, sorgfältig die genaue Stelle für den Schnitt auszuwählen, die Schere zu nehmen, zu schneiden und dann zu kleben, das Resultat zu prüfen und nötigenfalls wieder von vorne anzufangen. Doch genau das tut Méliès bei nahezu allen seinen Filmen. Dies wird von Jacques Malthête bestätigt, der sich der enormen Aufgabe unterzogen hat, einen großen Teil der von den *Amis de Georges Méliès* aufbewahrten Filme zu untersuchen:

Wenn man sich tatsächlich einmal die Mühe macht, so einen Trickfilm [...] aufmerksam zu betrachten, so begreift man recht bald, daß wir schon sehr lange mit falschen Vorstellungen leben, und daß die Filmhistoriker wichtige Fakten übersehen haben. [...] Dieser Trick [d.h. der Stopptrick] ist immer mit einer Klebestelle verbunden [...]. Ich kenne keine Ausnahme von dieser Regel. Jede Erscheinung, jedes Verschwinden, jede Substitution wurde natürlich während der Aufnahme ausgeführt, doch danach wurde im Labor das Negativ noch einmal geschnitten. Dafür gibt es einen einfachen Grund: Bei diesem Trick [...] darf es keinen Bruch im Rhythmus

geben. Doch die Kamera reagierte so langsam, daß es unmöglich war, genau auf dem letzten Photogramm der ›Einstellung‹ vor dem ›Trick‹ anzuhalten, dann die Kulissen oder die Figuren zu verändern und mit dem ersten Bild der ›Einstellung‹ nach dem ›Trick‹ weiterzumachen, ohne daß starke Schwankungen in der Geschwindigkeit auftraten.²³

Im Grunde sind die Filme von Méliès also *montierte Filme*; allerdings – und diese Einschränkung ist wesentlich – vereinigen viele seiner Schnitte zwei »Einstellungen« mit *identischer* Kadrierung: Vor und nach einer Stopptrick-Substitution bleibt der Bildausschnitt der gleiche. Diese Montagetechnik unterscheidet sich natürlich erheblich vom deskriptiven oder narrativen Schnitt des späteren Kinos, der im wesentlichen auf dem *Unterschied* der Kadrierungen bei der Montage beruht. Dennoch handelt es sich hier um Schnitt, vor allem wenn man bedenkt, daß Méliès hier das wesentliche Problem des exakten Anschlusses zu lösen hat: Schneiden in der Bewegung, genaues Abgleichen der Positionen der gefilmten Gegenstände usw. Tatsächlich ist Méliès einer der ersten, der den Film unter dem Gesichtspunkt des Schnitts betrachtet. Es geht hier nicht darum, Méliès zum Vater der Montage zu erklären, zu einem Vorläufer von Griffith und Eisenstein, sondern zu erkennen, daß in seinen Filmen, wie auch in denen vieler seiner Zeitgenossen, eine Form des Schnitts erscheint, die nur allzu oft übersehen wird, weil Filmhistoriker regelmäßig den späteren Formen der narrativen Montage den Vorrang geben.

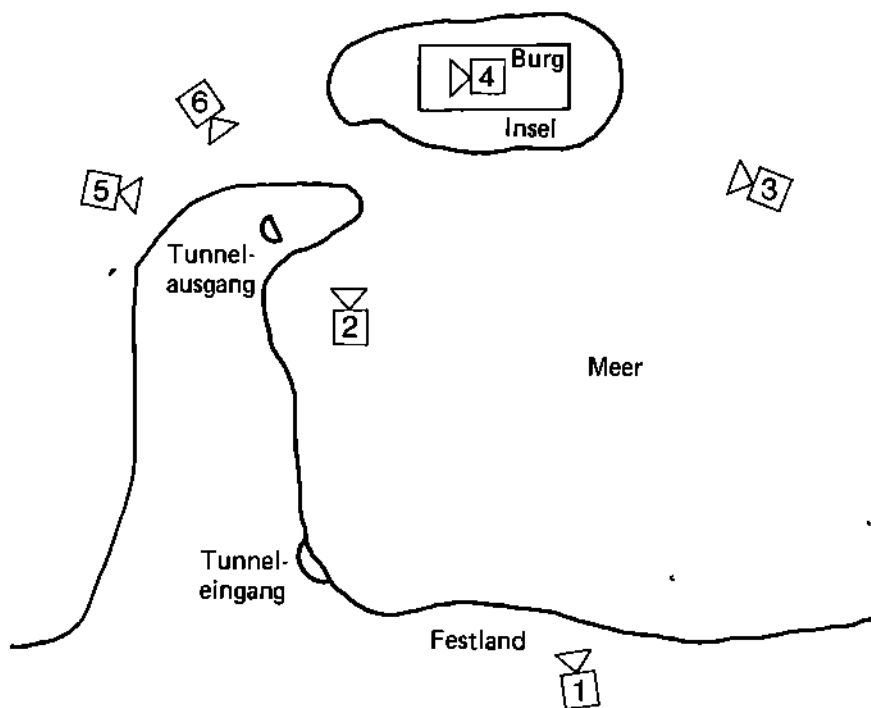
Die Frage der Bildanschlüsse ist für Méliès wie auch für alle anderen Trickfilm-Regisseure jener Zeit sehr wichtig. Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur einen Film wie *L'HOMME-MOUCHE* (1902) zu betrachten: Méliès zeigt hier einen russischen Tänzer, der an den Wänden tanzt, als sei dies die selbstverständlichste Sache der Welt. Zunächst sehen wir einen Mann vor einer Kulisse laufen. In dem Moment, in dem er seinen Fuß auf die Wand setzt, haben wir einen Schnitt, der praktisch nicht zu sehen ist. Die Kamera wird angehalten, die Kulisse flach auf den Boden gelegt, die Kamera auf ein Gerüst gehoben, und sie filmt nun lotrecht direkt von oben. Man muß darauf achten, daß die Kulisse, bei gleichbleibendem Kameraabstand, auf dieselbe Weise wie in der vorangegangenen Einstellung kadriert wird. Der Tänzer (von Méliès selbst gespielt) muß genau die gleiche Stelle wie zuvor einnehmen, befindet sich nun allerdings in der Horizontalen. Die Illusion ist perfekt, und sie beruht auf einem präzisen Anschluß. Jede Stopptrick-Substitution verlangt eine derartig peinliche Genauigkeit in der Kontinuität der Handlung. Doch werden diese Schnitte für *magische Effekte* eingesetzt und nicht für dramatische Zwecke, wie später bei Griffith. Dennoch handelt es sich bei diesen Einstellungsübergängen um Schnitte, die zu einer Montagepraxis gehören, deren Bedeutung sehr viel größer ist als man allgemein annimmt. So gibt es in *LE DIABLE NOIR* ungefähr hundert Schnitte (Substitutions-Stopptricks) innerhalb von dreieinhalb Minuten!

Auch Méliès' Kameraführung kommt in der traditionellen filmhistorischen Sichtweise seines Werks nicht zu ihrem Recht. Oft wird behauptet, daß seine Kamera statisch ist. Ich habe diesen Punkt bereits kurz im Hinblick auf *VOYAGE DANS LA LUNE* und *LE ROYAUME DES FÉES* angesprochen und auf die wechselnden Kameraeinstellungen hingewiesen. Dennoch möchte ich abschließend noch ein recht bemerkenswertes Beispiel ausführlicher behandeln, in dem Méliès die Illusion eines Positionswechsels der Kamera innerhalb eines einzigen Raumes schafft, was sicherlich hochberühmt wäre und von allen teleologischen Historikern als ein weiteres filmisches »erstes Mal« erwähnt würde, wäre es von Porter, Zecca oder einem Regisseur der »Brighton School« im Freien realisiert worden. In *LE ROYAUME DES FÉES* wird die Rettung der Prinzessin Azurine in einer Folge von Einstellungen erzählt, in deren Verlauf die Kamera, die jeweils eine andere Position einzunehmen scheint, den dramaturgischen Raum regelrecht umkreist.

Hier nun ein Einstellungsprotokoll dieser Rettungsszene (vgl. auch die Abbildung):

1. Prinz Bel Azor und seine Gefährten erreichen das Festland und betreten einen natürlichen Tunnel.
2. Die Figuren erscheinen am anderen Ende des Tunnels gegenüber der Insel, auf der die Prinzessin gefangen gehalten wird. Der Prinz springt ins Wasser. (Im Übergang von 1 nach 2 haben wir eine Art Heranschnitt.)
3. Der Prinz erreicht die Insel, bricht das Tor der Burg auf und geht hinein. (Die Kamera ist nun noch näher herangekommen und filmt ungefähr in einem 45°-Winkel von rechts.)
4. Im Inneren der Burg befreit der Prinz die Prinzessin. (Die genaue Kameraposition ist hier nicht zu ermitteln.)
5. Prinz und Prinzessin erreichen das Festland und treffen mit den Gefährten zusammen. Der Prinz stößt die Hexe von den Klippen. (Die Kamera befindet sich nun in der Gegenschußposition zu 3.)
6. Die Hexe ertrinkt. (Die Kamera steht nun unter den Klippen, die genaue Position ist nicht zu ermitteln.)²⁴

Diese verschiedenen Beispiele von Montage und der Illusion eines Blickpunktwechsels bei Méliès zeigen, wie wichtig es ist, das Werk dieses Filmpioniers erneut zu untersuchen. Méliès beschäftigt sich mit der Logik seines Systems der »Trickästhetik« bis ans Ende seines Lebens – denn er verabschiedet sich von seinem Publikum mit einer *zeitlichen Überlappung*! Sein letzter öffentlicher Auftritt findet am 16. Dezember 1929 in der Salle Pleyel in Paris statt. Man ehrt ihn mit einer »Gala Méliès«, in deren Verlauf einige seiner kurz zuvor wiedergefundenen Filme gezeigt werden. Am Ende der Vorführung erhebt sich das Publikum, um Méliès zu feiern, doch der ist nirgends zu finden. Geben wir nun Madeleine Malthête-Méliès das Wort:



Plan der verschiedenen »Kamerapositionen« in den Tableaus 23-29 von LE ROYAUME DES FEÉS (1903).

Im Rückgriff auf ein Verfahren, das Méliès vierundzwanzig Jahre zuvor entwickelt hatte [...] und das es erlaubt, die Handlung von der Leinwand auf die Bühne zu verlagern [...], hatten ihn die Organisatoren gebeten, einen kurzen Film zu drehen: Ganz plötzlich erscheint er auf der Leinwand [...]. Er irrt durch die Straßen von Paris und sucht die Salle Pleyel. [...] er sieht an einer Mauer ein großes Plakat für die Gala mit seinem Portrait. [...] Er springt, Kopf voran, in das Plakat. Plötzlich gehen im Saal die Lichter an. Die Leinwand hebt sich und gibt den Blick auf die Bühne frei, wo das soeben gesehene Plakat auf einen Rahmen gespannt steht. Auf einmal zerreißt das Papier, und Méliès steht da in Fleisch und Blut [...].²⁵

»Auf einmal zerreißt das Papier...« – aber eben einige Augenblicke *nachdem* man den Beginn dieser Handlung auf der Leinwand gesehen hat. Ein würdiger Abschied für einen der bemerkenswertesten Filmpioniere, mit einem Verfahren, das man damals wohl noch nicht als »Anschlußfehler« bezeichnete.

(Aus dem Englischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

- 1 Ursprünglich erschienen unter dem Titel »Theatricality, Narrativity, and Trickality. Re-evaluating the Cinema of Georges Méliès«, in: *Journal of Popular Film and Television*, vol.15, no.3, 1987. Dieser Artikel ist eine gekürzte und überarbeitete Fassung von »Théâtralité et narrativité dans l'oeuvre de Georges Méliès«, in: Madeleine Malthête-Méliès (Hg.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris: Klincksieck, 1984. Bei der Übersetzung wurde auch der französische Originaltext berücksichtigt. Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors und des *Journal of Popular Film and Television* (Anm. d. Red.)
- 2 Das Filmen in der freien Natur bedeutet für Méliès, eine Konzession zu machen – den Weg des geringsten Widerstands zu gehen. Durch die Komposition künstlicher Hintergrund-Dekorationen setzt er sich bewußt von denen ab, die sich für die seiner Meinung nach zu einfache Lösung der Außenaufnahmen entscheiden. Vgl. dazu auch seinen Artikel »Les Vues cinématographiques« von 1907. [Siehe die deutsche Übersetzung im vorliegenden Band. (Anm. d. Übers.)]
- 3 Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Bd.1, Paris: Editions Universitaires, 1967, S.400.
- 4 Ebd., S.370.
- 5 Ebd., S.370.
- 6 »Die Welt in Reichweite« – dies war das Motto der Star Film, das auch auf dem Briefkopf der Firma erschien.
- 7 Ingmar Bergman, ohne Quellenangabe in einem Programm von 1980 des »Cinématographe«, Filmklub des Collège de Ste-Foy, Québec, zitiert (Hervorhebung vom Autor).
- 8 John Frazer, *Artificially Arranged Scenes: The Films of Georges Méliès*, Boston: G.K. Hall, 1979, S.99.
- 9 Noël Burch, »Porter or Ambivalence«, in: *Screen*, vol.19, no.4 (Winter 1978-79), S.98.
- 10 Alain Bergala, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris: Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, 1977, S.38.
- 11 *Essai de reconstitution du catalogue de la Star Film suivi d'une Analyse catalogographique des films de Georges Méliès recensés en France*, Bois d'Arcy: Centre National de la Cinématographie, 1981, S.152.
- 12 Ebd., S.171.
- 13 Paul Hammond, *Marvellous Méliès*, London: Gordon Fraser Gallery, 1974, S.19.
- 14 Zitiert bei Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Paris: Seghers, 1961, S.115.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd., S.115f (Hervorhebung vom Autor).
- 17 *Catalogue de l'Exposition commémorative du centenaire de Georges Méliès*, Paris: La Cinémathèque Française, 1961, S.28. Es handelt sich hier um eine etwa 1937 entstandene schriftliche Erklärung.
- 18 Zitiert bei Madeleine Malthête-Méliès, *Méliès l'enchanteur*, Paris: Hachette, 1973, S.267. Diese schriftliche Erklärung ist 1933 entstanden.
- 19 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Bd.II, Paris: Denoël, 1948, S.141.
- 20 Ebd., S.142.
- 21 Sadoul, *Georges Méliès*, S.38.
- 22 Ebd., S.56.
- 23 Brief an den Autor vom 1. Mai 1981.
- 24 Ich habe diese Einstellungsfolge hier so beschrieben, als würde die Kamera auf einem Set von einer Position zur nächsten transportiert und jeweils von einem anderen Blickpunkt filmen. Tatsächlich blieb Méliès' Kamera an ein und demselben Platz im hinteren Teil des Studios, und die verschiedenen »Ausschnitte« der Bauten wurden vor ihr aufgestellt. So entsteht die *Illusion* eines Positionswechsels von einer Einstellung zur nächsten. Es ist erstaunlich, daß Méliès sich die Mühe macht, fünf oder sechs verschiedene Kulissen für eine Szene anzufertigen, deren relative räumliche Einheit es ihm erlaubt hätte, auf eine solche Szenengliederung zu verzichten. Kein anderer Regisseur dieser Epoche tut dies, nicht einmal bei Dreharbeiten in der freien Natur. Somit müssen wir trotz der tatsächlich starren Position von Méliès' Kamera die Art und Weise, wie wir seine Arbeit beurteilen, überdenken und uns vor Augen führen, wie intensiv er sich bemüht, die Illusion eines Positionswechsels der Kamera mit verschiedenen idealen Blickpunkten hervorzurufen.
- 25 Madeleine Malthête-Méliès, S.398f.

Briefwechsel

zwischen David Levy und der
National Aeronautics Space Administration (NASA) bezüglich
Georges Méliès' *VOYAGE DANS LA LUNE*¹

Herrn James M. Beggs
NASA
Washington, D.C.

5. Januar 1985

Sehr geehrter Herr Beggs!

Als Filmbistoriker, der sich mit dem frühen Kino beschäftigt, frage ich mich schon seit einiger Zeit, ob die »splashdown«-Methode für die Landung von Raumschiffen, deren sich die NASA bei den Vorgängern des Shuttle-Programms bediente, möglicherweise durch einen von Georges Méliès im Jahr 1902 geschaffenen Film, VOYAGE DANS LA LUNE, angeregt wurde. In der Schlußszene taucht die vom Mond zurückkehrende Rakete ins Wasser und wird dann an Land geschleppt. Gibt es da irgendeine Verbindung oder ist meine Hypothese einfach nur »ein Schlag ins Wasser«?

Mit freundlichen Grüßen
David Levy

Anmerkung

¹ Ursprünglich auf englisch und italienisch erschienen in Paolo Cherchi Usai (Hg.), *A Trip to the Movies. Georges Méliès, Filmmaker and Magician (1861-1938) / Lo schermo incantato: Georges Méliès (1861-1938)*, Rochester (N.Y.), Pordenone: International Museum of Photo-

graphy at George Eastman House, *Le Giornate del Cinema Muto*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1991, S.182-184, 183-185. Die Herausgeber danken Paolo Cherchi Usai für die freundliche Übersetzungs- und Abdruckgenehmigung. (Übers. FK)

Sehr geehrter Herr Levy!

In Ihrem Brief an Herrn Beggs erkundigen Sie sich, ob die für das Apollo-Programm (und dessen Vorläufer) verwendete »splashdown«-Methode durch Georges Méliès' Film VOYAGE DANS LA LUNE angeregt worden sein könnte. Auch wenn die Parallelen verblüffend sind, wurde die Landetechnik der Raumkapseln der Programme Mercury, Gemini und Apollo vor allem von den damaligen technischen Möglichkeiten bestimmt und nicht von einer phantasievollen Beziehung zwischen den Ingenieuren und Monsieur Méliès.

In den späten fünfziger Jahren waren die Möglichkeiten, Raumschiffe mit Hilfe von kleinen, in Gegenrichtung feuernden Raketen »abzubremsen« sehr begrenzt. Erst Mitte der siebziger Jahre konnten wir diese Methode erfolgreich anwenden, und zwar bei der Marslandung einer Viking-Rakete im Jahr 1976.

Die Technik, die für die Mercury und die nachfolgenden Generationen von »Kapsel«-Raumschiffen entwickelt wurde, beruhte auf dem Prinzip, die Geschwindigkeit der Kapsel durch Fallschirme soweit zu reduzieren, daß eine »weiche« Landung in einem weitflächigen »aufpralldämpfenden« System wie dem Ozean oder einem See möglich wird. Die Sitze in den Kapseln waren so konzipiert, daß sie den Aufprall zusätzlich noch abfederten. Dennoch war die Gravitationskraft (G) bei Wiedereintritt, der die Astronauten der Ära Mercury, Gemini, Apollo ausgesetzt waren, oft höher als fünf G. Ein G entspricht in etwa einem Sprung aus vier Meter Höhe auf harten Boden. Sie können sich vielleicht vorstellen, was die Abfederungssysteme, die wir zum Schutz unserer Astronauten benötigten, leisten mußten.

Doch dieses System war immer noch einfacher, zuverlässiger und sicherer (durch die verschiedenen Abfederungssysteme) als eine Landung auf dem Boden. Das sowjetische Raumfahrtprogramm hat die für eine Landung auf der harten Oberfläche ihrer östlichen Heimat notwendigen Vorkehrungen entwickelt. Zur Zeit der Mercury- und Gemini-Programme war für uns zusätzlich noch ausschlaggebend, daß wir über weite Wasseroberflächen verfügten und dazu die Unterstützung der U.S.Navy bei der Bergung der Kapseln in Anspruch nehmen konnten. Die darauffolgende Generation von Raumschiffen – den Space Shuttle – haben wir so konzipiert, daß nun eine Landung auf Landebahnen möglich ist. Wie Sie wissen, funktioniert das ausgezeichnet.

Ihre Hypothese ist gar nicht so »ein Schlag ins Wasser«, wie Sie vielleicht meinen. Die technischen Möglichkeiten zu der Zeit, als Méliès seinen Film drehte, waren ein halbes Jahrhundert später, als die Systeme Mercury und Gemini konstruiert wurden, noch nicht völlig überholt. Ein weiteres Beispiel dafür, daß die Wirklichkeit viel spannender ist als Science Fiction.

Mit freundlichen Grüßen

Charles R. Redmond – Offizier für Öffentlichkeitsarbeit – Raumfahrtbehörde

Die Organisation des Raums bei Méliès

Die wenigen hier zusammengestellten Anmerkungen und Skizzen sollen zu einem besseren Verständnis der Inszenierung bei Méliès beitragen, indem sie einige der ihm eigenen Codes herauszuarbeiten suchen.¹

Nach einer zusammenfassenden Beschreibung des Filmateliers in Montreuil-sous-Bois – oder Studio A –, sowie einem eingehenderen Blick auf die Struktur und die Konventionen des Bühnenbilds bei Méliès, analysieren wir einige szenographische Konstanten unter genauer Angabe der Regeln, die die Bewegungen des Dekors und der Schauspieler bestimmen und die den durch und durch theaterhaften Ansatz der Méliès'schen Ästhetik aufzeigen. Wir werden uns, anders gesagt, für die Mobilität des Dekors gegenüber einer feststehenden Kamera interessieren und für sein *Korollarium*, die Bewegung der Schauspieler und Objekte vor der gemalten Leinwand.

Das Filmstudio

Das erste Filmatelier in Montreuil-sous-Bois (Studio A) entstand sehr wahrscheinlich im Frühjahr 1897.² Im ursprünglichen Zustand handelt es sich um eine etwa auf einer Nord-Süd-Achse gelegene, große Glashalle von circa 13 x 6 Metern, deren Dach sich sechs Meter über dem Boden erhebt.

Im Winter 1899-1900 erhält das Atelier seine endgültige Gestalt (Abb. 1). Méliès zieht auf der ganzen Breite der Bühne einen drei Meter tiefen Graben, der mit Hub-Podien versehen wird, die ein plötzliches spektakuläres Erscheinen und Verschwinden gestatten. Er vergrößert die Bühne, indem er zu beiden Seiten zwei gläserne Anbauten errichtet, die auf diese Art und Weise viel Raum hinter den Kulissen eröffnen. Über der Bühne erhebt sich in zwei Metern Höhe ein Schnürboden mit Arbeitsgalerien und Brücken aus Metall.

Auf der Nordseite ist zusätzlich ein Anbau hochgezogen worden, in dessen Mitte sich zwei Künstlerlogen befinden. Der mit den Kulissen verbundene Bau bildet so zwei Fundus für die Dekors. Eine Treppe führt jetzt zum Balkon. Ein weiterer Anbau verlängert schließlich das Filmatelier nach Süden. Man installiert dort die Kamera, die für Trickaufnahmen in eine Dunkelkammer eingeschlossen

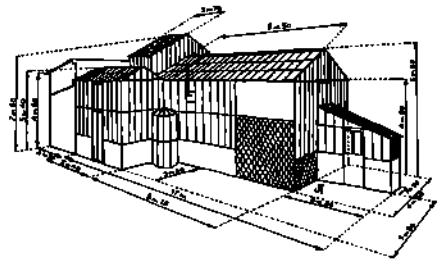
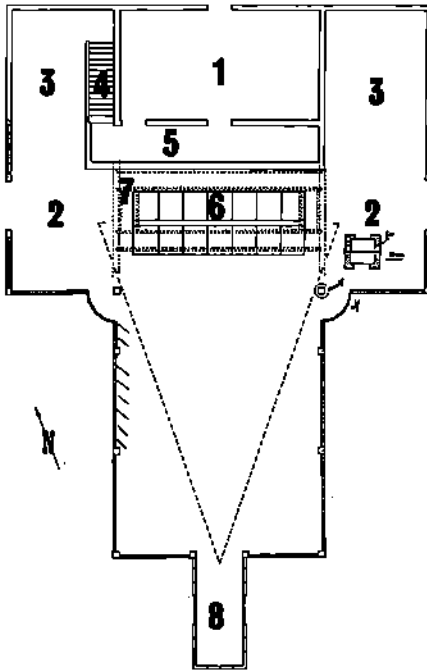


Abb. 1: Ansicht des Ateliers nach dem Ausbau (Ende 1899/Anfang 1900).

Abb. 3 (unten): Drehleinwand

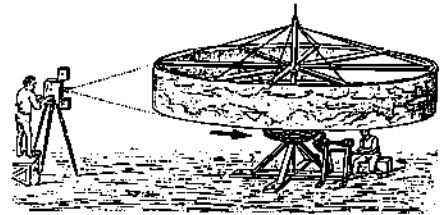


Abb. 2: Grundriß des Ateliers nach dem Ausbau. 1: Künstlerlogen; 2: Kulissen; 3: Bühnenbildfundus; 4: Treppe zur Galerie; 5: Galerie; 6: Bühne (mit 14 Versenkungen); 7: Arbeitsgalerien und Metallbrücken des Schnürbodens; 8: Anbau für die Kamera.

werden kann. Die Breite der Spielfläche erweitert sich so von sechs auf acht Meter (Abb. 2).

Das Bühnenbild

Welchen Stellenwert nimmt das Bühnenbild ein?

Es wird aus bemalter Leinwand hergestellt und man errichtet es normalerweise kurz hinter dem Graben. Ab 1899/1900 wird der Prospekt von den zwei Brücken des Schnürbodens, die es halten, herab entrollt. Die Leinwand, oft von zwei schrägen Einfassungen flankiert, ist mit Grautönen bemalt, um unerwünschte »Farb«-Effekte im Film zu vermeiden.

Was Perspektive und *trompe-l'œil* betrifft, die Méliès bei seinen Bühnenbildern verwendet, sollte man vielleicht eine verbreitete Annahme etwas korrigieren.

»Die Einheit des Blickpunkts«, schreibt Sadoul, »setzt voraus, daß der Regisseur seine Kamera gleichsam wie das Auge eines Zuschauers, der im Parkett

sitzt, plaziert [...]. Man sieht das ganze Bühnenbild mit seiner auf das Auge des ›Herrn im Parkett‹ [*monsieur de l'orchestre*] ausgerichteten Perspektive.«³

Und Mitry schreibt: »Die Fluchtlinien laufen hier ausschließlich auf einen speziellen Blickpunkt zu, der exakt der der Kamera ist, auf der Mittellinie des Bühnenbildes, nach hinten versetzt, wie ein Zuschauer in der ersten Reihe des Parketts, hinter dem Souffleurkasten.«⁴

Das stimmt mit den Tatsachen nicht ganz überein, denn der Zuschauer, für den Méliès seine Filme dreht, ist genauso virtuell wie derjenige, für den die Bühnenbildner im Theater zeichnen und malen. Vor allem ab dem 19. Jahrhundert arbeitet der Bühnenbildner – im Falle des Théâtre Robert-Houdin wie auch des Filmateliers in Montreuil ist es vor allem Méliès selbst – in der Tat nach strengen Regeln.⁵ Gewiß, die Ausführung des Bühnenbildes basiert auf den Gesetzen der Perspektive. Das wäre einfach umzusetzen, wenn man nur einen Zuschauer berücksichtigen müßte, der auf einem idealen Punkt wie beispielsweise der Mitte des Parketts sitzt. Das Problem liegt aber darin, daß die Perspektive auch den Zuschauern glaubhaft erscheinen muß, die an Plätzen sitzen, die von diesem Idealpunkt weit entfernt sind. Darum wählt der Bühnenbildner im Theater einen Blickpunkt, der keinem genauen Sitzplatz entspricht und ungefähr 130 Zentimeter über der Bühne liegt und zwar auf ihrer Mittelachse, in einem Abstand zum Bühnenrahmen, der dessen Breite entspricht.

Dies genau ist der Typ von Bühnenbild, den die Filme von Méliès uns zeigen. Es ist derselbe, den der fiktive Zuschauer des Bühnenbildners im Theater vor Augen haben sollte. Es handelt sich also um einen Blickpunkt, der absolut nichts mit dem eines Herrn in der Parkettmitte bzw. eines Zuschauers hinter dem Souffleurkasten zu tun hat.

Der Fluchtpunkt des Méliès'schen Bühnenbildes liegt ungefähr auf der Höhe der Brust des Schauspielers. Diese Höhe stimmt gleichzeitig mit der der Aufnahmekamera überein, die sich 130 bis 140 Zentimeter über dem Boden des Filmateliers befindet. Dies kann man einem Photo der Kamera von Méliès, das 1907 im *Annuaire de la Photographie* erschien, entnehmen. Zudem scheint wohl bis 1899/1900 der Abstand zur Bühne respektiert zu werden, der der Breite des Ateliers (6,5 Meter) entspricht.

Aus Zeitmangel oder aus Sparsamkeitsüberlegungen beginnt Méliès ab 1906/07 damit, in mehr oder minder glücklichen *Patchworks* Dekorelemente aus seinen alten Filmen zu verbinden, deren Fluchtpunkte nicht immer übereinstimmen. Daraus entstehen hier und da die unpassenden Perspektiven, die mitunter an gewisse Züge des gerade entstehenden Kubismus erinnern, wie John Frazer unlängst betont hat.⁶

Es ist übrigens vielleicht ganz nützlich anzumerken, daß die auf dem Hintergrundbild eingezeichneten Schatten in den Szenen, die sich im Freien abspielen sollen, immer einer Beleuchtung entsprechen. Sie kommt von links, doch dies natürlich nur, wenn keine tatsächliche Lichtquelle (Fenster, Lampe, Sonne, Mond etc.), auf der Leinwand zu sehen ist.

Beweglichkeit des Bühnenbildes, Unbeweglichkeit der Kamera

Es gibt einen Theatertrick, den Méliès auf den Film angewendet hat und der, so denken wir, seine Vorgehensweise recht gut erhellt. Es geht um *moving panoramas*, die im Theater durch ihre Verschiebung die Illusion von sich bewegenden Fahrzeugen oder Schauspielern erzeugten, und die Méliès in Form der horizontal oder vertikal vorbeiziehenden Leinwand übernommen hat. Wir werden uns hier nur die bedeutungsreichere ansehen: die horizontal ablaufende Leinwand (Abb. 3).

Zuerst filmt Méliès die Drehleinwand, auf der im allgemeinen ein Himmel aufgemalt ist; dann nimmt er in Doppelbelichtung die Personen und Fahrzeuge auf, die sich bewegen sollen. Wichtig dabei ist, daß sich die Drehleinwand bei Méliès fast immer nach rechts bewegt, daß also jede Doppelaufnahme von Personen oder Gegenständen vor solch einem bewegten Hintergrund die Illusion einer Fortbewegung nach links erzeugt.

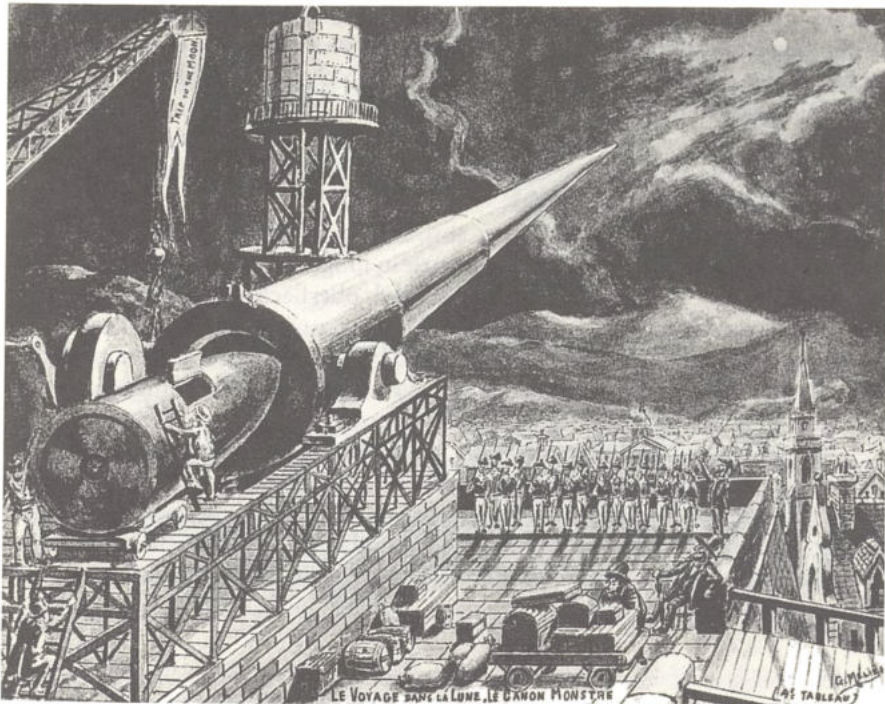
Der Himmelsritt der Fee Carabosse oder des Sternenzuges aus den *QUATRE CENTS FARCES DU DIABLE*, die Raumfahrt des Spezialzugs von Mabouloff in *VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* bzw. des Luftbusses von Ingenieur Maboul in *A LA CONQUÊTE DU PÔLE* sind Beispiele dafür.

Vielleicht stellt dies gar ein weit verbreiteteres Verfahren dar, als es den Anschein hat. Man kann diese theaterhafte Verwendung des beweglichen Dekors in der Aneinanderreihung gewisser Tableaus umgesetzt sehen, wobei die bemalten Leinwände vorbeiziehen wie sukzessive Ansichten desselben Ortes (aber vielleicht tun wir hier den Tatsachen ein wenig Gewalt an).

So zeigt sich uns beispielsweise in *LE ROYAUME DES FÉES*, einem Film, der André Gaudreault sehr am Herzen liegt⁷, das Schloß, in dem Azurine gefangen gehalten wird, von verschiedenen Seiten. Und so, wie es eine Drehbühne tun würde, bewegt es sich wirklich in Méliès'scher Richtung, das heißt es dreht sich von links nach rechts, von Bild 24 bis Bild 27, um seine Achse.

Auch in *VOYAGE DANS LA LUNE* ist die Kanone erst im Profil gezeichnet, mit nach rechts gerichteter Öffnung (man sieht nur den hinteren Teil). Im folgenden Bild erscheint sie in ihrer Gesamtheit, diesmal von hinten gesehen. Wieder hat sich die Szene von Bild 6 nach Bild 7 rechtsherum um ihre eigene Achse gedreht.

Die Vorstellung liegt Méliès jedenfalls fern, daß sich seine Kamera um einen Fixpunkt herum bewegen könnte, obwohl es für ihn ein Leichtes gewesen wäre, dies im Freien durchzuführen. Wir sind immer noch im Theater, das heißt es muß für jede Einstellung ein eigenes Dekor hergestellt werden. Achtet man einmal genau auf die verschiedenen Bilder, die Méliès von ein und demselben Ort anfertigt, erkennt man, daß er einen Schauplatz, unabhängig von den Erfordernissen der Perspektive, jedesmal vollkommen neu entwirft, als wenn es sich um ein isoliertes, unabhängiges, sich selbst genügendes Bühnenbild handelte. In *VOYAGE DANS LA LUNE* zum Beispiel fehlt der Kanone der Verschuß, wenn sie im Profil gezeigt wird; von hinten gesehen, ist sie hingegen vollständig



VOYAGE DANS LA LUNE

dargestellt, das heißt mit Verschluss und mit einer Leiter. Ein anderes seltsames Detail: der Tank im siebten Bild rechts ist bereits in Bild vier: »Der Guß der riesigen Kanone« zu sehen.

Beispiele dieser Art sind zahlreich. Im übrigen, und dies mag als Teilerklärung gelten, ist die diegetische Zeit, die zwischen zwei aufeinanderfolgenden, in verschiedenen Dekors gedrehten Bildern verstreicht, immer unbestimmt; und in den seltenen Fällen, in denen ein Wille zur zeitlichen Kontinuität herrscht, wiederholt Méliès die Aktion wie im Theater.

Bewegungen vor der feststehenden, bemalten Leinwand

Die Regel der Fortbewegung »von rechts nach links« kann auch in der Bewegung der Fahrzeuge vor einem feststehenden Bühnenbild beobachtet werden. Einige Beispiele: Der teuflische Zug des elften Bildes in den QUATRE CENTS

FARCES DU DIABLE rollt von rechts nach links, ebenso das Automobil des belgischen Königs im zehnten Bild von LE RAID PARIS-MONTE CARLO EN DEUX HEURES oder das von Mabouloff im elften von VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE. Dieselbe Regel wird in den Wettfahrten, bei Flucht und Verfolgung angewendet, wie beispielsweise bei der tollen Jagd im zwanzigsten Bild von VOYAGE DANS LA LUNE. Sogar die meisten Auftritte der Darsteller erfolgen von der rechten Seite, selten von links.

Man sieht also, daß Méliès ein absoluter Anhänger der Theaterästhetik bleibt, trotz all der Behauptungen, die man in jüngerer Zeit hier und dort lesen konnte.⁸ Und wenn man manchmal sein Werk oberflächlich studiert hat, so ist dies doch kein Grund, großartig als Entdeckung zu verkünden, daß beispielsweise die Kamerastoptricks eine Art – und hier wird mit dem Wort gespielt – bedeutungstragende Montage darstellen, während man doch seit langem weiß, daß sie die Funktion haben, einen Effekt zu produzieren.

Wir schließen mit dieser ein wenig provozierenden Bemerkung. Doch sind wir uns der Unsicherheit unseres Ansatzes bewußt, den wir ohne vergleichende Gesichtspunkte, ohne explizite Berücksichtigung der Produktion der Zeitgenossen von Méliès entwickelten. Aber wir überlassen es den besser unterrichteten »Paläocinephilen«, den Meister aus Montreuil wieder in einen allgemeineren Zusammenhang zu stellen.

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

1 Dieser Artikel erschien unter dem Titel »Organisation de l'espace méliésien«, in: Pierre Guibbert (Hg.), *Les Premiers ans du cinéma français. Actes du V^e Colloque International de l'Institut Jean Vigo*, Perpignan: Institut Jean Vigo, 1985, S.182-189. Übersetzung und Abdruck erfolgen mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Institut Jean Vigo. Aus Platzgründen konnten 2 der 5 Begleitzeichnungen des Originaltextes nicht übernommen werden (Anm.d.Red.).

2 Die hier vorgelegten Gebäudepläne wurden nach noch vorhandenen Photographien des Filmateliers angefertigt: meine Dimensionen entsprechen nicht immer denen, die Noverre 1929 (in: *Le Nouvel art cinématographique*, 2. Reihe, Nr. 3, Juli 1929, S.64-85) angibt.

3 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Band 2, Paris: Denoël, 1978, S. 141/142.

4 Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Band 1, Paris: Editions Universitaires, 1968, S. 214.

5 Vgl. P. Sonrel, *Traité de scénographie*, Paris: O. Lieuthier, 1943.

6 John Frazer, »Le Cubisme et le cinéma de Georges Méliès«, in: Madeleine Malthête-Méliès (Hg.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris: Klincksieck, 1984, S.157-167.

7 André Gaudreault, »Théâtralité« et »narrativité« dans l'oeuvre de Georges Méliès, in: Madeleine Malthête-Méliès (Hg.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, ebd., S.199-219. (Es handelt sich hier um die französische Fassung des Artikels, der für diese Nummer von KINTop auf deutsch übersetzt wurde, Anm.d.Übers.)

8 Vgl. den bereits erwähnten Artikel von André Gaudreault (Anm.d.Übers.).

Von Jules Verne zu Méliès oder Von der Gravur zur Leinwand

Im Jahre 1930 antwortete Méliès auf eine Umfrage¹, er habe sich für seinen Film VOYAGE DANS LA LUNE von Jules Vernes berühmtem Buch anregen lassen, das dieser dreißig Jahre zuvor unter dem Titel *De la terre à la lune* verfaßt hatte. Ein nähere Untersuchung von Roman und Film zeigt allerdings, daß Méliès seinem Vorgänger allenfalls die Rakete entliehen hat und die Kanone, die sie ins All katapultiert. Was die Reisenden bei Jules Verne betrifft, so erreichen sie den Mond nicht; ein Rechenfehler macht aus ihrer Rakete einen Satelliten unseres Trabanten. Erst in einem zweiten Roman (*Autour de la lune*) kommen die Astronauten auf die Erde zurück, ohne jedoch einen Fuß auf den Mond gesetzt zu haben.

Die Abweichung des Films vom Roman läßt sich leicht erklären. Trotz seiner Phantasie und seines zurückhaltenden Humors stützt sich Jules Verne bei der Ausarbeitung seiner *wissenschaftlichen* Zukunftsvision auf die Erkenntnisse seiner Zeit. Méliès hingegen überläßt sich den Freuden einer entfesselten Phantasie, um Feerien zu erschaffen.

Ein Unterschied der Generation wie auch des Temperaments: Jules Verne schreibt mitten im 19. Jahrhundert, das als »wissenschaftsgläubig« gilt, – und das von der Wissenschaft eine wunderbare Zukunft erwartete –; Méliès gehört in die Zeit um die Jahrhundertwende, eine Epoche, in der das Phantastische und der Mystizismus nach einer Unterbrechung, von der der Rationalismus und der Naturalismus profitierten, wieder an Kraft gewinnen.

Vielleicht erinnerte sich Méliès an seine Kinderlektüre (er war elf Jahre alt, als der Doppelroman in einer Zeitschrift veröffentlicht wurde²) und zugleich an die Begleitillustrationen. Der von De Montaut bebilderte erste Roman *De la terre à la lune* eignet sich kaum zur Feerie. Die Erzählung ist den Vorbereitungen und der akribischen Beschreibung der Expedition gewidmet, wobei die Vorbereitungen im Méliès'schen Sinne vollkommen überflüssig sind. Man muß bis zu den beiden letzten Kapiteln warten, um endlich dem Raketenstart beizuwohnen... und zu erfahren, daß die Rakete höchst wahrscheinlich bis ans Ende aller Zeiten den Mond umkreisen wird.

Im zweiten Roman trifft es die Zeichner Emile Bayard und Alphonse de Neuville kaum besser: Die gesamte Handlung spielt in einer winzigen Kabine,

die fast keinen Anlaß zu bildlicher Darstellung liefert. Allein der ferne – und undeutliche – Anblick des Mondbodens erlaubt einige poetische Variationen zu Flugroutine, Reisezwischenfällen und vor allem zu den Dialogen. Glücklicherweise befindet sich unter den Passagieren Michel Ardan,³ ein redseliger Franzose, durch dessen phantastische Erzählungen die Welt des Wunderbaren Einzug in den Roman hält. Bayard nutzte diese Gelegenheit, daher die Abbildungen mit Frauenkörper und Mondkopf, von denen wenigstens eine, die *Mondkolik* [*colique lunaire*], als entfernte Vorform von Méliès' Bilderwelt gelten könnte. Die Frau mit Mondkopf hält sich mit beiden Händen den Leib, eine raffinierte Mischung aus Realismus und Phantasie.

Wenigstens im Titel ist der Film *VINGT MILLE LIEUES SOUS LES MERS* aus dem Jahre 1907 vom gleichnamigen Roman beeinflusst worden. Dieser entstand in den Jahren 1869/70 und zählt zu den beliebtesten Werken von Jules Verne. Ansonsten haben beide nichts miteinander zu tun. 1907 benutzt man bereits das Unterseeboot⁴, das die Zukunftsromane seit langem zu einem vertrauten Apparat haben werden lassen. Allerdings ist die Verwandtschaft von Verne und Méliès nicht zu leugnen, wenn sie von der Tiefe des Meeres sprechen. Was damals von ihr bekannt war, ging kaum über das hinaus, was man sich zusammenfabuliert hatte. Durch die doppelte Macht der Wortmagie und der wissenschaftlichen Gültigkeit führte sie der Schöpfer der *Nautilus* in die Vorstellungswelt jener Zeit⁵ ein. Die Illustrationen verstärken noch die beschwörende Kraft der Ungeheuer der Tiefe, besonders des Kraken, der seine literarische Erscheinung Victor Hugo (*Les Travailleurs de la mer*) verdankt, sowie Lautréamont – allerdings in geringem Maße, denn es handelt sich bei ihm um einen geächteten Autor. Während das Frontispiz von Edouard Riou für *Vingt mille lieues sous les mers* vor allem die Meeresfauna abbildet, bleibt Alphonse de Neuville, der schnell an die Stelle von Riou tritt, in vier kraftvollen Vignetten beim Ungeheuer par excellence, wie Roger Caillois⁶ ihn bezeichnet: dem Kraken (den Verne noch »Polyp« nennt).

Trotz der Berühmtheit und der Nachwirkungen dieser Bilder (oder vielleicht gerade deswegen) scheint Méliès, der hierin seinem Unterhaltungsfach treu bleibt, sie nicht sehr ernst zu nehmen. Selbst wenn man die Hypothese beibehält, daß Méliès von den Illustrationen der Romane Jules Vernes beeinflusst wurde, läßt sich allgemein beobachten, daß sie bei Méliès immer an Dramatik verlieren, daß das Naiv-Wunderbare weit stärker vertreten ist als das Romantisch-Phantastische, welches von technischer Rationalität und wissenschaftlichem Fortschrittseifer durchdrungen ist.

Die Illustratoren von Jules Vernes zahlreichen Romanen entwickeln sich selbst weiter, wodurch der Stil ihrer Stiche wechselt. Doch können die Veränderungen nicht allein auf die Persönlichkeit der Künstler zurückgeführt werden. So entspricht das Luftschiff aus *Robur le conquérant* (1886, Illustrationen von Newton Benett) der neoromantischen Tradition. Doch 1904, als Roburs Schiff erneut in einem Roman auftaucht (*Maître du monde*, Illustrationen von Georges Roux), lassen die Zeichnungen eher an den Luftbus denken, den Ingenieur



Robur le conquérant



Maître du monde

Mabouloff in dem Film *A LA CONQUÊTE DU PÔLE* (Méliès, 1912) konzipiert. Auch wenn die Daten belegen, daß Roux' Arbeit früher liegt, kommt einem unwillkürlich der Gedanke, daß Méliès' Filme ihrerseits den Zeichner vielleicht beeinflusst haben könnten.

Theatermann Méliès folgt bei der Gestaltung seiner Tableaus natürlich seiner Erfahrung mit dem Bühnenraum, worauf Georges Sadoul immer wieder hingewiesen hat⁷. Indessen kann man parallel dazu einen graphischen Einfluß feststellen, der aber wegen seiner Verschiedenartigkeit und der Vielzahl der zur Verfügung stehenden Modelle jener Epoche, die als das Goldene Zeitalter der französischen Bilderfabrikation gilt, schwierig nachzuweisen ist. Die Filme von Méliès – und dies ist noch auffallender, wenn man bei bestimmten Einzelbildern länger verweilt –, weisen eine unbestreitbare Verwandtschaft mit den in hoher Auflage verbreiteten Illustrationen jener Zeit auf, besonders mit den Holzschnitten, bei denen man sich ins Gedächtnis rufen sollte, aus welchen technischen Gründen sie einen derartigen Erfolg hatten.

Doch bevor wir auf diesen Punkt eingehen, soll daran erinnert werden, daß Méliès, der seit seiner Kindheit zeichnete, laut seinen Biographen auf die Ecole des Beaux-Arts gehen wollte. Diese künstlerische Berufung wurde durch seinen

Vater zunichtegemacht (ein bei der Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts häufig zu beobachtendes Phänomen). Später wird er einige Monate lang unter dem Pseudonym Géo Smile der bestallte Karikaturist von *La Griffe*, einer kurzlebigen, anti-boulangistischen⁸ Zeitschrift.

Kommen wir kurz auf die Charakteristiken der volkstümlichen Bilderproduktion zurück (die sich durch verschiedene Printmedien an das breite Publikum wendeten): auf der einen Seite die *Magasins* (Magazine)⁹ (*Magasin pittoresque*, *Le Tour du monde*, *Magasin d'éducation et de récréation* etc.), auf der anderen die Tageszeitungen, mit reißerischen Bildern in schreienden Farben (*Le Petit journal*) oder mit Karikaturen (*Le Charivari*, *La Caricature*, *L'Assiette au beurre*). Hinzukommen die illustrierten Abenteuer- und Volksromane, die als Fortsetzungsroman in der Zeitung erscheinen, bevor sie in Buchform veröffentlicht werden.

Die Illustrationen der Romane Jules Vernes (vor allem die Zeichnungen, die man am besten kennt, obwohl sie nicht unbedingt immer zu den besten gehören) sind typisch für einen Zeichenstil, der die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht, und zwar so sehr, daß er zum Signet der Epoche geworden ist. Sie verdanken ihre Familienähnlichkeit der Verwendung einer einzigartigen Technik, der Gravur auf Hirnholz¹⁰, der einzigen, die eine Reproduktion in hoher Auflage und das Einsetzen in eine Druckseite verträgt. Bis zur Vervollkommnung der Autotypie um 1890 mußten die Photos selbst auf Holz übertragen werden. Da die Illustratoren der Schriften Jules Vernes nebenbei auch für die nicht-literarische Presse arbeiten und Jules Verne seinerseits sich von den Berichten der wissenschaftlichen Forschungsreisenden anregen läßt, finden sich nicht selten sehr ähnliche Stiche in den Romanen von Jules Verne (oder von Mayne-Reid) und beispielsweise in *Le Tour du monde* (einer Inspirationsquelle des Romanciers). Hier allerdings dienen sie zur Illustration von Berichten über wissenschaftliche Forschungsreisen und erfüllen so eine gänzlich andere Funktion.

Eine andere Strömung in der Gravur, die besonders bei der Illustration wertvoller Werke (John Miltons *Paradise Lost*, Samuel Tayler Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner*, Dantes *Göttliche Komödie* und bei Rabelais etc.) verwendet wird, setzt dagegen die übernatürlichen und märchenhaften Visionen der untergehenden Romantik fort. Gerade die Arbeiten von Gustave Doré, einem Meister dieser Richtung, können uns hier vor übereilten Klassifikationen warnen: Doré war ebenfalls für mehrere Magazine tätig und wußte selbst nicht immer genau, ob er zeichnerisch seiner Funktion als Reporter (*Voyage en Espagne*) nachging oder sich gerade einer seiner Visionen unmöglicher Welten überließ. Man könnte es wagen, von phantastischem Realismus zu sprechen, wenn eine dritte, äußerst fähige Richtung sich nicht in der Karikatur, im Zerrbild und im mitleidlosen Sittengemälde ausgezeichnet hätte: man kennt ihre Namen, Honoré Daumier, Jean-Ignace-Isidore Gérard, genannt Grandville etc. So sind das Grotteske, das Phantastische und der verrückteste Realismus gemeinsam in

den Kompositionen aus Linien und Schraffuren enthalten. Als graphische Gestalten in ihrer Zahl beschränkt, ermöglichen sie zusammen unendlich viele Variationen.¹¹

Zudem behandeln diese Gravuren den Raum normalerweise zweidimensional und vernachlässigen die Bearbeitung der Tiefe. Wenn ein Hintergrund gestaltet wird, dann eher durch kleine Zeichen, die zeigen, daß er existiert, denn in mustergültiger Ausarbeitung unter strikter Beachtung der klassischen Perspektive. Die Malerei wird am Ende des Jahrhunderts (Nabis, *Art nouveau*)¹² so weit gehen, die Übereinstimmung des dargestellten Raums mit dem flachen Untergrund zu fordern.

In Teilen der Volkspresse taucht die Farbe auf. Man versucht auch, durch eine mühevollen Arbeit mit der Schablone aus der Fatalität in Grau herauszukommen, indem man die Gravuren farbig gestaltet. Beispiele davon finden sich in einigen Originalausgaben von Jules Verne.

Auch die *Laterna Magica* wird häufiger benutzt als gemeinhin angenommen. Méliès führt in seine Aufführungen im Théâtre Robert-Houdin die Projektion von Glasplatten, gemalten Bildreihen oder kolorierten Photos ein. Das ist damals keine Seltenheit. Die *Laterna Magica* findet sich selbst in entlegenen Dörfern, wo sie als Mittel im Krieg der republikanischen und der katholischen Schulen eingesetzt wird.¹³ Die Vortragenden der *Société de Géographie*¹⁴, die auch für die geographische Zeitschrift *Le Tour du monde* schreiben, reisen ihrerseits mit illustrierten Vorträgen¹⁵ von Stadt zu Stadt und zeigen einem von der Reise in die Kolonien träumenden Publikum Photographien, die schon vorher als Gravur veröffentlicht worden waren.

So tritt das Kino 1895 in eine Welt, in der das Bild, begünstigt durch die Fortschritte bei der Alphabetisierung, schon einen zentralen Platz einnimmt. Als verhinderter Maler, Gelegenheitskarikaturist, findiger Projektionist, Experte auf dem Gebiet der bemalten Leinwand ist Méliès mit der Vorstellungswelt dieser Epoche, in der das Bild eine so große Rolle spielt, vertraut. Gewiß tragen seine Filme die Spur der Erinnerungen aus seiner Kindheit, aber mehr noch die des geistigen Klimas zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, einer Zeit, in der das Phantastische und das Lächerliche Hand in Hand gehen, in der eine neue Welt sich abzeichnet, ohne von ihren Umrissen viel preiszugeben. Aggressive Farbgebung oder kohlenartiges Schwarz-weiß, starre Kameraeinstellung, »sichtbare Flächigkeit des Bildes auf der Leinwand«¹⁶, naive Feerie und ikonoklastische Freude; Méliès trägt in sich die Welt der *Laterna Magica* und des Holzschnitts, eine Zeit, in der der Zukunftswunsch fest verbunden ist mit den Darstellungen der Vergangenheit. Man halte vom Cineasten, was man will, was das gedruckte Bild betrifft, so hat es die Nostalgie jenes wertvollen Moments bewahrt, in dem die Unvollkommenheit der Technologie ein Stimulus für die Vorstellungskraft war.

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

1 Vgl. Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, Paris: Editions Pierre Lherminier, 1965, S.231.

2 *Le Magasin d'éducation et de récréation*.

3 Ardan ist das Anagramm von Nadar, dem berühmten Photograph und Flieger, einem Mann voller Phantasie, der eng befreundet mit Jules Verne war.

4 Im Jahre 1863, während des Sezessionskriegs, benutzten die Konföderierten Unterseeboote gegen die feindliche Flotte.

5 Man hat eine Zeitlang behauptet, daß Arthur Rimbauds *Le Bateau ivre* der Sohn der *Nautilus* von Verne wäre.

6 Vgl. Roger Caillois, *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris: La Table Ronde, 1973, Kapitel 4, S.91ff.

7 Vgl. auch die Ausführungen von Jacques Malthête in dieser *KINTop*-Nummer, die ausführlich auf diesen Punkt eingehen (Anm.d.Übers.).

8 Der populäre, doch auch sehr umstrittene und zum Teil heftig bekämpfte rechtsextreme französische General Georges Boulanger (1837-1891), der im Jahre 1886 zum Kriegsminister ernannt wurde, versuchte ohne Erfolg, einen Staatsstreich durchzuführen. Die von ihm ausgelöste Bewegung der Jahre 1885 bis 1889 nannte man den *boulangisme* (Anm.d.Übers.).

9 *Magasin* bezeichnet bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine regelmäßig erscheinende Zeitschrift mit Bildungscharakter, die anschließend semester- oder jahrgangsweise gebunden wird. Aus *magasin* wird mit der Entwicklung der Zeitschriften hin zum angelsächsischen Modell das *magazine* (Magazin).

10 Beim *Hirnholz* liegt die Gravurfläche quer zur Faser und erlaubt, im Gegensatz zum *Langholz* (das längs der Faser geschnitten ist), vor allem bei hartem Holz (Buchsbaumholz), eine Feinheit des Strichs, fast wie bei der Kaltnadelradierung (auf Kupfer), die allerdings die Auflage limitieren würde.

11 In diesem kurzen Überblick wird die sogenannte »Original«-Gravur (Radierung, Aquatinta, Kaltnadelradierung, Lithographie) mit begrenzter Auflage nicht erwähnt, aber man könnte dort neben den bereits genannten Künstlern auch die erwähnten Strömungen bestätigt finden (Charles Meryon, Rodolphe Bresdin, Eugène Carrière etc.).

12 Nabis nannte sich eine Pariser Künstlergruppe um Paul Sérusier, Pierre Bonnard und Maurice Denis, die unter anderem Buchillustrationen für die Zeitschrift *Revue Blanche* entwarf. *Art nouveau* ist die französische Spielart des Jugendstils (Anm.d.Übers.).

13 Guy Gauthier spielt hier auf die lange Auseinandersetzung zwischen Staat und Kirche an. 1905 kommt es zum Bruch zwischen Frankreich und dem Vatikan, weshalb in den staatlichen Schulen bis heute kein Religionsunterricht erteilt wird (Anm.d.Übers.).

14 Im Jahre 1821 gegründet, trägt die *Société de Géographie*, vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aktiv dazu bei, daß die Geographie als Wissenschaft anerkannt wird. Die gebildeten Vorträge der Forscher und Reisenden machen die Gesellschaft zu einer rührenden Propagandistin des Kolonialgedankens. Sie existiert noch heute (*Société de Géographie*: 184, Bd St. Germain, 75006 Paris).

Die Zeitschrift *Le Tour du monde* wird 1860 von Edouard Charton gegründet. Der *Société de Géographie* eng verbunden, veröffentlicht sie Reiseberichte, die erst (bis um 1890) mit Holzschnitten, dann mit Photographien illustriert werden. Jules Verne zählt sie zu seiner Lieblingslektüre und zitiert häufig ausführlich aus Reiseberichten. Seine Illustratoren ließen sich von den dokumentarischen Schnitten inspirieren, um den Erzählungen mehr Glaubhaftigkeit zu verleihen.

15 Vgl. Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son*, Paris: Flammarion, 1982, Kapitel 3.

16 Der Ausdruck stammt von Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris: Nathan / Université, 1991, Kapitel 7. Burch liefert auch eine technische Erklärung dieser »Flächigkeit«.

Georges Méliès und die Welt der Scharlatane

Chirurgie, Magnetismus, Röntgenstrahlen, Phrenologie... Während seiner ganzen Karriere spielt Georges Méliès immer wieder auf die Welt der medizinischen Scharlatane seiner Zeit an.¹ Ab Juni 1892, also bereits vor der Erfindung der Kinematographie, sucht er sich in einer »großen komisch-spiritistischen Szene« mit dem Titel *Le Charlatan fin de siècle* die Vereinigung der Quacksalber als Zielscheibe. Das Schauspiel, das mehrere Wochen lang im Théâtre Robert-Houdin gezeigt wird, erzählt »die unglaublichen Abenteuer von Sir John Patt de Cok², der soeben, unter Zuhilfenahme von Banknoten und durch Erduldung der ungewöhnlichen Behandlungsmethoden dieses wahnsinnigen Fin de siècle-Scharlatans, in der privaten Heilanstalt des überaus berühmten Giuseppe Barbanmacaroni seinen Spleen auskuriert hat, bis zum Finaltrick, der Explosion des phlegmatischen Sohns von Albion, der, nach Verschlucken einer Dynamitpille, in tausend Stücke zerplatzt«. ³ Diese Bühnenszenierung, die den Vorwand für zahlreiche »Spezialeffekte« liefert, nimmt die späteren kinematographischen Streifzüge Méliès' in das Feld der medizinischen Parodie vorweg.

Mit Hilfe des historischen Kontextes werden wir versuchen, diesen weitgehend vernachlässigten Aspekt im Werk des großen Pioniers zu erhellen.

Scharlatanerie und Film: Das Übergewicht des Grotesken

Im Mittelalter bezeichnet man mit *Scharlatan* im eigentlichen Sinne die Verkäufer von Wunderwassern und Allheilmitteln. Um 1900 hingegen ist die Definition des Wortes ausgesprochen weit gefaßt: »Der Begriff der Scharlatanerie umfaßt in der Tat eine buntgemischte Welt, in der Hebammen, Zahnärzte, Masseure, Bandagisten, Kräuterweiblein, Heilpraktiker, Somnambule, Magnetiseure, Pseudo-Elektrotherapeuten, Wünschelrutengänger und selbst Mediziner Seite an Seite arbeiten«. ⁴ Den Scharlatanen bzw. Quacksalbern von früher, die auf den öffentlichen Plätzen ihrer Beschäftigung nachgingen, folgen nun schlaue Geschäftemacher, die ihr Handwerk zuhause ausüben. Allein in der Stadt Paris sind es fast 2.000, die sich eine goldene Nase verdienen!

Man kann die Scharlatanerie als die Verkehrung des wissenschaftlichen Diskurses zu kommerziellen oder megalomanen Zwecken (was beides oft zusammenfiel) betrachten. Um das Phänomen wirklich zu begreifen, muß man sich einen Augenblick mit der bekannten Bemerkung von Gaston Bachelard beschäftigen: »Wir werden in der einfachsten wissenschaftlichen Vorgehensweise zeigen«, so schreibt er, »daß man eine Dualität feststellen kann, eine Art epistemologische Polarisierung, die geneigt ist, die Phänomenologie unter der doppelten Rubrik des Anschaulichen und des Verständlichen einzuordnen [...]«. ⁵ Wir behaupten daher, daß das Quacksalbertum die wissenschaftliche Vorgehensweise verkürzt, indem es (visuell, verbal oder faktisch) das Anschauliche auf Kosten des Rationellen bevorzugt.

Ein sehr gutes, aus der Frühzeit der Kinematographie stammendes Beispiel ist die Vorführung der Röntgenstrahlen durch zahlreiche Wanderschausteller. Ende 1895 von Wilhelm Röntgen entdeckt, werden die geheimnisvollen Strahlen auf eine Weise unters Volk gebracht, die an die Verbreitung des Kinos erinnert. Zuerst zeigt man sie in den Hochburgen des *parisianisme*: So findet man, wahrscheinlich gegen Ende 1896, die Röntgenstrahlen Seite an Seite mit dem Lumièreschen Kinematographen im Programm des Musée de la Porte St-Denis. ⁶ Bald aber sieht sich das neue wissenschaftliche Wunder aufs Niveau einer Jahrmarktattraktion ⁷ relegiert, bevor es zu einem »Werkzeug« des paraschulischen Unterrichts wird. ⁸

Die »Vorführungen« der Röntgenstrahlen bestehen aus einfachen 'Rückprojektionen', die vor einer großen Menge die Wunder der *Photographie des Unsichtbaren* zu visualisieren suchen: Handknochen, bewegtes Skelett etc. In gewissem Sinne hat die spektakuläre Seite der Röntgenschen Entdeckung ihren wissenschaftlichen Wert allmählich überlagert.

Schon Ende 1897 parodiert Méliès diese äußerst beliebten Darbietungen in einem Film, der den einfachen Titel *LES RAYONS ROENTGEN* trägt. Die »Verwandlungsszene« (eine der ersten, die der Direktor des Théâtre Robert-Houdin durchführt) ist verschollen, weshalb wir die Filmbeschreibung der *Amis de Georges Méliès* wiedergeben:

Ein Professor führt einen Kunden in sein Labor, der sich röntgen lassen will. Während der Apparat läuft, verläßt das Skelett den Körper des Besuchers, der daraufhin platt wie ein Stück Stoff zu Boden fällt. Nachdem er wieder normale Gestalt angenommen hat, weigert sich der Besucher zu zahlen. Es entspannt sich ein lebhafter Streit zwischen dem Professor und seinem Kunden. Der Tisch mit dem Apparat fällt um und die Röhre explodiert, zusammen mit dem Professor, dessen Überreste im ganzen Labor verstreut werden. ⁹

Bereits die einfache Lektüre der Kurzbeschreibung verdeutlicht die kreative Praxis von Méliès, die (im vorliegenden Fall) hauptsächlich auf *Hypertextuali-*

tät beruht. Von einer fast dokumentarischen Exposition ausgehend läßt der Regisseur mal parodistische, mal satirische Elemente in seine Erzählung einfließen: parodistisch, wenn er die Trennung von fleischlicher Hülle und Skelett aus dem Grotesken der Röntgenstrahlen-Demonstration herausarbeitet; nochmals parodistisch, wenn er sich eine besonders spektakuläre Explosion der Crookes'schen Röhre¹⁰ ausdenkt; und schließlich satirisch, wenn er die materialistischen Beweggründe des Professors bloßstellt (aus der Gutgläubigkeit der Ratsuchenden Geld zu schlagen).

Hierbei entnimmt Méliès seiner unmittelbaren Umgebung, vor allem den physischen Therapien der Quacksalber seiner Zeit, das dynamische Element – nämlich den Trick mit dem »lebenden Skelett«¹¹. Dabei handelt es sich um eine nur wenig veränderte Nachahmung der wissenschaftlichen Praktiken vom Ende des letzten Jahrhunderts.

Von der chirurgischen Praxis zu den Tricks

Dieselbe *hypertextuelle* Vorgehensweise kennzeichnet *UNE INDIGESTION OU CHIRURGIE FIN DE SIÈCLE* (1902), den man 1992 während der *Giornate del cinema muto* in Pordenone entdecken konnte. Auch hier müssen wir uns an die Beschreibung halten, obgleich die Bilder und vor allem der höllische Rhythmus des Films ungleich aussagekräftiger sind:

Wir sind beim Arzt. Ein Patient kommt herein. Seiner krampfhaften Grimasse nach zu urteilen, hat er starke Schmerzen. Der Arzt diagnostiziert eine heftige Magenverstopfung und legt ihn sofort auf den Operationstisch. Er beginnt die Behandlung mit dem Abtrennen der Arme und Beine des Kranken vermittels einer enormen Säge. Nachdem er sich der Gliedmaßen entledigt hat, nimmt er ein großes Messer und schneidet den Bauch des Unglücklichen genügend weit auf, um mit dem Arm hineinzulangen. Sodann zieht er aus dem Körper des Patienten verschiedene Gegenstände, so unter anderem Flaschen, Messer, Gabeln und selbst Lampen. Natürlich beklagt sich der Patient über den heftigen Schmerz; um diesen zu lindern, schneidet ihm der Arzt den Kopf ab und legt ihn auf einen nahen Stuhl. Nun kommt eine große Wasserpumpe ins Spiel: Nachdem er ungefähr zehn Liter Wasser in den Magen des Kranken gepumpt hat, vernäht der Doktor die Wunde, die sofort vernarbt; dann setzt er ihm den Kopf wieder auf. Beim Anbringen der Arme und Beine vertauscht er einen Arm und ein Bein, korrigiert den Irrtum, und der Patient, vollständig geheilt, steigt vom Tisch. Er bezahlt den Arzt und verläßt, rundum zufrieden, die Praxis.¹²

Wie ein Zauberer läßt der Filmarzt aus dem klaffenden Bauch seines Patienten die verschiedenartigsten und überraschendsten Gegenstände auftauchen¹³: Flaschen, Lampen, Stühle, Enten etc. Ganz offensichtlich parodiert Méliès hier die

Operationsfilme des Doktors Eugène-Louis Doyen – Filme, die er wahrscheinlich nicht gesehen hat, deren Echo in den Medien ihm aber nicht entgangen sein kann.¹⁴

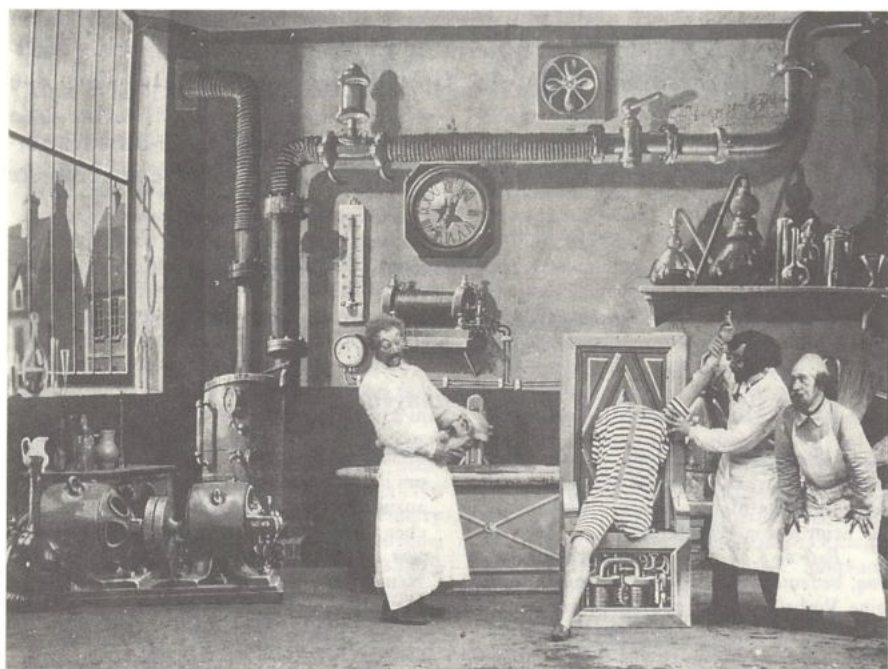
Ohne Zögern kommentierte ein Journalist die Schädeloperationen, die Doktor Doyen um 1895 erprobte, mit der Frage: »[...] die Chirurgen werden derart wagemutig, daß man sich fragt, ob es ihnen nicht gelingen wird, den Kopf zu entfernen, bereit, ihn danach wieder anzubringen, um eine Migräne zu heilen [...].«¹⁵ Im Grunde begnügt sich Méliès damit, diese seltsame »Arbeitshypothese« szenisch umzusetzen.¹⁶ Die in *UNE INDIGESTION OU CHIRURGIE FIN DE SIÈCLE* benutzten Instrumente (Säge, Wasserpumpe etc.) unterscheiden sich kaum von denen, die in der chirurgischen Praxis damals gängig waren (für seine Schädeloperationen verwendet Doyen beispielsweise eine Kneifzange, eine Zapfenlochmaschine und eine Rohrsäge!).¹⁷

LE MALADE HYDROPHOBE (1900) basiert auf demselben Prinzip: »Wir sind in einer Arztpraxis. Man sieht einen Mann mit einem bandagierten Bein eintreten, der an schwerer Gicht leidet. Nach der Untersuchung entscheidet sich der Arzt, zu einer drastischen Behandlungsmethode zu greifen, d.h. zur Amputation des kranken Beins mit Hilfe einer riesigen Säge.« Dieses Mal jedoch wehrt sich der Patient und zeigt dem Quacksalber, daß er nicht alles mit sich machen läßt: »Total in Angst und Schrecken versetzt, vergißt [er] seine Schmerzen und beginnt, die ganze Praxis auf den Kopf zu stellen.«¹⁸ Denn selbst in den Filmen von Georges Méliès können Kurpfuscherei und Unprofessionalität bestraft werden.¹⁹

Eine Parodie auf die Werbung

Am Anfang dieses Jahrhunderts stützt sich die medizinisch-pharmazeutische Werbung hauptsächlich auf antithetische Darstellung – die wohlbekannte Technik des »vorher – nachher«, die noch heute eifrige Verfechter kennt. Ob es nun darum geht, eine Behandlung gegen Fettleibigkeit, ein Wasser gegen Haarausfall²⁰ oder eine Pille zur Verschönerung der Brüste anzubieten, immer greift die Werbung auf diese simple Darstellung zurück: dieselbe Person (fettleibig / viel schlanker oder kahlköpfig / zottelhaarig) erscheint in einem Dipytychon, das sie mit sich selbst konfrontiert. In diesem Kontext also muß man heute viele der burlesken Filme der Frühzeit sehen.²¹

1909 dreht Georges Méliès *HYDROTHÉRAPIE FANTASTIQUE*.²² In diesem Film, von dem es (Jacques Malthête zufolge) zwei Versionen gab²³, wird ein dicker Mann von einem Quacksalber, der für die bessere Gesellschaft tätig ist, angenommen und einer äußerst brutalen Behandlung unterworfen mit Saugpumpen, Wasserstrahlen, Stampfer, Besen etc. Er wird die Klinik schlanker, aber leidlich traumatisiert verlassen. Die beiden widersprüchlichen Erscheinungsformen der Figur werden durch ein und denselben Schauspieler verkörpert.



HYDROTHÉRAPIE FANTASTIQUE

Auch hier handelt es sich um *Hypertextualität*. Rufen wir uns nochmals die Definition ins Gedächtnis, die Gérard Genette von diesem Begriff gegeben hat: »Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.«²⁴

Im vorliegenden Fall ist der *Hypotext* nichts anderes als die Rhetorik der Werbung, die in ihrem Hauptprinzip wieder aufgenommen wird (es gibt ein »Vorher« und ein »Nachher«). Was sich hingegen ändert, ist der Stil des *Hypertextes*: Während die Werbung die Zwischenstufen (mittels der Ellipse) verschleiert, evoziert sie der Film im Gegenteil (unter Zuhilfenahme der Hyperbel) mit einer gewissen Bereitwilligkeit. Aus dieser »rhetorischen« Umwandlung des ursprünglichen Materials entsteht die Parodie.

Man sieht also, daß Méliès keinesfalls die »therapeutische« Wirksamkeit des Quacksalters in Frage stellt. Was hier, wie bei *UNE INDIGESTION OU CHIRURGIE FIN DE SIÈCLE*, zur Debatte steht, ist die Natur selbst der vorgeschlagenen

Behandlung: eine durch und durch groteske Methode, die von der notwendigen wissenschaftlichen Strenge weit entfernt ist! Eindeutig dominiert hier der Karikaturist (dessen Aufgabe es ist, das Groteske zu unterstreichen) über den Regisseur.

Abschließend möchten wir noch darauf hinweisen, daß diese Beobachtungen auf die *Gesamtheit* des frühen Films wie auch auf die meisten seiner Pioniere zutreffen.²⁵

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

1 Über den Antagonismus zwischen Méliès und den Quacksalbern siehe besonders: Madeleine Malthête-Méliès, *Méliès l'enchanteur*, Paris: beim Autor, 1985, S.124-127.

2 *Patt de Coq*, vom französischen *patte de coq*, bedeutet *Hahnenfuß*; *Barbanmacaroni* ist eine Verballhornung von *barbe en macaroni* und kann mit *Bart in Makkaroni* übersetzt werden; *Albion* ist eine poetische Bezeichnung für Großbritannien (Anm.d.Übers.).

3 Zitiert nach Jacques Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris: Les Editions du Cerf, 1963, S.42-43.

4 Pierre Darmon, *La Vie quotidienne du médecin parisien en 1900*, Paris: Hachette, 1988, S.166.

5 Gaston Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1963, S.3. Bachelard kennzeichnet im übrigen die Wissenschaftlichkeit durch eine unentbehrliche Vektorisierung vom Rationellen zum Reellen.

6 Vgl. Jacques Deslandes/Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, Bd. 2, Brüssel: Casterman, 1968, S.15.

7 Jacques Richard legt die erste Ausstellung der Röntgenstrahlen auf dem Jahrmarkt (Schaubude Vernassier in Nantes) auf Januar 1898. »Zwei oder drei Jahre lang hielten sich die Röntgenstrahlen in gewissen physikalischen Theatern erfolgreich als Sehenswürdigkeit.« Ebd., S.165.

8 »Zweifelloos sieht man im Laufe der wissenschaftlichen Entwicklung den Einsatz einiger Entdeckungen auf dem Jahrmarkt [...]. Die Vorführer der Röntgenstrahlen, die sich vor

dreißig Jahren den Schulleitern präsentierten, um ihnen einige Neuheiten für den Unterricht anzubieten, machten sicherlich keine königlichen Gewinne.« (Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris: Vrin, 1938; Neuausgabe: Vrin, 1993, S.32).

9 *158 scénarios de films disparus de Georges Méliès*, Paris: Association »Les Amis de Georges Méliès«, 1986, S.14-15.

10 Die Crookes'sche Röhre, 1885 von Sir William Crookes erfunden, besteht aus einer Glasröhre, in der man ein Vakuum erzeugt. Zwei Elektroden, die untereinander mit einer Hochspannungsbatterie verbunden sind, induzieren dort eine elektrische Entladung. Beim Studium dieser Apparatur gelang es Röntgen, die nach ihm benannten Röntgenstrahlen zu identifizieren. Zu dieser Zeit war die Crookes'sche Röhre für ihre extreme Zerbrechlichkeit und ihre Neigung zu explodieren bekannt.

11 Im übrigen ist auf die Fortdauer dieses visuellen Effektes hinzuweisen. Wir wollen hier nur LE SQUELETTE JOYEUX (Lumière, 1898) erwähnen, der wohl kurze Zeit später entstand. In seinem Artikel »Christian Huygens et la lanterne de la peur« (in: 1895, Nr. 11, Dezember 1991, S.49-78) sieht Laurent Mannoni hierin ein Wiederaufleben mittelalterlicher Ikonographie (vgl. die berühmten *Totentänze*).

12 *158 scénarios*, ebd., S.49-50.

13 Man findet dieselbe Art Komik, die auf der Aneinanderreihung beruht, in OPÉRATION CHIRURGICALE (Pathé, Nr. 1238, 1905): »Der Chirurg, nachdem er eine Öffnung in den Bauch des Patienten geschritten hat, zieht hieraus eine Menge unterschiedlicher Objekte wie

zum Beispiel: eine Pfeife, ein alter Hut, ein alter Schuh, eine Krabbe etc., dann schließlich eine Uhr und eine Kette [...]» (Henri Bousquet / Riccardo Redi, *Pathé Frères: les films de la production Pathé*, Bd. 1, Firenze: Quaderni di cinema, 1992, S.107). Es ist wahr, daß der letztgenannte Film, von Gaudreault und Kollegen in *Pathé 1900 / Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps* (Presses de l'Université de Laval, Québec, 1993) beschrieben, Doktor Doyen direkt aufs Korn nimmt, der zu dieser Zeit mit Pathé im Rechtsstreit liegt.

14 Eugène-Louis Doyen war ein renommierter französischer Chirurg. Er filmte als erster seine Operationen und schuf damit den »Operationsfilm«. Seine Idee war zahlreichen polemischen Angriffen ausgesetzt. Vgl. hierzu insbesondere: Thierry Lefebvre, »Le Cas étrange du Dr Doyen (1859-1916)«, in: *Archives* (Institut Jean Vigo – Cinémathèque de Toulouse), Nr. 29, Februar 1990, S.12 und C. Régnier / Thierry Lefebvre, »Le Cinématographe du Dr Doyen«, in: *Panorama du médecin*, Nr. 3487, 15.11.1991, S.28-29.

15 Philippe Poirrier, »IXe Congrès français de chirurgie«, in: *Revue encyclopédique*, Nr. 15, Dezember 1895, nicht paginierter Artikel aus der Collection Jean Doyen.

16 In der anfangs erwähnten Zaubernummer *Le Charlatan fin de siècle* (1892) inszenierte Méliès bereits eine Trepanation [d.h. eine Schädelöffnung mit dem Bohrer, Anm. d. Übers.]. Vgl. Deslandes, ebd., S. 43.

17 Vgl. zu diesem Thema: »Revue des congrès. Association américaine de laryngologie. Hémi-craniectionomie exploratrice«, in: *Mercredi médical*, Nr. 13, November 1895; nicht paginierter Artikel aus der Collection Jean Doyen.

18 *158 scénarios*, ebd., S.33.

19 Vgl. auch: HALLUCINATIONS PHARMACEUTIQUES (Méliès, 1908). Mehr über die Bestrafung der Quacksalberei bei Méliès und besonders über den letztgenannten Film ist zu finden in: Thierry Lefebvre, »Méliès et ses apothicaires«, in: *Le Moniteur de la pharmacie et des laboratoires*, Nr. 1786, 13. Februar 1988, S.63/64.

20 Bereits auf der Bühne hat Méliès das klassische Motiv der nachwachsenden Haare behandelt. Vgl.: *Le Charlatan fin de siècle* (ebd.): »Wie man Haare verliert; wie sie wieder nachwachsen.«

21 Siehe zum Beispiel LOTION MIRACULEUSE (Pathé, 1903). Die Technik des »vorher-nachher« ist auch auf zahlreiche »Aufklärungs«-Filme anwendbar: LES VICTIMES DE L'ALCOOLISME (Pathé, 1902), L'ALCOOL AGENDRE LA TUBERCULOSE (Pathé, 1905).

22 Ab 1898 dreht Georges Méliès eine Anzahl Werbefilme wie LES CHAPEAUX DELION, LES CORSETS MYSTÈRE, LA PHOSPHATINE FALLIÈRES, LA LOTION XOUR etc., die er auf einer Leinwand im Freien, direkt auf dem Boulevard des Italiens in Paris, zeigt. Er kennt also die damals gängigen Werbetechniken. Vgl. Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, Paris: Editions Pierre Lherminier, 1985, S. 173 und S. 256.

23 HYDROTHÉRAPIE FANTASTIQUE: Langfassung (240m) und verkürzte Fassung (»Behandlung 706, Heilung der Fettleibigkeit in fünf Minuten«, 124m, verkauft mit einem Zwischentitel: »Der Kranke ist verrückt geworden... aber er ist geheilt«). Vgl.: *158 scénarios*, ebd., S.169.

24 Gérard Genette, *Palimpsest. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993, S.14/15.

25 Dieser Artikel entstand im Rahmen des C.E.R.H.I. (Centre d'Etudes et de Recherches Historiques sur l'Image), 7 cour, Bd des Deux Communes, 94120 Fontenay-sous-Bois (Frankreich).

Méliès, ein Brechtianer?

Guillaume: Genossen und Freunde. Heute werde ich euch einen Vortrag über die Wochenschau halten.

Yvonne: Die Wochenschau. Die kennen wir doch, die sehen wir ständig im Kino.

Guillaume: Ja, aber es herrscht eine völlig falsche Vorstellung davon, was die Wochenschauen im Kino eigentlich sind. Man sagt, daß Lumière den Wochenschau-Film erfunden hat, daß er Dokumentarfilme gedreht hat, während es zur selben Zeit einen anderen Typen gab, der Méliès hieß, und von dem alle Welt behauptet, er hätte Spielfilme gemacht, sei ein Träumer gewesen sei, hätte Phantasmagorien gefilmt. Und ich denke eben, es ist genau umgekehrt.

Alle: Dann beweise es! Beweise es!

Guillaume: Na gut. Vor zwei Tagen habe ich in der Cinémathèque einen Film über Lumière von Monsieur Henri Langlois, dem Direktor der Cinémathèque, gesehen; und dieser Film beweist, daß Lumière ein Maler war, das heißt, er filmte genau das gleiche, was auch die Maler seiner Zeit malten, Leute wie Pissarro, Manet oder Renoir.

Véronique: Und was hat er gefilmt?

Guillaume: Na, er filmte ... er filmte Bahnhöfe, er filmte Parks, er filmte Leute, die aus einer Fabrik kommen, er filmte Leute, die Karten spielen, er filmte Straßenbahnen.

Véronique: Er war einer der letzten großen impressionistischen Maler jener Zeit, ich meine...

Guillaume: Ja, ja, genau, er war ein ... er war halt ein Zeitgenosse Prousts.

Henri: Und Méliès dann auch, der machte das gleiche.

Guillaume: Eben nicht. Méliès äh ... Méliès. Was machte der damals? Méliès, der filmte ... der filmte die Reise zum Mond. Méliès filmte ... er filmte den Besuch des jugoslawischen Königs bei Präsident Fallières, und jetzt, wenn man zurückblickt, dann sieht man, daß das wirklich die Wochenschau-Filme jener Zeit waren. Ja, ja, du lachst, aber das stimmt. Äh, er machte Wochenschau-Filme, das waren vielleicht nachgestellte Aktualitäten, aber es waren wirkliche Wochenschau-Filme. Und ich gehe noch einen Schritt weiter: Ich würde sagen, daß Méliès ein Brechtianer war. Das dürfen wir nicht vergessen, daß Méliès ein Brechtianer war. Und warum dürfen wir das nicht vergessen? Na, warum? Warum? ...

(aus LA CHINOISE von Jean-Luc Godard; Übers. FK)

»Zischen und Murren«

Die Dreyfus-Affäre und das frühe Kino

Die Vorgänge um Alfred Dreyfus, die sich schon bald zur Dreyfus-Affäre auswachsen, sind das größte Nachrichten-Ereignis ihrer Zeit. Das Kino entwickelt sich nahezu parallel zu dieser Affäre; die Art und Weise, wie sie gefilmt und auf der Leinwand präsentiert wird, zeigt uns die Ursprünge des Propagandafilms wie in einem Mikrokosmos. Die Dreyfus-Affäre läßt die propagandistischen Möglichkeiten des Films zum ersten Mal sichtbar werden. Die verschiedenen Aufnahmen zeigen, wie unterschiedlich wirkliche Ereignisse auf der Leinwand dargestellt werden können und wie das Publikum darauf reagiert. Darüber hinaus zeichnen sich auch die Kontroversen ab, die solche Filme mit sich bringen: Verletzung der Privatsphäre, Manipulation, Zensur – Themen, die im Lauf der Filmgeschichte immer und immer wieder erörtert werden.¹

Alles beginnt 1894. Die französische Armee entdeckt, daß militärische Geheimnisse an die Deutschen verraten wurden. Die deutsch-französischen Beziehungen sind zu jener Zeit sehr gespannt, und die Staatsräson verlangt, daß ein Schuldiger gefunden wird. Verdächtigt wird Alfred Dreyfus, ein Hauptmann im Generalstab. Im Oktober 1894 wird er verhaftet, vor ein geheimes Militärgericht gestellt und zu einer lebenslänglichen Zuchthausstrafe auf der berüchtigten Teufelsinsel verurteilt. Die folgenden Jahre sind geprägt von Vertuschungsversuchen und dem stillschweigenden Einverständnis offizieller Stellen mit einem Urteil, das sich schon bald als Unrecht erweist. Oberst Picquart vom militärischen Nachrichtendienst hegt Zweifel an Dreyfus' Schuld: Die Handschrift auf einem Geheimdokument scheint auf die Beteiligung eines weiteren Offiziers hinzuweisen: Oberst Esterhazy wird zwar angeklagt, dann aber freigesprochen.

Zu diesem Zeitpunkt ist Frankreich in zwei Lager gespalten, die sich feindlich und bisweilen auch gewalttätig gegenüberstehen: Die einen glauben an Dreyfus' Unschuld und sind überzeugt, daß er nur deshalb zum Sündenbock wurde, weil er Jude ist; die anderen, oft antisemitisch eingestellt, weisen jegliche Infragestellung der Militärgerichtsbarkeit zurück. 1898 attackiert Emile Zola die Armee mit seinem berühmten »J'accuse«-Artikel, und von da an gewinnt die Sache der *dreyfusards*² an Ansehen. Als Oberst Henry vom Geheimdienst zugibt, Beweise gegen Dreyfus gefälscht zu haben, und Selbstmord begeht, müssen die Behörden 1899 eine neue Verhandlung ansetzen. Dreyfus wird zwar erneut schuldig gesprochen, doch geht es bei dem Urteil allein darum, das Gesicht der Armee zu wahren. Schon bald darauf wird er begnadigt, und 1906 wird das Urteil gänzlich revidiert.

Die Affäre ist nicht nur eine der großen Auseinandersetzungen in der französischen Geschichte, sie ist auch ein Schlüsselereignis für die Entwicklung der Bildpropaganda. Quantität und Spannbreite der im Laufe der Dreyfus-Affäre verbreiteten Propaganda sind geradezu schwindelerregend. Es gibt Millionen von Postkarten³, Brettspiele, Bildergeschichten, die sowohl »Die Geschichte eines Unschuldigen« als auch »Die Geschichte eines Verräters« darstellen, sowie Lieder, die entweder für oder gegen Dreyfus Partei ergreifen.⁴

Die Dreyfus-Gegner haben die besten Zeichner Frankreichs auf ihrer Seite: Forain, Willette und Caran d'Ache. Sie messen der Propaganda, vor allem der mit Bildern arbeitenden, allgemein mehr Bedeutung zu als die *dreyfusards*. Ganz besonders engagiert sich die *Ligue antisémitique* mit ihrer Zeitschrift *Antijuif illustré* sowie einer Vielzahl von Broschüren und Postkarten. Die Tiefen der Vorurteile werden von dieser Art Propaganda regelrecht ausgelotet: »Der Antisemitismus wurde benutzt, um alles und jedes zu verkaufen. In Bildergeschichten erschienen Stereotypen jüdischer Wucherer. Kinder aßen Schokolade, deren Verpackung mit populären katholisch-antisemitischen Figuren bedruckt war und lasen Bilderbücher über die wichtigsten Ereignisse der Affäre. Es gab Spielzeug, bei dem man Dreyfus aufhängen und Zola die Hosen herunterziehen konnte.«⁵

Die größten Propagandacoups gelingen jedoch der Photographie. Sie wird im Laufe des späten 19. Jahrhunderts immer wichtiger: Die französische Rechte bedient sich ihrer während der Kommune, später für royalistische Kampagnen und vor allem für die Wahlkämpfe von General Boulanger.⁶ Doch die Dreyfus-Affäre bietet, wie Donald English schreibt, »die Gelegenheit zu der bis dahin kühnsten photographischen Kampagne in Frankreich«⁷, getragen von der *Ligue des patriotes* und der *Ligue antisémitique*. Die Drucktechnik erlaubt jetzt die Verbreitung von Photoplakaten in ganz Frankreich; »Dreyfus est un traître« [Dreyfus ist ein Verräter, F.K.] wird im November 1898 in rund 136.000 Exemplaren aufgelegt. Außerdem entwickelt die Rechte während der Affäre eine neue Form photographischer Propaganda. Sie veröffentlicht Bilder ihrer Versammlungen und Aufmärsche, die speziell für die Photographen arrangiert wurden. Für Donald English sind das die ersten »Medienereignisse«.

Doch die Photographie ist als Propagandamittel auch sehr umstritten. Nach seiner Verurteilung im Jahr 1894 wird Dreyfus öffentlich degradiert, seine Rangabzeichen werden ihm abgerissen, sein Degen wird zerbrochen. So photographiert man ihn auch.⁸ Dieses Photo wird veröffentlicht, was das *British Journal of Photography* in einem Artikel mit dem Titel »Photography as a Humiliator« [etwa: Die Photographie als Erniedrigung, F.K.] zu der Klage veranlaßt: »Dies ist das erste Mal, daß wir von einer Verwendung der Photographie unter solch schmerzlich entwürdigenden Umständen wie den genannten gehört haben.«⁹

1895 entsteht eine neue Art von Photographie: der Film. Er sollte der Bildpropaganda bald neuen Aufschwung bringen. Doch während der ersten

Jahre wird kein Film über Dreyfus gedreht, da er mehrere tausend Kilometer entfernt auf der Teufelsinsel einsitzt. Zumindest ein Mann ist aber gewitzt genug, hier einen Ausweg zu finden. Francis Doublier, der zu Lumières reisenden Kameramännern gehört, dreht und zeigt 1898 Filme in den jüdischen Distrikten Südrußlands, wo man sich sehr für die Dreyfus-Affäre interessiert. Doublier wird nach Aufnahmen über die Ereignisse gefragt. Als er in die Stadt Shitomir kommt, löst er das Problem mit dem ihm zur Verfügung stehenden Material: »Wir hatten einen Film, in dem man ein paar französische Offiziere marschieren sieht. Wir zeigten auf einen von ihnen und sagten: ›Dort marschiert Dreyfus.‹ Wir zeigten eine alte Ansicht eines öffentlichen Gebäudes in Frankreich und sagten: ›Hier stand Dreyfus vor dem Kriegsgericht.‹ Wir zeigten ein kleines Boot, das auf ein Kriegsschiff zu fuhr, und riefen: ›Da! Sie bringen ihn zur Teufelsinsel.‹ Dann brachten wir die Aufnahme einer kleinen Insel und sagten: ›Hierher hat man ihn gebracht! Die Teufelsinsel!‹ Das Publikum vergoß Tränen.«¹⁰

Doublier behauptet, er habe »ganz schönes Geld« gemacht mit dieser frühen Wilderei auf dem Gebiet der Filmmontage. Offenbar gab es aber auch einige unangenehme Fragen, etwa zur Körpergröße von Dreyfus oder zur fehlenden Bewaldung auf der Teufelsinsel. Diese Zweifel ließen sich noch durch geschickte Kommentare ausräumen, doch eines Tages fragt ihn ein kleiner, alter Mann, ob es sich denn wirklich um authentische Filme handelte. »Ich versicherte ihm, daß dies der Fall sei. Der kleine, alte Mann bemerkte, daß die Ereignisse 1894 stattgefunden hätten, etwa ein Jahr, bevor es Filmkameras gegeben hat. Ich gestand ihm dann mein Täuschungsmanöver und erzählte ihm, daß wir die Filme nur gezeigt hätten, weil das Geschäft schlecht ging und wir das Geld brauchten. Es dürfte genügen, wenn ich sage, daß ich die Dreyfus-Affäre niemals wieder vorgeführt habe.«¹¹ Angesichts des weltweiten Interesses an der Dreyfus-Affäre ist es möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß ähnliche Programme auch von anderen vorgeführt werden, wobei vermutlich sowohl Laterna Magica-Bilder als auch Filme zum Einsatz kommen.

Wie dem auch sei, die Affäre nimmt eine Wendung, die auch für die filmische Berichterstattung von dramatischer Bedeutung ist: Im Juli 1899 kehrt Dreyfus nach Frankreich zurück, um zum zweiten Mal vor Gericht zu stehen. Verhandlungsort ist die bretonische Stadt Rennes, die man wegen ihrer Entfernung zum politischen Pulverfaß Paris gewählt hat. Doch in Rennes selbst ist man eher gegen Dreyfus eingestellt. Während des Prozesses finden Demonstrationen statt, antisemitische Pamphlete werden verkauft und Hotels weisen Journalisten ab, die den *dreyfusards* nahestehen.¹² Die Behörden begegnen der durch die Affäre aufgepeitschten Stimmung, indem sie die Stadt in eine Festung verwandeln: Große Truppenkontingente werden zusammengezogen, darunter zwei Infanteriekompanien und Hunderte Gendarmen.¹³

Der Presseandrang ist enorm, handelt es sich doch um »das größte Ereignis seit der Kreuzigung Jesu Christi«, wie der Herausgeber des *Daily Mail*

schreibt.¹⁴ Man schätzt, daß über 300 Journalisten aus ganz Europa nach Rennes kommen.¹⁵ Die Stadt wird »von einem Lavastrom von Berichterstattern überspült und verschlungen«. ¹⁶ Dazu kommt noch deren Troß. Allein für den *Figaro* arbeiten elf Stenographen schichtweise rund um die Uhr, um sicherzustellen, daß jedes während der Verhandlung gesprochene Wort noch in der Ausgabe vom gleichen Tag erscheinen kann.¹⁷ Achtzig Telegraphisten werden von Paris abgeordnet.¹⁸ Man installiert von Rennes aus zusätzliche Telegraphenlinien, um all die Presseberichte (über das Telegraphenamts der Regierung) übermitteln zu können, und in Paris selbst beschäftigen die Zeitungen Hunderte von Straßenverkäufern, die die letzten Nachrichten aus Rennes ausrufen. Der Zeitungsabsatz steigt beträchtlich.¹⁹

Die Bildmedien erleben einen ähnlichen Boom. Wochenblätter wie die *Illustrated London News* und *L'illustration* haben bereits seit Mitte der neunziger Jahre Photos in großer Zahl veröffentlicht und schicken nun Photographenteams nach Rennes. Und nicht nur Photographen: George Stevens erwähnt auch die Anwesenheit von »Kinematographen-Operateuren«. ²⁰ Als Dreyfus am 1. Juli in die Stadt gebracht wird, liegen sie mit ihren Kameras überall auf der Lauer. Unglücklicherweise wird das Jagdwild ins Gefängnis überführt, bevor auch nur eine einzige Aufnahme gemacht werden kann. Bald aber findet man ein besser zugängliches Objekt: Dreyfus' Frau, die ihn täglich im Gefängnis besucht. Ein Journalist des *Daily Telegraph* schreibt entrüstet: »Seit ich hier bin, verfolgen sie die Photographen gnadenlos. Besonders aufdringlich war ein älterer Herr mit einer enormen Ausrüstung auf einem Handwagen. Jeden Tag versuchte er, sich eine vorteilhafte Position im Hof eines Müllers gegenüber dem Gefängnis zu sichern. [...] Wie es scheint, machte er Aufnahmen für den Kinematographen.«²¹ Dieser Herr ist Julian W. Orde von der französischen Niederlassung der Mutoscope and Biograph Company.²² Seine Anwesenheit wird als Ärgernis empfunden, was auch bei den meisten Nachrichten-Kameraleuten nach ihm der Fall sein sollte. Das *British Journal of Photography* beklagt sich in einem Artikel mit dem Titel »Persecuted by Photography« [Von der Photographie verfolgt, F.K.): »Es ist schon schlimm genug, wenn man gegen seinen Willen von einer Handkamera photographiert wird, doch kinematographiert zu werden ist unendlich schlimmer. Schnappschüsse mit der Handkamera sind in der Regel für Privatsammlungen bestimmt. Nicht so die Kinematographenaufnahmen; sie werden zur öffentlichen Unterhaltung vorgeführt. Madame Dreyfus hat unser Mitgefühl.«²³

Der *Amateur Photographer* fügt hinzu, daß Filme, die »mit 25 Bildern pro Sekunde aufgenommen werden [...] jede Bewegung, jede Geste, jede Veränderung des Gesichtsausdrucks zeigen«. Und da ein solcher Eingriff in die Privatsphäre einen Gegenangriff rechtfertigt, rät man Madame Dreyfus, ihr Gesicht mit einem »breiten Sonnenschirm« zu schützen, und schlägt ihren Freunden vor, »die Aufnahme zu stören und sich dicht vor die Linse zu stellen«. ²⁴ Genau das macht offenbar ihr Begleiter, Louis Havet, »um sie vor dieser Belästigung zu schützen, und die Filme wurden wahrscheinlich verdorben«. ²⁵

Dann beschwert sich Madame Dreyfus offenbar über die Horden von Photographen, denn die Behörden ändern jeden Tag ihre Besuchszeit, so daß sie dem Klicken der Verschlüsse gewöhnlich entgehen kann.²⁶ Doch die Photographen verlangen nach ihrem eigentlichen Wild: Dreyfus selbst. Im Juli bleibt er einen Monat im Gefängnis, bevor der Prozeß eröffnet wird. Den Behörden ist bewußt, daß Bilder des einsamen Dreyfus im Gefängnis öffentliche Sympathien wecken könnten, und man ist entschlossen, ihn außer Reichweite der Objektive zu halten. Doch Orde ist ebenso entschlossen, Dreyfus zu filmen, und seine einzige Chance scheint darin zu liegen, ihn während seines täglichen Hofgangs aufzunehmen. Orde hat alles vorbereitet: Seine Biograph-Kamera ist riesig, schwer und sehr laut, also recht ungeeignet für ein heimliches Unterfangen. Dennoch versucht er es, denn ein Journalist berichtet über dieses Abenteuer: »Ich habe von höchster Stelle erfahren, daß seitens der Vereinigung, die die Biograph- und Mutoscope-Rechte kontrolliert, noch nie ein schwierigeres Wagstück unternommen wurde.«²⁷

Mit Hilfe »einiger Geldgeschenke«²⁸ findet Orde ein leerstehendes Haus gegenüber dem Gefängnis und überredet den Eigentümer, es ihm zu vermieten. Als er die Räumlichkeiten inspiziert, »stürzte [er] die Treppe hinauf zum Obergeschoß. Entsetzen! Er konnte nicht einmal die Tür sehen, aus der Dreyfus und seine Bewacher treten mußten! Ah! Das Dach! Er ging zum Treppenabsatz [...]. Doch nach langer Suche mußten sie entdecken, daß es kein Dachfenster gab und daß sie eine Öffnung durch die Ziegel hindurch aufbrechen mußten, um ins Freie zu kommen.« Doch Orde sieht, daß selbst das Dach noch zu niedrig ist. »Auch auf dem höchsten Punkt konnte er allenfalls einen Blick auf die Kopfbedeckung der Wächter erhaschen, die im Hof unten auf und ab gingen.« So beschließt er, als einzig mögliche Lösung «ein Gerüst zu errichten, das den höchsten Punkt des Dachs um mindestens drei Meter überragte».²⁹

Dies geschieht, »[...] und Herr Orde wurde für all die Sorgen und Ängste entschädigt, als er auf die von dem Gerüst getragene Plattform trat und feststellte, daß er den gesamten Hof überblicken konnte. [...] Zu früher Stunde wurde am nächsten Morgen die Kamera [...] in Stellung gebracht [...]. Herr Orde befand sich in einem der unteren Räume [...] als ihn eine laute Mißfallenskundgebung auf das Dach rief [...]. Riesiges Entsetzen! Durch den Anblick einer Kamera auf der hohen Plattform hatte die Gefängnisleitung schließlich begriffen, welchen Zwecken das Gerüst diene, und ließ nun eine Plane spannen, um Aufnahmen von Dreyfus zu verhindern [...].³⁰ Doch Herr Orde verzweifelte nicht. Auch er spannte eine Plane mit lediglich einer kleinen Öffnung für die Linse der Kamera.«

Dann wartet Orde. »Nach einer Woche dachte die Gefängnisleitung offenbar, sie hätte den Gegner zermürbt und ließ die Plane entfernen. Die Kameraleute warteten aufmerksam, und nach einer oder zwei Stunden bemerkten sie eine leichte Unruhe im Hof – da erschien der Mann, den sie seit so langer Zeit hatten filmen wollen. Der Apparat schnurrte los, und jede Sekunde kamen vierzig

Aufnahmen belichteten Films heraus. Doch etwas mußte geschehen sein [...] was die Aufmerksamkeit der Wachen erregte – möglicherweise hatte sich die Plane durch die aufgeregten Handgriffe der Kameralente bewegt. Jedenfalls wurde Dreyfus schnell durch die andere Tür gedrängt. «Doch Orde hat erreicht, was er wollte»³¹, und der Film wird zusammen mit einer Aufnahme von Madame Dreyfus einem »erstaunten und verblüfften« Publikum im Londoner Palace Theatre vorgeführt.³² *The Era* schreibt, daß Orde »einige exzellente Aufnahmen des Hauptmanns gemacht hat«, während ein anderer Autor sie als »eindrucksvoll [...], wenn auch notwendigerweise schmerzlich« bezeichnet.³³ Die Filme werden in Großbritannien auch in Mutoscope-Automaten unter dem Titel »Szenen aus Rennes« gezeigt; in Amerika führt man sie auch auf der Leinwand vor.³⁴

Diese wenigen Aufnahmen von Dreyfus, weit entfernt in einem Gefängnis-hof, und von seiner Frau in den Straßen von Rennes können das Publikum nicht lange zufriedenstellen. Die Affäre ist nun zu einer weithin bekannten Saga geworden: Dreyfus wird degradiert und auf die Teufelsinsel verbannt, später begeht Oberst Henry Selbstmord und so weiter. Der Ablauf der Ereignisse wird in illustrierten Zeitschriften dargestellt, und es gibt sogar eine Serie von zwölf Postkarten, die die Höhepunkte der Affäre wiedergibt.³⁵ Sollte dies nicht auch im Film möglich sein?

Georges Méliès stellt seit 1897 aktuelle Ereignisse für seine Filme nach: Den Anfang machen Szenen aus dem griechisch-türkischen Krieg.³⁶ Zwei weitere Filme sind wahrscheinlich Rekonstruktionen des indischen Grenzkriegs von 1897: *COMBAT DANS UNE RUE AUX INDES* und *ATTACHE D'UN POSTE ANGLAIS*. Im folgenden Jahr wendet er sich dem spanisch-amerikanischen Krieg zu mit Szenen, die sich auf Kuba und auf den Philippinen abspielen. All diese Filme zeugen von der unparteiischen Kunstfertigkeit eines Variétéunternehmers, der aktuelle Ereignisse für seine Zwecke vermarktet – die nun folgende Rekonstruktion hat jedoch einen ganz anderen Charakter.

Méliès gehört zu dem Personenkreis, der damals eher auf Seiten von Dreyfus steht: ein Freidenker, der den Institutionen nicht unkritisch gegenübersteht (in zwei Filmen hat er bereits die etablierte Religion parodiert); zudem kennt er Maître Labori, einen von Dreyfus' Anwälten. Doch es ist sein Cousin Adolphe, ein leidenschaftlicher *dreyfusard*, der ihn endgültig für die Sache des Hauptmanns einnimmt. Madeleine Malthête-Méliès schreibt: »Georges Méliès verfolgte die neuen Entwicklungen in der Dreyfus-Affäre zunächst mit Interesse, dann mit Entrüstung, schließlich mit Leidenschaft. Für diesen Mann, der die Gerechtigkeit so liebte, gab es nun keinen Zweifel mehr, was zu tun war: Dreyfus mußte gerettet werden [...].«³⁷ Und Méliès glaubt, daß er hierzu am besten mit einem Film beitragen kann.

Vermutlich beginnt Méliès mit seiner Arbeit noch während des Prozesses im August 1899, als man noch mit einem Freispruch für Dreyfus rechnet.³⁸ Der Film *L'AFFAIRE DREYFUS* besteht schließlich aus elf Szenen, die die Affäre

nachzeichnen (genaugenommen handelt es sich um eine Serie von elf Filmen, die einzeln angeboten werden). Wie Jacques Malthête gezeigt hat, wird die Serie in verschiedenen Katalogen mit je anderen Nummern aufgeführt. Ich verzichte daher auf die Angabe der Katalognummern und beschränke mich darauf, die Szenen in der Reihenfolge aufzulisten, wie sie in den Katalogen der Warwick Trading Company erscheinen:

1. Dreyfus' Verhaftung (1894)
2. Die Degradierung von Dreyfus [Diese Szene ist vielleicht später gefilmt worden, um Méliès' Sympathien für Dreyfus zum Ausdruck zu bringen.]
3. Die Teufelsinsel
4. Dreyfus wird in Ketten gelegt
5. Der Selbstmord des Obersten Henry (August 1898)
6. Abfahrt aus Quiberon
7. Gespräch zwischen Dreyfus und seiner Frau in Rennes [Méliès spielt den Anwalt Labori.]
8. Attentat auf Maître Labori
9. Schlägerei zwischen Journalisten
10. Das Kriegsgericht verhandelt in Rennes [in zwei unterschiedlich langen Fassungen angeboten]
11. Dreyfus auf dem Weg vom Gericht ins Gefängnis³⁹

L'AFFAIRE DREYFUS enthält einige Neuerungen: Es handelt sich um den bis dahin längsten Film von Méliès (etwa 15 Minuten); in der Abfahrtsszene aus Quiberon werden Lichteffekte auf den Film selbst aufgemalt bzw. eingekratzt.⁴⁰ Die wichtigste Innovation ist jedoch der betonte Realismus des Films. Schon zuvor sind Méliès' nachgestellte Aktualitäten recht realistisch, doch hier bemüht er sich noch stärker um Detailgenauigkeit – vielleicht, weil dies sein erster polemischer Film ist. Wie Georges Sadoul bemerkt, lehnen sich einige Szenen ganz ohne Zweifel an Photographien und Abbildungen in illustrierten Zeitschriften an⁴¹, und das Innere des Gerichtssaals bei Méliès gleicht einem Photo des tatsächlichen Sitzungsraums.⁴² Sadoul zufolge könnte Méliès sogar die Verhandlung während seines Urlaubs auf der Insel Jersey besucht haben, um selbst einige Details zu überprüfen.⁴³

Zwar werden in einigen Szenen unnatürliche, gemalte Kulissen verwendet, doch die Kostüme sind authentisch. Die gewählten Darsteller gleichen den tatsächlichen Protagonisten. Der Mann, der Dreyfus spielt, ist ein Metallarbeiter, der dem Original stark ähnelt. (Leider wird ihm während der Dreharbeiten ein Zahn gezogen, und aufgrund der Schwellung kann man ihn nur noch im Profil filmen.⁴⁴) Die Schlägerei-Szene unter den Journalisten unterstreicht den Realismus des Films: Das Handgemenge ist deutlich improvisiert; so würde der sonst peinlich genaue Méliès normalerweise nicht arbeiten. Die Schauspieler bewegen sich hier eher in der Bildtiefe, statt in den für Méliès so typischen, gestaffelten

Ebenen vor der Kamera. (Diese Technik verwendet Méliès auch später gelegentlich, so laufen auch in der »Bataille de Compiègne«-Szene in *JEANNE D'ARC* [1900] oder in *HIS FIRST JOB* [1908] Darsteller auf die Kamera zu.) Ironischerweise ist aber gerade diese »Schlägerei« eine Übertreibung Méliès'. Tatsächlich hat es offenbar nur ein hitziges Wortgefecht zwischen ein paar Journalisten nach dem Attentat auf Labori gegeben.⁴⁵

Kurze Zeit nach Méliès stellt auch Pathé die Dreyfus-Affäre nach. Der Film besteht aus sechs Teilen:

- 515 Verhaftung und Geständnis des Obersten Henry
- 516 Mont-Valérien: Der Selbstmord des Obersten Henry
- 517 Dreyfus in seiner Gefängniszelle in Rennes
- 518 Einzug des Kriegsgerichtsrats
- 519 Sitzung des Kriegsgerichtsrats: Die Aussage von General Mercier
- 520 Auszug des Kriegsgerichtsrats⁴⁶

Hinsichtlich der Versionen von Méliès und Pathé gibt es noch einige Unklarheiten. Verschiedene britische Filmhändler haben Filme über die Dreyfus-Affäre angeboten: Rosenberg vertreibt eine aus vier Szenen bestehende Fassung mit einer Aufnahme von Méliès (Gerichtsszene) und drei von Pathé. In einigen überlieferten Méliès-Filmen findet man den offensichtlich von Pathé stammenden »Auszug des Kriegsgerichtsrats«. Möglicherweise haben Kinobesitzer die Filme auf diese Weise zusammengestellt, weil die entsprechende Szene des Méliès-Films nicht zur Verfügung stand. Im Oktober 1899 bietet Warwick die Méliès-Filme zum ersten Mal an; allerdings fehlen die Degradierungs-Szene und »Dreyfus auf dem Weg vom Gericht zum Gefängnis«.⁴⁷

Vergleicht man heute die noch erhaltenen Szenen der Versionen von Méliès und von Pathé, so erscheint letztere etwas überzeugender: Obwohl es sich gleichfalls um gemalte Hintergrundbilder handelt, sind die Dekors nicht ganz so überladen. Trotz des Bemühens um Naturalismus genügt keiner der Filme heutigen Maßstäben. Das Publikum jener Zeit mag allerdings durchaus überzeugt gewesen sein. Trotz der »Kulissen«, so heißt es in einem Bericht der *Photographic News*, sei »das Ganze [...] außerordentlich gut gemacht, und der einzige Fehler, den wir in dem Arrangement entdecken konnten, war, daß wir nicht Dreyfus, Labori, Demange [die beiden Anwälte von Dreyfus] sahen, sondern geübte Darsteller dieser interessanten Persönlichkeiten. Wo wird diese neue Art der Photo-Fälschung enden?«.⁴⁸

Dieser Autor ist nicht der einzige, dem die neue Art überzeugender Fälschungen Sorgen bereitet; auch die französischen Behörden sind durch diesen Realismus beunruhigt, zumal in Verbindung mit einem so heißen politischen Eisen wie dem Fall Dreyfus. Die Ereignisse erscheinen viel unmittelbarer, so daß die Leidenschaften des Publikums schneller erregt werden können. Genau dies geschieht bei der Vorführung der ersten Teile von Méliès' Film. Seine Enkelin

berichtet von heftigen Auseinandersetzungen in den Kinos: »Man muß die Polizei rufen, um Gegner und Anhänger von Dreyfus zu trennen, die sich mit allerlei Wurfgeschossen bombardieren und sogar die Sitze zerschlagen.«⁴⁹ Die Stimmung ist so erhitzt, daß der Film in einigen französischen Regionen verboten wird, offenbar einer der frühesten Fälle politischer Zensur. Und Méliès' Film ist keineswegs der letzte, den solche Maßnahmen treffen: Es folgt eine Reihe von Verordnungen gegen Filme über den Dreyfus-Fall, bis weit in die siebziger Jahre, aus (wohl berechtigter) Furcht vor radikalen Kundgebungen.⁵⁰

Die französischen Behörden sind auch sehr empfindlich, was die Vorführung der Dreyfus-Filme im Ausland angeht. So wird im September 1899 eine Filmserie für das Empire Theatre (South Shields) durch »die französische Regierung beschlagnahmt«, wie es im *British Journal of Photography* heißt. Allerdings meint die Zeitschrift, daß dies denn doch zu weit gehe: »Der Fall läge anders, wenn die lebenden Bilder zeigen könnten, was von einigen Zeugen der Armee, z.B. einigen Generälen, während des Prozesses gesagt wurde und wie sie es sagten.« Doch schließt der Artikel mit der Bemerkung, vielleicht sei es »eher gut, daß die Filme beschlagnahmt wurden«, denn die Vorführung solch strittiger Fälle könne doch die politischen Leidenschaften des Publikums wecken.⁵¹

Diese zögerliche Haltung wird anscheinend weithin geteilt: Das *Optical Magic Lantern Journal* veröffentlicht einen Beitrag mit dem Titel »Dreyfusonia Unscreened – A Warning«. Dessen Autor meint, derartige Filme sollten besser nicht gezeigt werden, weil sie nicht in ein Programm gewöhnlicher, unstrittiger Filme »passten« und unerwünschte politische Emotionen hervorrufen könnten: »Kein Filmerklärer kann wünschen, daß sein Vortrag von Zischen und Murren begleitet wird, was zweifellos der Fall sein würde [...]. Was soll denn dabei herauskommen, wenn man sich auf einem Terrain bewegt [...], das voller Schurkereien, Fälschungen, Verschwörung, offensichtlicher Voreingenommenheit, Lügen und Heuchelei ist [...]. Es ist unmöglich, das Leben von »Dreyfus« zu zeichnen, ohne gleichzeitig auch die entsetzlichen Dinge zu erwähnen, die es begleiten, und aus diesem Grund warne ich das Laternenwesen vor solch einem widerlichen Thema. Hoffen wir [...], daß »Dreyfus«, zumindest was das Laternenwesen betrifft, ungezeigt bleibt.«⁵²

Solche Befürchtungen scheinen gerechtfertigt, weil Zuschauer bei Bühnen- und Filmdarstellungen der Affäre tatsächlich zischen und murren. Den ganzen Sommer 1899 hindurch äußert das Publikum in Music Halls und bei Vorträgen seine Sympathien für Dreyfus – ein kleiner Mann gegen die herrschenden Kreise Frankreichs. Herr Ranshule stellt im Juni in der Alhambra die Hauptfiguren der Affäre dar und erntet »ohrenbetäubenden Beifall« für Zola, Picquart und Dreyfus, während Esterhazy mit »Schweigen oder Zischen« empfangen wird.⁵³ Im September werden in den Music Halls Lieder und Sketche mit Titeln wie »Dreyfus Triumphant« oder »Dreyfus; or the Martyr of Devil's Island« aufgeführt, und ein Ballett enthält sogar eine stumme Szene, in der Dreyfus von Frankreich verstoßen wird, Großbritannien und Deutschland ihm aber voll

Mitgefühl begegnen.⁵⁴ Im Crystal Palace wird eine Vortragsreihe »anschaulicher gemacht, indem zahlreiche Lichtbilder zu den hauptsächlichsten Ereignissen und Persönlichkeiten der Affäre auf eine Leinwand geworfen werden«, wobei erneut die Widersacher von Dreyfus »laut ausgezischt« werden, während man seine Helfer »sehr bejubelt«. ⁵⁵ Bei der Vorführung der Filme in der Palace Music Hall »begrüßte das zahlreiche Publikum die Darstellung von Maître Labori mit ohrenbetäubendem Jubel, während die Porträts von General Mercier und anderen Mitgliedern des Generalstabs mit Zischen und Murren empfangen wurden«. ⁵⁶ Mehrere dieser Theater drücken Mme Dreyfus nach der Urteilsverkündung in Rennes schriftlich ihr Mitgefühl aus.⁵⁷

Nach dem Urteil muß Dreyfus mehrere Jahre auf seine Rehabilitierung warten. Im Juli 1906 wird er wieder in die Armee aufgenommen und zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Jetzt wird die Affäre erneut verfilmt: L'AFFAIRE DREYFUS (Pathé, 1907) unterscheidet sich von früheren Versionen durch die erste Szene, in der gleich zu Beginn gezeigt wird, daß nicht Dreyfus, sondern Esterhazy der Schuldige ist. (Allerdings weicht der Film insofern von den historischen Tatsachen ab, als hier Dreyfus noch auf der Teufelsinsel von seiner Begnadigung erfährt.)⁵⁸ Möglicherweise aus Angst vor Unruhen wird der Film in Frankreich offenbar nicht gezeigt, wohl aber in den USA.⁵⁹

Doch im selben Jahr, als der Dreyfus-Film von Pathé herauskommt, zeigen auch die Antisemiten, daß sie immer noch aktiv sind. *Libre Parole*, eine der Zeitschriften, die am heftigsten gegen Dreyfus Partei ergriffen hatten, organisiert am Jahrestag von Dreyfus' Degradierung eine Filmvorstellung. Man zeigt drei Szenen: die Degradierung selbst sowie Aufnahmen zu den Prozessen von 1894 und 1899. Es ist nicht bekannt, welche Fassungen hier vorgeführt wurden.⁶⁰ Anwesende bei dieser gespenstischen Veranstaltung sind Henri Rochefort, sozialistischer Antisemit und Redakteur des *L'Intransigeant*, Léon Daudet, ein antisemitischer Journalist, der bei Dreyfus' Degradierung zugegen war, Léon de Montesquiou, ein nationalistischer Autor sowie ein gewisser »Driant«, möglicherweise eine falsche Schreibweise von Edouard Drumont, Redakteur der *Libre Parole*, (dazu noch ein Monsieur Cuignet, den ich nicht identifizieren konnte).⁶¹

Postskriptum

Seit der Abfassung dieses Textes sind weitere Einzelheiten hinzugekommen:

Doubliers Vorführungen werden auch von Terry Ramsaye erwähnt.⁶² Méliès verwendet auch in anderen Filmen die Inszenierung in der Bildtiefe: L'AFFAIRE DREYFUS; L'ATTENTAT CONTRE MAÎTRE LABORI (1899), UN FEU D'ARTIFICE IMPROVISÉ (1905), LA CARDEUSE DE MATELAS (1906) und LE CONSEIL DE PIPELET (1908).

Richard Brown, der über die Mutoscope and Biograph gearbeitet hat, konnte einige Lücken füllen. Ich bin ihm sehr dankbar dafür, daß er mich auf die Akte der Biograph and Mutoscope Company für Frankreich im Public Recording Office (BT31/8021/57708) aufmerksam gemacht hat. Hier wird der volle Name von Orde mit

Julian Walter Orde angegeben. Weiterhin wird eine Mrs. Evelyne A. Orde aus Newcastle-upon-Tyne erwähnt. Brown meint, der Kameramann in Rennes sei möglicherweise nicht Julian gewesen, der als *manager* der Firma fungierte, sondern ein Bekannter in Frankreich. Interessanterweise behauptet Colette Cosnier, ein amerikanischer Kameramann sei in Rennes gewesen; vielleicht meint sie aber auch Orde. Ihre Beschreibung dieses Medienereignisses mit dem Prozeß als öffentlichem »Spektakel« ist ausgezeichnet.⁶³

Eine Vorführung kürzlich umkopierter Biograph-Filme in London hat einmal mehr unterstrichen, welche Bedeutung diese Gesellschaft der Dreyfus-Affäre beimaß. In einem Film (NFTVA: Schulze 47a) verkörpert ein Schauspieler drei bekannte Persönlichkeiten, die dritte ist Dreyfus. In AMERICAN BIOGRAPH AT THE PALACE (Niederlands Filmmuseum: B15006 X1) sehen wir Plakate für das Palace Theatre, die den Dreyfus-Film als Hauptattraktion ankündigen.

Das Nederlands Filmmuseum besitzt zwei 68mm-Kopien von Filmen der Mutoscope and Biograph Co. aus dem Jahr 1899: DREYFUS EN ZOLA (Kluisnr. B15011IX) und CAPT. ALFRED DREYFUS (Kluisnr. B15017II, B15018I, mehrere Aufnahmen).

Die Graeme Cruikshank Theatre Collection at the Palace Theatre besitzt einen Zeitungsbericht über eine Filmvorführung in Rennes, der auf den 27. Juli 1899 datiert ist. Dort heißt es, daß Dreyfus in dem Gefängnishof »nicht länger als fünf Sekunden in unserem Blickfeld ist. Der Biograph zeigt die Aufnahme freundlicherweise noch einmal, nicht als eine Zugabe, sondern wegen seiner Kürze [...]. Gestern Abend wurde sie von ominösem Schweigen empfangen, dann aber folgte lauter Beifall.« In Programmzetteln von August bis Oktober werden noch vier andere Dreyfus-Filme erwähnt: Einer zeigt Mme Dreyfus beim Verlassen des Gefängnisses (und dieser Film wird länger gezeigt als der über Dreyfus selbst), dazu noch THE PRINCIPAL PERSONNAGES ENGAGED AT THE COURT MARTIAL, M. GUERIN'S HQ – FORT CHABROL und LABORI AND GENERAL MERCIER LEAVING ELYSEE. Außerdem gibt es einen Bericht über die Filme in der Zeitung *Sketch* vom 16. August, S.137, mit zwei Standbildern. Für die Zukunft ist mit weiteren Entdeckungen zur Dreyfus-Affäre zu rechnen.

PPS

Colette Cosnier weist mich auf *Le Figaro* vom 4. September 1899, S. 2 und vom 6. September, S. 3, hin, wo ein amerikanischer Kameramann erwähnt wird. Es heißt dort, er habe eine Erlaubnis beantragt, im Hof des Gymnasiums, in dem der Prozeß stattfand, filmen zu dürfen. Oberst Jouaust habe ihm dies verweigert.

(Aus dem Englischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 Eine frühere Fassung dieser Studie erschien unter dem Titel »Dreyfus and Documentary«, in: *Sight and Sound*, Vol.53, Nr.4, 1984, S.200-204.

2 Die *dreyfusards* kämpfen für die Revision des Urteils und verteidigen die Persönlichkeits-

rechte gegen die Staatsräson. Die nationalistischen und meist antisemitischen *antidreyfusards* sehen dagegen in der Forderung nach einem neuen Prozeß einen Angriff auf die Ehre der Armee, die für sie über jeden Zweifel erhaben ist.

- 3 Von sechs Millionen Postkarten ist die Rede in zwei Publikationen von John Grand-Carteret, *L’Affaire Dreyfus et l’image*, Paris, 1898, S.60-63, und *L’Affaire et l’image*, Paris: Le Siècle, 1899, S.48. Vgl. auch Norman L. Kleeblatt, *The Dreyfus Affair: Art, Truth, Justice*, Los Angeles: University of California Press, 1987, S.198-209.
- 4 Vgl. Grand-Carteret 1898, S.46-50. Stephen Wilson, *Ideology and Experience: Anti-semitism in France at the Time of the Dreyfus Affair*, London: Assoc. Univ. Presses, 1982, S.208, erwähnt Anti-Dreyfus-Lieder wie »Le Marche antisémite«; Patrice Bousset, *L’Affaire Dreyfus et la presse*, Paris: Armand Colin, 1960, S.223, 225 und 269, weist auf Pro-Dreyfus-Lieder hin.
- 5 Nancy Fitch, »Mass Culture, Mass Parliamentary Politics, and Modern Anti-semitism: the Dreyfus Affair and Rural France«, in: *American Historical Review*, Februar 1992, S.63.
- 6 Vgl. Donald E. English, *Political Uses of Photography in the Third French Republic 1871-1914*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.
- 7 Ebd., S.177 und Kapitel 6.
- 8 Dreyfus beschreibt dies als seinen »Kreuzweg [...] von Saal zu Saal gezerzt, durchsucht, fotografiert und vermessen«. Alfred Dreyfus, *Five Years of My Life: the Diary of Alfred Dreyfus*, New York, London: Peebles Press, 1977, S.67.
- 9 *British Journal of Photography*, 18. Januar 1895, S.35.
- 10 *New York World Telegram*, 23. Oktober 1935; es gibt auch andere Fassungen dieser Anekdote.
- 11 *Image*, Vol.5, Nr.6, Juni 1956 und Jay Leyda, *Kino - A History of the Russian and Soviet Film*, London: George Allen and Unwin, 1983, S.23.
- 12 *Jewish Chronicle*, 21. Juli 1899, S.19.
- 13 Wilson, S.44.
- 14 George Boyce / James Curran / Pauline Wingate, *Newspaper History from the Nineteenth Century to the Present Day*, London: Constable, 1978, S.205-225.
- 15 *Standard*, 28. Juli und 8. August 1899.
- 16 George W. Stevens, *The Tragedy of Dreyfus*, London: Harper and Bros., 1899, S.36f. Offenbar sind die Franzosen ausgesprochen auffallend und bunt gekleidet, sie erscheinen dem Autor wie »Siphons voll überschäumender Erregung« (ebd.). Zu der Situation in Rennes vgl. Colette Cosnier, *Rennes pendant le procès Dreyfus*, Rennes: Ouest-France, 1984. Dreyfus besitzt die Sympathien der ausländischen Presse – es hat wohl gar einen Plan des *New York Journal* gegeben, Dreyfus von der Teufelsinsel zu befreien; Gerüchten zufolge war General Funston darin verwickelt (vgl. *New York Times*, 9. September 1899, S.2 und Charles H. Brown, *The Correspondents’ War*, New York: Scribner, 1967, S.109). Noch waghalsiger ist der Plan des britischen Flottenchefs Admiral Fisher: Er will Dreyfus retten und so während der Fashoda-Krise Verwirrung unter den Franzosen stiften (vgl. Robert K. Massie, *Dreadnought...*, London: Cape, 1992, S.429).
- 17 *New York Times*, 27. August 1899, S.19. Vgl. auch das Photo der Stenographen in Roges/Gerschel, *L’Affaire Dreyfus: cinq semaines à Rennes*, Paris: Juven, 1899, S.164-165; im gleichen Band findet man auch mehrere gestellte Aufnahmen Dutzender von Journalisten.
- 18 *Times*, 28. Juli 1899, S.5.
- 19 Kleeblatt, S.7.
- 20 Steevens, S.29f.
- 21 *Daily Telegraph*, 8. Juli 1899, S.10.
- 22 1898 sitzt Orde in zwei Kellerräumen 9, Boulevard Saint-Denis, und wird als »maître de jeux et amusements publics« beschrieben. Er ist auch auf der Weltausstellung 1900 vertreten. Vgl. Jacques Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l’époque de Georges Méliès*, Paris: Eds. du Cerf, 1963, S.86; und Emmanuelle Toulet, »Le cinéma à l’Exposition Universelle de 1900«, in: *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, Bd. XXXIII, April-Juni 1986, S.203.
- 23 *British Journal of Photography*, 14. Juli 1899, S.435. Aufnahmen von Mme Dreyfus in den Strafen von Rennes sind in Roges/Gerschel, S.33 und S.39, abgebildet. Vgl. in Kleeblatt, S.234, eine Karikatur, die die Photographenhorden in Rennes zeigt.
- 24 *Amateur Photographer*, 21. Juli 1899, S.42; tatsächlich war die Aufnahmegeschwindigkeit 40 Bilder/Sek. *The Photo American*, 1898/99, S.336, protestiert auch gegen das Filmen von Mme Dreyfus, und die *Times* vom 7. August 1899, S.3, berichtet von Beschwerden in der französischen Presse über »Engländer und Amerikanern, die, mit Kodaks bewaffnet, [...] Mme Dreyfus auflauern«.
- 25 *Standard*, 6. Juli 1899, S.5. Havet war Mitglied der *Ligue des droits de l’Homme*, lehrte am *Collège de France* und war *Membre de l’Insti-*

tut. Vgl. Jean Bernard, *Le procès de Rennes*, Paris, 1899, S.315, und Robert Gauthier (Hg.), *Dreyfusards* (By Matthieu Dreyfus), Paris, 1965, (Archives, Nr.16) S.133.

26 *Standard*, 7. Juli 1899, S.5.

27 Alfred Angus, »A Mutoscopic Romance«, in: *Penny Pictorial Magazine*, Sept. 1899, S.101-104. Alle direkten Zitate, die nun folgen, entstammen diesem Artikel.

28 *Black & White Budget*, 1. Juni 1901, S.297.

29 Derartige Gerüste machen offenbar Schule. Einen Monat später berichtet der *Standard*, 17. August 1899, S.5, daß ein schlauer Geschäftsmann vorhatte, eines an Photographen zu vermieten, die Dreyfus' Ankunft vor dem Gerichtsgebäude aufzunehmen wollten – dies wurde von den Behörden untersagt.

30 Der *Daily Telegraph* vom 14. Juli 1899, S.9, berichtet, daß Monsieur Demange, einer der Anwälte von Dreyfus, eines Morgens bei seiner Ankunft im Gefängnis »sich bücken und unter einer Leinwandplane hindurchgehen mußte«, die Dreyfus von den »Mühlen und Gerbereien« abschirmt. Vgl. auch den *Standard* vom 15. Juli 1899, S.5.

31 Auch Photographen gelingt es, von Ordes Position aus Aufnahmen zu machen. In *Black and White*, 15. Juli 1899, S.68, wird ein von einem gewissen Léon Bouet aus Paris geschossenes Photo veröffentlicht. Roges/Gerschel, S.25, zeigen eine weitere Aufnahme, die von genau derselben Position aus entstanden sein muß. Der *Daily Telegraph* schreibt: »Hauptmann Dreyfus macht seinen Morgenspaziergang im Hof, je ein Soldat geht vor und hinter ihm. Seine Gesichtszüge sind nicht zu sehen, doch seine Haltung und sein schleppender, gebeugter Gang könnten die eines alten Mannes sein.« Eine Karikatur, die Dreyfus an seinem Zellenfenster von Photographen auf Leitern und anderen günstigen Aussichtspunkten belagert zeigt, wird im Juli 1899 in einer Wiener satirischen Zeitschrift veröffentlicht (vgl. den Abdruck in Grand-Carteret, 1899, S.1).

32 Kemp R. Niver (Hg.), *Biograph Bulletins 1896-1908*, Los Angeles: Locare Research Group, 1971, S.40.

33 *The Era*, 29. Juli 1899, S.17; *Referee*, 30. August 1899.

34 *Optical Magic Lantern Journal*, Oktober 1899, S.133; Niver, S.39f.

35 Die Postkartenserie erscheint in Italien. Vgl. Grand-Carteret, 1899, S.48.

36 Vgl. auch meinen Artikel »Frederic Villiers – war correspondent«, in: *Sight and Sound*, vol.49, no.4, Herbst 1980, S.250-255.

37 Madeleine Malthête-Méliès, *Méliès l'enchanteur*, Paris: Hachette, S.214. Dagegen ist ein anderer Filmemacher, Emile Cohl, der wie Méliès von der graphischen Kunst kommt, dezidiert *antidreyfusard*, macht aber (glücklicherweise) keine Filme zu diesem Thema. Vgl. Donald Crafton, *Emile Cohl. Caricature and Film*, Princeton: Princeton University Press, 1990, S.60-62.

38 Der Film wird in *Photographic News*, 25. August 1899, S.532, angekündigt; der Autor des Artikel erwartet offenbar, daß Dreyfus freigesprochen wird.

39 Es gibt verschiedene Informationsquellen zu diesem Film: Am genauesten ist der ausgezeichnete Artikel von Jacques Malthête, »Les Actualités reconstituées de Georges Méliès«, in: *Archives*, Nr.21, März 1989; Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Bd.2, Paris: Denoël, 1948, S.107ff und das Kapitel 14 im Buch von Madeleine Malthête-Méliès sind hilfreich; die Filmbeschreibung in John Frazer, *Artificially Arranged Scenes*, Boston: G.K. Hall, 1979, ist ungenau; die von John Barnes, *Filming the Boer War*, London: Bishoppgate Press, 1992, S.71, angegebenen Katalognummern stimmen nicht mit der Beschreibung im Katalog der Warwick Trading Company vom November 1899 überein.

40 *Amateur Photographer*, 6. Oktober 1899, S.261.

41 Die Szene, die Sadoul, S.75ff, als die Kopie einer Abbildung in *L'Illustration* beschreibt, ähnelt noch weit mehr einer Photographie in *Black and White Publ. Co., Dreyfus: Nearly 100 Photos of Actors and Scenes in the Drama of Disgrace*, London, o.J., S.27.

42 Filmkameras im Gerichtssaal waren verboten, und »selbst Operngläser und Photoapparate wurden konfisziert« (*Westminster Gazette*, 9. September 1899, S.5); dennoch wird heimlich photographiert.

43 Laut Aussage seiner Frau befand er sich während des Prozesses in London. Vgl. »Transcripts of the Roundtable on Georges Méliès held at the Cinémathèque française (Paris, June 17, 1944)«, in: Paolo Cherchi Usai (Hg.), *Lo schermo incantato / A Trip to the Movies*, Rochester, Pordenone: International Museum of Photography at George Eastman House, Le

Giornate del Cinema Muto, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1991, S.147 und 151 des englischen Textes.

44 Vgl. Malthête-Méliès, S.220.

45 Vor allem wohl zwischen Severine (d.i. Mme Guebhard), einer radikalen Journalistin, und Arthur Meyer, dem Redakteur der Tageszeitung *Le Galois*, einem rechtsgerichteten Juden, der während der Affäre zum Katholizismus konvertiert. Vgl. u.a. Bernard, S.71; auch English oder Octave Mirbeau, *L'Affaire Dreyfus*, Paris: Seguir, 1991.

46 So aufgeführt in Sadoul, S.75ff. Für eine detaillierte Beschreibung von vier durch Fuersts vertriebenen Filmen, deren letzte drei die Pathé-Version bilden, vgl. *British Journal of Photography*, 29. September 1899, S.621; siehe auch Barnes, S.69f.

47 *Photographic News*, 6. Oktober 1899, S.641 (in der BFI-Kopie fehlen die beiden Szenen immer noch). Zu Rosenberg und den anderen zum Verkauf stehenden Filmen vgl. *The Era* vom 16. und vom 23. September 1899, jeweils S.27. Um die Verwirrung noch zu vergrößern: Rosenberg variiert auch noch die Reihenfolge der vier Szenen.

48 *Photographic News*, 8. Dezember 1899, S.790. Auch bei Photographien zur Dreyfus-Affäre wird manipuliert: *Le Siècle*, ein Blatt der *dreyfusards*, veröffentlicht im Januar 1899 einen Artikel über »die Lügen der Photographie«, worin höchst unwahrscheinliche Kombinationen von Protagonisten photographisch zusammenmontiert wurden (was sogar zu einer Klage seitens einiger Betroffener führt).

49 Malthête-Méliès, S.220.

50 Vgl. *Revue du cinéma*, April 1985, S.74f. 1931 wird ein Theaterstück über die Affäre nach gewalttätigen Ausschreitungen der *Action française* verboten. In französischen Archiven wäre die Haltung der Behörden gegenüber den frühen Dreyfus-Filmen zu recherchieren.

51 *British Journal of Photography*, 15. September 1899, S.581.

52 *Optical Magic Lantern Journal*, Oktober 1899, S.133. Die britischen Veranstalter sehen in der Erregung politischer Gefühle offensichtlich nicht so sehr eine Gefahr, sondern sie betrachten dies als unpassend und vulgär. Dennoch werden die Filme von manchen auch begrüßt. *The Optician*, 27. Oktober 1899, S.267, bezeichnet eine Serie als »die Sensation des Jahrhunderts [...], eine der bislang bemerkenswertesten

Leistungen der bewegten Photographie«.

53 *Jewish Chronicle*, 2. Juni 1899, S.28.

54 *The Era*, 1899: 2. September, S.19; 9. September, S.18f; 16. September, S.19.

55 *Times*, 12. September 1899, S.8.

56 *The Era*, 16. September 1899, S.19. Dies weist wohl darauf hin, daß Filme zusammen mit Laterna Magica-Bildern gezeigt wurden. So bestätigt sich einmal mehr, daß die Veranstalter ihr Programm aus verschiedenen Elementen, Filmen wie Lichtbildern, zusammenstellen (ganz bestimmt aber werden, wie gesehen, die Filme von Méliès und Pathé kombiniert).

57 *The Era*, 16. September 1899, S.19.

58 Vgl. *Moving Picture World*, 4. Juli 1908, S.11.

59 Sadoul, S.77 und 302.

60 Vgl. *Phono Ciné Gazette*, 15. Februar 1907, S.71.

61 Identifizierung der Genannten mit Hilfe von English, Mirbeau und Joseph Reinach, *Histoire de l'Affaire Dreyfus*, Paris 1901-1911, 6 Bände. Bis zum Ersten Weltkrieg entstehen noch andere antisemitische Filme, vor allem um den Mendel-Beilis-Fall. Vgl. dazu *The World Film Index*, WFA, 1941, S.455-458. Die Antisemiten nehmen den Film als Propagandamittel sehr ernst, doch auch von jüdischer Seite werden schon bald, möglicherweise als Folge der Erfahrungen in Frankreich, Bilder zu Propagandazwecken eingesetzt. Um die Jahrhundertwende verwenden die Zionisten in ihren Kampagnen zahllose Postkarten und Photographien. Außerdem zeigen sie bei ihren Versammlungen Laterna Magica-Bilder und ab 1911 Filme. Die Filme zeigten jüdische Aktivitäten in Palästina. Vgl. Michael Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry Before the First World War*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, vor allem S.20 und 116f sowie Kapitel 5 und 6.

62 Terry Ramsaye, *A Million and One Nights*, New York: Simon and Schuster, 1926, S.315f.

63 Cosnier, S.67, 70 u.94.

(Ein kleines) Heldenleben

Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès

Undankbarkeit hat eine Grenze. Die Zeitgenossen von Méliès, die mit ihm den Film erfunden haben, und die, keineswegs Künstler, die Zukunft meistern konnten, sagen: »Méliès, ja, der war ein großer Mann. Ein mutiger Mann, der vor langer Zeit von der Bühne verschwunden ist.« Aber wir, die Jüngeren, wir haben die Freude, Méliès das zukommen zu lassen, was ihm gebührt.

Maurice Mairgance¹

Die Tagung »Méliès et la naissance du spectacle cinématographique«, ausgerichtet vom Centre Culturel International in Cerisy-la-Salle vom 6. bis 16. August 1981, hat eine Reihe neuer Nachforschungen nach verschollenen Filmen von Georges Méliès ausgelöst². Im Nachhinein erwies sich der märchenhaft arkadische Rahmen des Ortes in der Normandie als ideale Umgebung für die Vorführung aller wiedergefundenen Filme von Méliès: Insgesamt 142 Titel waren bis dahin von den Kinematheken zahlreicher Länder aufgespürt und restauriert worden, unterstützt von der *Association des Amis de Georges Méliès*. Weil Unklarheiten über die letzten Jahre von Méliès' Firma bestehen und einige Filme in den Geschäftskatalog nicht aufgenommen wurden, ist es schwierig, gesicherte Angaben über die Filmproduktion der Star-Firma zu machen. Angenommen sie umfaßt 510 Filme, so beträgt der Anteil der bis dato wieder aufgefundenen Filme rund 28 % – das sind immerhin um die Hälfte mehr Filme als sonst in den großen Filmarchiven aus der Frühzeit erhalten sind. Denn die Archivare behaupten seit Jahren, daß ungefähr 80 % der Stummfilmproduktion verschollen oder zerstört sind. Bezogen auf das Jahrzehnt von 1896 bis 1905 ist der Prozentsatz sogar noch höher. Es handelt sich allerdings um grobe Schätzungen, die nicht auf objektiven statistischen Untersuchungen beruhen.

Prozentangaben sind lediglich Zahlen – um ihre Bedeutung zu ermessen, müssen wir wenigstens zweimal in die Vergangenheit zurückspringen. Die erste Zeitreise führt uns zurück nach Paris, bis zum Abend des 16. Dezember 1929, als in der Salle Pleyel eine Galavorführung stattfindet³ – zu Ehren dessen, den die zeitgenössischen Intellektuellen als »wiederentdecktes Genie« betrachten, nach Jahren der Vergessenheit im mittlerweile legendären Süßigkeiten- und

Spielzeug-Kiosk im Bahnhof von Montparnasse. Im Mittelpunkt des Ereignisses steht der Zeitschrift *Le Nouvel art cinématographique*⁴ zufolge die Vorführung der Filme *ILLUSIONS FANTASMAGORIQUES* (1898)⁵, *LE PAPILLON FANTASTIQUE* (1909), *LE LOCATAIRE DIABOLIQUE* (1909), *LE JUIF ERRANT* (1904-1905), *VOYAGE DANS LA LUNE* (1902), *LES HALLUCINATIONS DU BARON DE MÜNCHHAUSEN* (1911), *LES QUATRE CENTS COUPS DU DIABLE* (1906) und *A LA CONQUÊTE DU PÔLE* (1911-1912).

Georges Sadoul gibt einen Hinweis, der an dieser Programmfolge Zweifel aufkommen läßt. Da uns die Frage näher interessiert, geben wir die ganze Passage von Sadoul hier wieder:

Im Mai [1929], erzählte [Jean-Placide] Mauclair, hat mir ein Freund an die fünfzig rostige Büchsen gezeigt. Sie waren ohne Deckel und enthielten Filme, die in einem bedauerlichen Zustand waren. Ein paar Tage später habe ich mir diese Filme nachts zusammen mit [Paul] Gilson angeschaut. Ohne ihren Urheber zu kennen, waren wir hingerissen von den *ILLUSIONS FANTASISTES*, einem einzigartigen Feuerwerk, das zusammen mit den anderen Sujets so etwas war wie das Schauspiel des »automatischen Gelächters« (Mode, Kostümfilm, sentimental-epileptische Dramen). Ich verfolgte die Herkunft der Filmkopien und brachte durch drei oder vier Reisen 800 bis 900 Filmrollen nach Paris – den gesamten Filmstock, der in der Molkerei eines normannischen Schlosses seit 17 Jahren vor sich hinmoderte. Auf den Filmen, die unsere Aufmerksamkeit am meisten erregten, erschien das Markenzeichen der Herstellerfirma: Star-Film, Géo. Méliès – und eines Nachmittags im Juli habe ich einem tief bewegten Méliès und einem verblüfften Gilson *PAPILLON FANTASTIQUE* vorgeführt, außerdem *LE LOCATAIRE DIABOLIQUE*, *LES QUATRE CENTS COUPS DU DIABLE* und *LA FÉE CARABOSSE*. Diese Filme waren bei der Méliès-Gala nicht zu sehen. An diesem Nachmittag beschlossen wir, sie zu zeigen – die einzig interessanten Filme aus der Zeit vor dem Krieg, die wie durch Zufall in Vergessenheit geraten waren. Wie ein gigantisches Echo ertönte der Name Méliès von neuem; weitere Werke von Méliès wurden wiedergefunden. Im Oktober wies mich mein Freund Robert Florat noch auf den letzten Wunderschausteller in Frankreich hin: Der hatte in seinem Besitz *VOYAGE DANS LA LUNE*, *LES HALLUCINATIONS DU BARON DE MÜNCHHAUSEN* und *A LA CONQUÊTE DU PÔLE*.⁶

Die Frage nach dem in der Salle Pleyel tatsächlich gezeigten Programm bleibt offen. Doch gibt es keinen Zweifel, daß die neun Titel, die von Maurice Noverre und teils von Mauclair und Sadoul angeführt werden, Ende 1929 wieder ans Licht gekommen waren. Nimmt man zu der Liste noch einen Film, der in einem Vorführzyklus zwischen Dezember 1929 und August 1930 im Pariser *Studio 28* gezeigt worden ist, *LE SONGE DE L'ASTRONOME* (auch bekannt als *LE RÊVE DE L'ASTRONOME* oder *LA LUNE À UN MÈTRE*, 1898), dann haben wir zusammen zehn Titel: Der Paukenschlag für die Wiederentdeckung von Méliès ertönt ein halbes Jahrhundert vor Cerisy-la-Salle mit einem Filmkorpus, der gemessen

an der Bezugsgröße von 510 Filmen nicht einmal 2 Prozent der Gesamtproduktion umfaßt.

Die Wechselfälle beim Auffinden der restlichen 132 Filme in der Zeit von 1930 bis 1981 wären schon für sich eine faszinierende historiografische Analyse wert; im Rahmen unserer Überlegungen geben wir uns mit einem Zahlenspiel zufrieden. Selbst dann, wenn wir die Kriegsjahre und den langen Zeitraum miteinbeziehen, in dem offiziell keine weiteren Entdeckungen nachweisbar sind, ergibt sich, daß weltweit pro Jahr durchschnittlich zwei bis drei Méliès-Filme wiedergefunden wurden. Und jetzt springen wir in einem weiteren Zahlenspiel von 1981 in die Gegenwart: Anno 1991 erreichen die wiedergefundenen Star-Film-Produktionen die Marke von 165⁷, heute haben sie den Stand von 170 erreicht oder vielleicht sogar überschritten⁸ – das sind mindestens 28 Filme mehr als 1981, wenigstens zwei Wiederentdeckungen jedes Jahr. In letzter Konsequenz hochgerechnet, würden die übrigen 340 Filme bis zum Jahr 2160 ans Licht kommen, also in wenig mehr als anderthalb Jahrhunderten.

Das Spiel ist hier zu Ende – bevor es jedoch als belangloses Zahlenspiel abgetan wird, wollen wir bei zwei Aspekten der Frage noch kurz verweilen. Der erste ist wiederum statistischer Natur: Wenn die durchschnittliche Auflagenhöhe eines Méliès-Films etwa hundert Kopien beträgt (die großen internationalen Erfolge ausgenommen, die in noch größerer Zahl gezogen und in den Vereinigten Staaten illegal kopiert wurden⁹), dann ist es zwar ein Glück, aber keineswegs ein außergewöhnlicher Glücksfall, wenn wenigstens eine Kopie von hundert der Zerstörung bzw. dem Verfall entgeht: Die Zahl der erhaltenen Kopien, die von der Forschung noch nicht lokalisiert sind, kann tatsächlich in die Dutzende gehen. Der zweite, mehr allgemeine Aspekt betrifft die Rhetorik, die den Slogan »Nitrate Won't Wait«¹⁰ benutzt. Seit das Restaurieren von Filmen die Merkmale eines kulturellen und archivalischen Phänomens von weltweiter Bedeutung angenommen hat, ist das Argument wichtig (und ohne Frage sinnvoll), daß die Filme unbedingt konservatorisch bearbeitet werden müssen, noch bevor sie in einen physisch bedrohlichen Zustand geraten. Zu diesem Zweck hat man gesagt – und sagt es immer noch – daß die mittlere Lebensdauer einer Nitrokopie ungefähr hundert Jahre beträgt, und daß man deshalb retten muß, was noch zu retten ist, bevor sich die verbliebenen Kopien für immer zersetzen. – Seit einiger Zeit beginnt man jedoch zu erkennen, daß eine solche Endzeiterwartung willkürlich ist, so sehr sie sich emotional aufdrängen mag: Nach 1940 gezogene Nitrokopien befinden sich in einem hoffnungslosen Zustand oder haben sich bereits total zersetzt, während einige vor 1900 hergestellte Lumière-Filme noch exzellent erhalten sind. Die chemische Zersetzung von Nitrozellulose ist in der Tat irreversibel, Verlaufsformen und Zeiträume der endgültigen Zersetzung lassen sich aber nach objektiven Kriterien noch nicht kontrollieren. Es ist daher möglich und sogar wahrscheinlich, daß weitere Filme von Méliès (und des frühen Kinos überhaupt) in einem vergleichsweise annehmbaren Zustand zu Beginn des dritten Jahrtausends gefunden werden. Schließlich hängt die Entdeckung neuer

Feerien von Méliès in nächster Zukunft auch vom Ehrgeiz der Filmhistoriker und Archivare ab und nicht nur von der Gunst des Zufalls und den klimatischen Bedingungen am Fundort.

Nun sind wir beim Kern des Problems angelangt, das heißt bei der Frage, was denn die »Jagd nach Méliès« – jenseits ihrer Implikationen für die Experten – zu einem derart wichtigen Kulturphänomen macht. Tausende Filme aus der Frühzeit gelten als verschollen und stehen deshalb potentiell für eine »Wiederentdeckung« zur Disposition, aber längst nicht mit demselben Status. Wenn jemand mit einigen Nitrorollen unter dem Arm ins Archiv kommt, spielt sich fast immer dieselbe Szene ab. Wenn unter den Filmrollen ein »verloren« geglaubter Méliès ist, gewinnt das Wiederauffinden den Charakter eines großen Ereignisses. Wenn es sich nicht um einen »Méliès« handelt, sondern um einen der zahllosen, zu Beginn des 20. Jahrhunderts produzierten Pathé-Filme, dann macht der anfängliche Enthusiasmus sofort der üblichen Routine Platz. Manchmal ist es geradezu so, daß man *glauben will*, die aufgefundenen Filme seien von Méliès, auch wenn das gar nicht der Fall ist: Das passierte der Filmoteca Generalitat Valenciana, wo drei Filme »mit Verwandlungstricks« als »mögliche« Méliès präsentiert wurden, bevor man feststellte, daß nur einer (*L'ŒUF DU SORCIER*, 1902) vom Magier aus Montreuil stammte¹¹. Außerhalb der Archive hat es sogar Fälle gegeben, daß aus einer Gruppe wiedergefundener Filme diejenigen ausgewählt wurden, die man für bestimmte Forschungszwecke am interessantesten hielt, und den Rest ließ man fallen, etwa mit der Bemerkung: »Ach, das ist ja nur ein Dokumentarfilm von Pathé.« Wer in einem Archiv arbeitet, wird sich dieser Aussage zurecht energisch widersetzen; wer aber nicht dem ethischen Imperativ verbunden ist, daß alles archivwürdig ist und möglichst sofort konservatorisch bearbeitet werden muß, der wird anders denken und sich in der Konsequenz auch anders verhalten.

Warum soll denn ein wiedergefundener Méliès mehr gelten als ein Ferdinand Zecca, ein Vitagraph-Film von 1907 oder ein Eclair-Journal? Ohne groß darüber nachzudenken, lautet spontan die erste Antwort (die niemand zugeben wird): Die Filme von Méliès *sind einfach schöner* als die anderen. Wir können mit einem solchen Werturteil durchaus einverstanden sein, fragen uns aber, worauf jene selbstverständliche Sicherheit beruht, mit der diese Meinung gewöhnlich formuliert wird. Immerhin ist sie bar jeder historiografischen Objektivität, wie sie seinerzeit im Anschluß an die Konferenz von Brighton 1978 verfochten wurde, auf der die FIAF eine ausgedehnte Retrospektive von Filmen aus den Jahren 1900 bis 1906 zeigte. Die zweite Antwort lautet dann: Ein Film von Méliès sei anerkannte »Kunst«, und dafür gelte ein spezielles Reglement. So speziell, daß jede Entdeckung gleich publik gemacht wird. Natürlich fällt es heute leicht zu sagen, daß der Name Georges Méliès den ästhetischen Eigenwert des frühen Films legitimiert und symbolisiert. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Dieser Konsens macht Sinn und soll hier nicht in Frage gestellt werden. Jede Epoche ist auf der Suche nach ihren Ikonen, und es gibt nichts daran auszusetzen, daß

Méliès für die Geschichtsschreibung des frühen Kinos, die sich erst vor kurzem als Disziplin formiert hat, die Ikone *par excellence* darstellt. Aber allein die Tatsache, daß die Wahl der Ikone auf einen gefeierten »Autor« fällt, müßte Anlaß genug sein, um über Sinn und Wesen der Aufwertung nachzudenken, die das Kulturerbe der laufenden Bilder des sogenannten »frühen Kinos« zur Zeit erfährt.

Die konstitutiven Elemente dieser Aufwertung lassen sich daran ablesen, warum die Wahl gerade auf Méliès gefallen ist:

1. Die Filme von Méliès haben einen stark ausgeprägten »Stil«, der sie »wiedererkennbar« macht und damit aus der Masse der Durchschnittsproduktionen der Zeit heraushebt. Die Identifikation einer Produktion der Star-Film ist gleichbedeutend mit jener *Expertise*, die von einem Kunstkennner verlangt wird, der aus den Gemälden einer düsteren Provinzkirche das Werk eines Meisters herausfinden muß. (Wie angemessen der Vergleich mit der bildenden Kunst ist, zeigt die Tatsache, daß Méliès für gewöhnlich seine Filme »signierte«, indem er seinen Namenszug auf das Startband jeder Kopie prägen ließ. Meines Wissens blieb dies – mit Ausnahme der Filme Charles Urbans, die gleichfalls »signiert« waren – in der Frühzeit des Kinos ein Sonderfall.) Analog dazu stellt der Filmarchivar Hypothesen über Qualität und Entwicklung von *trompe-l'œil*-Bühnenbildern auf, analysiert die Hersteller-Logos im Set, identifiziert die Gesichtszüge eben jenes Méliès in der Maske eines Schattenspielers, eines Dämons oder eines verrückten Gelehrten.

2. Die schöpferische Parabel von Méliès trägt zweifelsohne den romantischen Strahlenkranz eines kleinen *Heldenlebens* des Fin de siècle, was durchaus Leidenschaften wecken kann: Steht hier doch tatsächlich der Sohn eines Schuhfabrikanten vor uns, der später Besitzer eines berühmten Theaters wird (das schon dem weltbekannten berühmten Zauberkünstler Jean-Eugène Robert-Houdin gehört hat), bevor er dann seine Kreativität auf die vielversprechenden Möglichkeiten der Kinematographie verlegt. Auch biographisch kann Méliès mit dem Kanon eines romantischen Helden aufwarten, wie er in der Abfolge Aufstieg-Fall-Erlösung modellhaft vorgezeichnet ist: der internationale Erfolg von *VOYAGE DANS LA LUNE*, die Rakete im Auge des Mondes, Plagiatsversuche¹², Wirtschaftskrise, Zusammenbruch des handwerklichen Produktionssystems im Atelier von Montreuil-sous-Bois; Bankrott, Vergessenwerden, Karriere als Operettensänger und Theaterdekorateur; Kiosk im Bahnhof von Montparnasse; »Wiederentdeckung« (da schau her) durch eine Gruppe von Intellektuellen; Gala-Vorführung am 16. Dezember 1929, Alterssitz im Schloß von Orly; ehrbietige Besuche von Hans Richter und Alberto Cavalcanti. Ohne darüber das gleichfalls romantische Schicksal seines Bruders Gaston zu vergessen: Repräsentant der Star-Film in New York, unvorsichtiger Manager des Familienglücks in den Vereinigten Staaten und dann Regisseur in der Südsee – auch er vom Bankrott vernichtet, kurz bevor er an einer Vergiftung stirbt, die er sich wahrscheinlich bei einem Austernessen zugezogen hat.

3. Eine weitere, mit Fakten belegte Argumentationslinie betrifft die von Méliès entdeckten fotografischen Tricks: Wie oft hat man schon geschrieben und gelesen, daß im Prinzip alle *special effects*, die das moderne Kino verwendet, bereits im Werk des Pioniers Méliès zu finden sind? Wie oft ist schon die Geschichte von der Kamera erzählt worden, die Méliès auf der Place de l'Opéra in Paris aufgestellt hatte – vor dem legendären Omnibus, der sich dann in den ebenso legendären Leichenwagen verwandelt hat?

4. Die Auffassung vom ästhetischen Charakter des Films als Synthese verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen hat Méliès in seiner berühmten Erklärung auf dem Pariser Kongreß der Filmproduzenten im Februar 1909 selbst vertreten – als Antwort auf Charles Pathé, der ihn beschuldigt hatte, keinerlei Geschäftssinn zu besitzen:

... ich bin nur ein Künstler; und das ist gut so. Und gerade deshalb stimme ich nicht mit Ihnen überein. Ich behaupte, daß der Film eine Kunst ist, denn er ist das Produkt aus allen anderen Künsten. Im Augenblick gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder der Film macht Fortschritte und entwickelt sich immer mehr zu einer Kunstform. Oder er bleibt dort stehen, wo er jetzt ist, und der Preis für den Filmverkauf wird vereinheitlicht: Dann wird die Filmbranche in kürzester Zeit ruiniert sein. Das ist es, was mir Sorgen macht. Denkt also nicht, daß ich meine, ich würde mich kleiner machen als ich bin, indem ich mich als Künstler anschauen lasse. Denn, wenn Sie als Geschäftsmann keine Künstler haben, die Filme für Sie machen, so frage ich mich: Was verkaufen Sie dann?¹³

Diese leidenschaftliche Erklärung seiner künstlerischen Unabhängigkeit ist ein ideales Manifest für diejenigen geworden, die im Namen von Méliès ästhetischen Rang für die bewegte Fotografie reklamieren (wobei sie in jüngster Zeit endgültig auch den Terminus »primitiver Film« zurückweisen, der in der Filmgeschichtsschreibung bis Ende der siebziger Jahre üblich war).

5. Schließlich ist hervorzuheben, daß sich eine Gruppe von Erben am Wiederauffinden und der Aufwertung des Werks von Méliès aktiv beteiligt. Wer sich jemals einem Studium seiner Tätigkeit unterzogen hat, weiß sehr gut, daß die *Association des Amis de Georges Méliès*, mit Sitz in Paris, dank der Impulse von Madeleine Malthête-Méliès, der Enkelin des Regisseurs, seit geraumer Zeit ein Zentrum hervorragender Forschung ist. Hier ist eine außergewöhnliche Menge von Dokumenten gesammelt, die sich auf die Star-Film beziehen – von den Filmen über Szenenfotos und noch nicht edierte Tonaufnahmen mit Méliès bis zu den Kostümen, die bei einigen Produktionen verwendet wurden.

Wichtiger noch ist die Tatsache, daß die Familie Méliès ein Netz ständiger Arbeitsbeziehungen mit den Archiven der FIAF geknüpft hat. Die verantwortlichen Archivare informieren die *Association* umgehend über aufgefundene Filme und ziehen bei Bedarf Arbeitskopien für Forschungszwecke. Gegenüber

Rechtsinhabern von frühen Filmen ist das in der Archivpolitik ohne Beispiel. Es wird Gelegenheit für kontinuierliche Forschung geboten, unterstützt von den Dokumentations- und Forschungsabteilungen der Filmarchive. Auf diese Weise wiegt jeder Méliès, der ans Licht kommt, grundsätzlich schwerer als andere wiedergefundene Filme der Frühzeit: In einem Wort, jeder Méliès, der neu zum Katalog der bereits aufgespürten Méliès-Filme hinzukommt, wird zum Ereignis, das ganz von selbst »publik« wird.

Unter diesem Vorzeichen gewinnt die Sicherung des Erbes von Méliès alle Merkmale eines Vorgangs, wie er in der Kunstszene vorkommt, in der das Auffinden eines »unbekannten« Matisse oder Cézanne eine Debatte (und damit Publizität) unter den Fachleuten auslöst. Noch deutlicher sind die Parallelen zur Musikforschung, wenn etwa in einer Manuskriptsammlung eine Partitur von Bach oder Mozart geborgen wurde, welche die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregt. Im Falle Méliès gibt die kanonisierte Entdeckung im Archiv Gelegenheit zu Sondervorstellungen auf Festivals und Retrospektiven des frühen Kinos. Der neue Fund wird zu einem eigenständigen Ereignis, denn es wird ein Ritus der kollektiven Identifizierung zelebriert, bei dem sich die Exklusivität der *Expertise* in ihr Gegenteil verwandelt: in ein Massenphänomen, das Renommee für alle bietet, die als Zeugen zugegen sind.

Auch beim frühen Film gibt es also eine Form des Personenkults. Die von den Filmarchiven vertretene Philosophie, keine Selektion vornehmen zu wollen, nähert sich dabei paradoxerweise einer *politique des auteurs*. Dieselben Archive, die die Existenz eines neu entdeckten Méliès melden, finden in ihren Depositen bisher unbekannte Filme von Emile Cohl, Franz Hofer oder Giovanni Pastrone, aber niemand denkt daran, dies an die Presse weiterzugeben.

Bezeichnenderweise dreht sich der Kult um eine französische Persönlichkeit und nicht um eine englische, deutsche oder amerikanische. Die Vereinigten Staaten könnten ohne weiteres in der Figur von David Wark Griffith ein Äquivalent zur mythischen Aura sehen, die Méliès umgibt. Aber das findet nicht statt: teils weil schon fast alle Filme von Griffith wiedergefunden und mehr oder minder ausgiebig gezeigt worden sind; vor allem aber, weil seine Karriere ganz anderen Wechselfällen unterlag, und sicher weniger romantischen als die von Méliès. Griffith' Parabel vom Aufstieg und Fall eines Genies erfolgt gleichsam linear, scheint vorhersehbar und verläuft ohne dezidiert spektakuläre Ereignisse. Méliès hat sich anscheinend in einem Anfall von Wut und Enttäuschung zur Zerstörung entschlossen und alle seine Filmnegative im Garten seines Hauses verbrannt. Wir wissen nicht, ob dies zutrifft (wann?, in Reaktion auf welches Unglück?, wieviele Negative verbrannten auf dem Scheiterhaufen?, gab es davon eine Inventarliste?), dagegen ist sicher, daß Griffith nichts dergleichen getan hat. Der einzige wirklich »legendäre« Vorfall passiert Ende der dreißiger Jahre, als Griffith in die Vorführcabine des Museum of Modern Art eindringt, um die Montage von *Intolerance* nochmals zu ändern. Aber das reicht nicht, um einen

Mythos zu begründen, der sich von Méliès' Heldenlied genügend abheben würde.

Schließlich kommt Griffith nicht in den Genuß einer strategischen Förderung durch einen Apparat, wie ihn die Erben von Méliès für ihren Ahnvater aufgebaut haben (mit exzellenten Ergebnissen auf wissenschaftlichem Gebiet). Es gibt weder eine *Gesellschaft der Freunde von David W. Griffith* noch wäre sicher, daß ein Verein dieser Art auf die gleiche Zustimmung stoßen würde, wie sie dem französischen Pendant von Filmhistorikern aus aller Welt gezollt wird.

Das Beispiel Griffith veranschaulicht noch einen letzten, nicht weniger relevanten Unterschied. Es scheint zu stimmen, daß die Filme beider Regisseure von Grund auf durch einen gewissen »einheitlichen Stil« charakterisiert sind – zumindest wenn man den Terminus in seinem unmittelbarsten Sinn auf Méliès bezieht. Es stimmt auch mit Blick auf die ersten Jahre von Griffith' Tätigkeit, vor allem jene vor seiner Trennung von der Biograph Company. Aber selbst unter der Prämisse, daß noch viele Griffith-Filme zu »entdecken« wären: Ihre öffentliche Würdigung würde ganz anderen Kriterien folgen als denen, die das Wiedererstehen einer Produktion der Star Film publik machen. Vom psychologischen Gesichtspunkt wird die Entdeckung eines Méliès-Films dadurch interessant, daß sie sich auf absolut trennscharfe Kriterien ikonographischer Evidenz stützen kann, die mit den Kriterien zur Identifizierung anderer »Autoren« nicht vergleichbar sind. Ein hypothetisch »wiedergefundener« Griffith wird identifiziert über bestimmte Schauspieler und die Ermittlung des Titels, das heißt über ganz und gar filmografische Variablen. Die Ermittlung eines Montage-Modells »à la Griffith« geschieht erst auf einer zweiten Stufe, nachdem die Authentizität des Films bereits feststeht.

Die Werke von Méliès dagegen enthalten fast nie (zumindest nicht in den ersten Jahren seiner Karriere) einen Zwischentitel, der an seinem unteren oder oberen Rand auch den Filmtitel angibt. Das einzige Kriterium für die Identifizierung auf physiognomischer Basis ist die Person von Méliès selbst, der in seinen Filmen fast immer mitspielt. Noch wichtiger ist im Fall Méliès die Tatsache, daß sich die Identität des gefundenen Filmstreifens an durchgängig benutzten Techniken und Requisiten festmachen läßt: Wer viele Filme von Méliès gesehen hat, erkennt den Stil in der Dekoration der Hintergründe wieder, außerdem typische Stühle und Schemel sowie Kostüme, die von einem Film zum andern übernommen wurden. Wiederzuerkennen sind auch die fotografischen Effekte, jene »Tricks«, bei denen Méliès zurecht die Vaterschaft für sich in Anspruch nimmt. Schließlich findet der Forscher aufgrund des Filminhalts eine Verbindung des Werks mit dem Firmenkatalog der Star Film, dessen Titel (die dem Geist bestimmter Partituren von Erik Satie so nahestehen) nacheinander überprüft und eliminiert werden, bis der passende Titel und der entsprechende Bühnenaufbau die Identifizierung bestätigen.

Indem sie einen Namen für eine unbekannte Nitrokopie findet, die »mutmaßlich ein Méliès« ist oder zumindest »einer sein könnte«, spielt die Ge-

schichtsschreibung des frühen Films eine doppelte Rolle: Auf der einen Seite fügt sie einen weiteren Mosaikstein zu den Kenntnissen, die wir von einem kreativen Künstler haben, dessen Beitrag zur Entwicklung von Film und Kino nicht erst seit einigen Jahren weltbekannt ist (was auch eine Aufwertung für den Forscher selbst bedeutet, weil die »Autorenschaft« von Méliès anscheinend unweigerlich wächst, ohne je Gefahr zu laufen, in Frage gestellt zu werden¹⁴). Auf der anderen Seite fördert die Disziplin ihre eigene öffentliche Imagebildung, indem sie Selbstbewußtsein und eine besondere wissenschaftliche Dignität gewinnt. Insofern ist Georges Méliès nicht nur Zweck der Veranstaltung, sondern auch ein prestigeträchtiger Vorwand.

(Aus dem Italienischen von Martin Loiperdinger)

Anmerkungen

1 »Avant le Gala Georges Méliès à la Salle Pleyel«, in *L'Ami du peuple (du soir)*, 14.12.1929.

2 Die Akten des Kongresses wurden herausgegeben von Madeleine Malthête-Méliès: *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984.

3 Das Ereignis hat Roland Cosandey minutiös analysiert in seinem Artikel »Georges Méliès As L'inescamotable escamoteur. A Study in Recognition«, in: Paolo Cherchi Usai (Hg.), *A Trip to the Movies. Georges Méliès, Filmmaker and Magician (1861-1938) / Lo schermo incantato: Georges Méliès (1861-1938)*, Rochester (N.Y.), Pordenone, International Museum of Photography at George Eastman House / Le Giornate del Cinema Muto / Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1991; vgl. vor allem Anmerkung 21 auf den Seiten 101, 103 und 105 des englischen Textes.

4 *Le Nouvel art cinématographique*, Nr. 5, Januar 1930, S. 78f.

5 Da dieser Film in der Salle Pleyel unter dem Titel *LES ILLUSIONS FANTASTIQUES* gezeigt wurde, wirft die genaue Identität dieses Streifens einige Fragen auf. Außer *ILLUSIONS FANTASMAGORIQUES* könnte es sich auch um andere, fast gleichlautende Titel handeln: *ILLUSIONS FANTASISTES* (1909) oder *ILLUSIONS FUNAMBULESQUES* (1903); vgl. Cosandey, Anmerkung 21 auf S. 103 des englischen Textes.

6 *L'Ami du peuple (du soir)*, 20.12.1929, zi-

tiert nach Georges Sadoul, *Lumière et Méliès* (édition augmentée, révisée par Bernard Eisen-schütz), Paris, Lherminier, 1985, S. 272.

7 Cosandey, S. 105 des englischen Textes.

8 Während dieser Text in Druck geht, erweitert sich die Liste der existenten Méliès-Filme um wenigstens zwei Titel: *LA CUISINE DE L'OGRE* (1908), vom Autor in einer Londoner Privatsammlung gefunden, und *SALLE À MANGER FANTASTIQUE* (1899), konserviert vom George Eastman House in Rochester. Außerdem sind zwei Kopien eines Films aufgetaucht, der als *LES DERNIÈRES CARTOUCHES (BOMBARDEMENT D'UNE MAISON)* (1897) im Firmenkatalog steht; ihre Identität ist jedoch unklar. Die beiden Kopien sind noch nicht miteinander verglichen worden; außerdem ist nicht sicher, ob es sich wirklich um Kopien des Méliès-Films handelt, und nicht um Filme, die zur gleichen Zeit mit dem Titel *LES DERNIÈRES CARTOUCHES* von Pathé, Lumière und Gaumont produziert worden sind. Die Identifizierung wird noch dadurch erschwert, daß alle Versionen von einer Zeichnung von Alphonse de Neuville ausgehen, die auch Méliès für seinen Film inspiriert hat. Vgl. *158 scénarios de films disparus de Georges Méliès*, Paris, Association des Amis de Georges Méliès, 1986, S. 12.

9 Im George Eastman House in Rochester wurden 1992 zwei Nitrokopien von Méliès-Filmen gefunden, welche die Edison Company heimlich gezogen hatte. Eine der beiden, *VOYA-*

GE DANS LA LUNE, trägt am Anfang das traditionelle Copyright-Logo von Edison, während das Markenzeichen der Star-Film in allen Bildkardern durch ein schwarzes Rechteck verdeckt ist, das beim Kopiervorgang eingeblendet wurde.

10 Anthony Slide hat u.a. mit dieser Formel seine Analyse der Restaurierungsproblematik von Filmen in den Vereinigten Staaten eingeführt; vgl. Anthony Slide: *Nitrate Won't Wait. A History of Film Preservation in the United States*, Jefferson (N.C.), London, McFarland, 1992.

11 Der Vorfall ist dokumentiert bei Medardor Amor: »La película de un hallazgo«, in: *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), vol IV, 13, Otono 1992, 22-29.

12 Ein interessantes Forschungsfeld, das systematisch noch nicht untersucht ist, könnte der Einfluß von Méliès' Ikonographie auf Filme über interplanetarische Reisen, geographische Erkundungen und Schattenspieler-Nummern

sein, wie sie von den Konkurrenzfirmen in den »goldenen Jahren« der Star-Film vertrieben werden. Zahllose Filme stammen direkt von den berühmtesten Titeln des Star-Film-Katalogs ab.

13 Die Passage ist unter anderem wiedergegeben bei John Frazer: *Artificially Arranged Scenes. The Films of Georges Méliès*, Boston (Mass.), G.K.Hall & Co., 1979, S. 51.

14 In diese Richtung gehen auch die Arbeiten, die Parallelen suchen zwischen Georges Méliès und der europäischen Künstleravantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts. Was zum Beispiel den Kubismus betrifft, so empfiehlt sich die Lektüre von John Frazer, »Cubism and the Cinema of Georges Méliès«, in: *Millenium Film Journal* 19, Fall/Winter 1987-1988, und von Natasha Staller, »Méliès' 'Fantastic Cinema' and the Origins of Cubism«, in: *Art History* vol 12 no 2, June 1989, S. 202-232.

Ein Leben für Méliès

Ein Interview mit Madeleine Malthête-Méliès, der Enkelin
des Zauberers von Montreuil

Wie hat Ihre Jugend, die sie an der Seite Ihres Großvaters verbrachten, Ihr späteres Handeln beeinflusst, das heißt Ihr jahrzehntelanges Engagement, um die Arbeit von Georges Méliès weltweit bekannt zu machen?

M.M.-M.: Nun ja, das alles ist schon recht seltsam, wenn man bedenkt, daß er in all den Jahren, die ich zwischen meinem fünften und fünfzehnten Lebensjahr¹ bei ihm verbrachte, mir nie vom Kino erzählte. Das, was ich durch ihn kennenlernte, war vor allem die Zauberkunst und die Magie, weil er mich immer zu den Banketten der Magier mitnahm. Er war ihr Präsident. So wuchs ich eher mit der Magie und der Operette auf. Er liebte die Operette, er spielte Klavier und wir sangen gemeinsam. Ich besitze ein unerschöpfliches Repertoire an Operettencouplets. Wir sprachen kaum vom Kino, denn es war für ihn trotz allem mit großer Bitterkeit verbunden. Natürlich gingen wir ins Kino, doch der Tonfilm störte ihn sehr. Allerdings gewöhnte er sich später an ihn. Er mochte Western, Dokumentarfilme, d.h. alles, was man nicht auf der Theaterbühne sehen konnte. Er verabscheute gefilmtes Theater, was für einen Mann der Bewegung normal ist. Er war jemand, der sich mit seinem Körper ausdrücken konnte. Ich sah ihn fast bis zu seinem Tode Gymnastik treiben. Er hielt seinen Körper durchtrainiert. Im übrigen sieht man ihn in seinen Filmen tanzen. Man erkennt sofort, daß er ein Tänzer ist, ein Athlet, ja sogar ein Akrobat. Es war wichtig für ihn, in Form zu bleiben, schlank zu sein und sich sehr aufrecht zu halten.

Mir hat er sehr einfache Prinzipien mit auf den Weg gegeben: »Dreh' dich nicht um, geh' stetig nach vorn, es nützt nichts, sich umzudrehen und zu sagen: ›Wenn ich gewußt hätte; Schluß, aus, der Vorhang ist gefallen.« Und: »Wenn du willst, daß man dich mag, sei liebenswürdig.« Mit diesem Gepäck bin ich aufgebrochen. Ich verfügte über kein Erbe, schließlich waren wir vollkommen ruiniert; wir lebten in Armut, die aber verheimlicht wurde. Für alle stellten wir eine gutbürgerliche Familie da. Er trug seine diamantene Krawattennadel und seine Glacé-Manschetten, die er jeden Tag wechselte. Wir aßen Nudeln, aber mit Silberbesteck.

Es war schon eine seltsame Welt, die mich ein bißchen aus dem Gleichgewicht brachte. Von ihm und seiner zweiten Frau, Jehanne d'Alcy², erhielt ich eine sehr gute bürgerliche Erziehung. Die Familie meines Vaters kam aus der

Arbeiterschicht. Ich stand also immer zwischen zwei Milieus, hatte zwei Existenzen, zwei verschiedene Formen von Kultur. Dies alles hat mich wahrlich nicht hin zum Kino geführt. Als mein Großvater 1938 starb, war ich gerade fünfzehn. Ich besuchte das Gymnasium, doch noch immer sprach man nicht vom Kino. Trotzdem kannte ich alle, denn die Leute kamen zu uns nach Hause. So begegnete ich mit zwölf, dreizehn Jahren Abel Gance, Marcel L'Herbier, Marcel Carné, Jacques Prévert, Henri Langlois, Georges Franju. Aber sie interessierten mich nicht. Wenn sie zu meinem Großvater kamen, verdrückte ich mich.

Lange Zeit nach seinem Tode habe ich es sehr bedauert, ihn nicht mehr fragen zu können, was ich ihn nun als Erwachsene hätte fragen können. Aber bekanntlich hat man mit fünfzehn seinem Großvater, den man respektiert, keine wirklichen Fragen zu stellen. Man wartet, bis daß er spricht. Zu meiner Zeit stellte man den Eltern ohne direkte Aufforderung keine Fragen. Folglich existiert die Verbindung zwischen ihm und dem, was ich gemacht habe, praktisch nicht.

Es gab also von hier keinerlei Anregung?

M.M.-M.: Überhaupt nicht.

*Warum haben Sie trotzdem begonnen, sich für sein Werk zu interessieren?
Und wann fingen Sie damit an?*

M.M.-M.: 1945 habe ich mich auf die Suche nach Méliès gemacht. Aber eigentlich hat alles viel früher angefangen, schon während des Krieges. Nach dem Tod meines Großvaters wurden wir zum zweiten Mal ausgeraubt. Schon einmal, 1923, als er ruiniert war, war alles verkauft und in alle Winde zerstreut worden. Von 1932 bis 1939 lebten wir im Schloß von Orly³. 1939 wurden wir vor die Tür gesetzt. Die französische Luftwaffe requirierte das Schloß. Wir hatten einen ganzen Flügel des Schlosses und konnten unsere Sachen nicht anderswo unterbringen. Also steckte man meine Großmutter ins Altersheim der Music Hall-Künstler, und ich zog zu meiner Großmutter väterlicherseits nach Paris. Die Armee versiegelte unsere Türen und sagte, man würde niemals daran rühren. Als ich 1940 ins Schloß ging um nachzusehen, was inzwischen passiert war, wurde ich von den Deutschen empfangen. Ich sagte, daß ich hier gewohnt hätte und daß ich sehen wollte, was aus unserer Wohnung geworden wäre. Da antwortete mir der deutsche Offizier: »Hören Sie, als wir hier ankamen, stand alles offen.« Alles war verschwunden, die Leute aus der Umgebung hatten alles mitgenommen. So besaß ich keine Kindheitserinnerung mehr, kein Buch, keine Puppe, nichts. Deshalb habe ich angefangen, mir mein Erbe wieder zusammenzutragen, das mir durch die zwei Plünderungen vorenthalten worden war. Der wahre Grund liegt vielleicht darin, daß ich mir gesagte habe: »Man hat mir alles weggenommen, also werde ich versuchen, es wiederzufinden.«

Zudem zeigte meine Großmutter weiterhin Filme. Man lud sie auf Empfänge ein. Madame Méliès, der erste Filmstar der Welt, war schon eine Persönlichkeit. Ich begleitete sie, was mich dazu zwang, weiterhin den Kinoleuten zu begegnen.

Mein Mann, René Malthête, interessierte sich sehr für Méliès. Er war älter als ich und deshalb viel neugieriger. Er stellte mir Fragen, die ich nicht beantworten konnte. Schließlich holte mich Henri Langlois⁴ 1943 als Sekretärin an die Cinémathèque française. Diese drei Menschen, die keine Blutsverwandten von Méliès waren, haben mich also dazu gebracht, Fragen zu Méliès zu stellen. Noch heute besteht er für mich eigentlich aus zwei Personen: da ist einerseits mein Großvater, und dann ist da noch so ein Typ, der sich Méliès nennt, und irgendwie fällt es mir schwer, die beiden in Einklang zu bringen.

*Aber es handelt sich nicht um eine Schockbegegnung wie für Maud Linder?*⁵

M.M.-M.: Nein, überhaupt nicht. Man hat mir gewissermaßen aufgezwingen, mich um Méliès zu kümmern. Natürlich hat mich dann auch die Neugier getrieben. Ich sagte mir: »Diesen Herrn, mit dem du zusammengelebt hast, den du aber eigentlich nicht kennst, da er nur wenig von sich erzählte, den solltest du vielleicht durch seine Filme kennenlernen.« Je öfter ich ihn auf der Leinwand sah, desto mehr verstand ich, wie er gelebt und was ihn motiviert hat.

Der Mensch, den Sie in den Filmen sehen, hätte also genauso gut jemand anderer als Ihr Großvater sein können?

M.M.-M.: Sicher, vor allem da ich dort einen jungen Mann, einen Mann von vierzig Jahren sehe. Als ich aber zu ihm kam, war er bereits siebzig. Es ist für mich etwas schwierig, dies in meinem Kopf in Einklang zu bringen.

Könnten Sie uns nun etwas von Ihrer Zeit an der Cinémathèque française erzählen?

M.M.-M.: Nun ja, Henri Langlois wollte seit langem, daß ich für ihn arbeite, aber er konnte mich nicht bezahlen. Ich aber mußte unbedingt arbeiten, denn wir waren sehr arm und mußten ja irgendwie etwas zu essen bekommen. Ich habe also mit meinem Studium aufgehört und 1942 begonnen, beim Finanzamt zu arbeiten. Noch im gleichen Jahr wechselte ich zu einem Rechtsanwalt. In der Absicht mich zu holen, kam Henri dorthin und sagte: »Ich habe eine Subvention erhalten.« Auslöser war also, daß er 1943 die staatliche Unterstützung bekam. Er stellte mich als Sekretärin ein. Ich tippte seine Briefe und beschäftigte mich nicht viel mit den Filmen. Um die kümmerte sich Jean Mitry.⁶ Aber da wir fünf waren, hat schließlich jeder alles gemacht. Ich ging in die »Bunker« und holte die Filme mit meinem Fahrrad. Währenddessen erledigte Mitry die Post. Die Brüder Hillaireau hatten in dieser Zeit irgend etwas anderes zu tun. Wir waren austauschbar, denn wir lebten gewissermaßen in einer Art Mikrokosmos.

Wir waren im *Ministère de l'information* untergebracht. Die deutsche Zensurbehörde kam, um im Vorführsaal der Cinémathèque unsere Filme zu zensieren, und zwar so gewissenhaft, daß wir mit Dr. Frank Hensel, dem Direktor des Reichsfilmarchivs, alle verbotenen Filme sahen, so zum Beispiel um drei Uhr

nachts VOM WINDE VERWEHT. Es war für uns schon eine sehr seltsame Arbeitsatmosphäre: Wir arbeiteten die ganze Zeit mit den Deutschen und gleichzeitig wurden wir ständig kontrolliert.

Wie hat Ihnen Ihr Abenteuer an der Cinémathèque gefallen?

M.M.-M.: Eigentlich war es sehr angenehm, denn zu dieser Zeit war Langlois noch nicht der vergötterte, auf ein Podest gehobene Langlois, wie ihn jeder kennt. Heutzutage kann man nicht mehr an ihn rühren. Wir haben noch einen Menschen kennengelernt, mit guten Eigenschaften und mit Fehlern, noch nicht Größenwahnsinnig, jedoch schon sehr unordentlich. Aber es gab ja uns, und da wir einen sehr kleinen Kreis um ihn bildeten, gelang es uns, das Schiff auf Kurs zu halten. Wir haben uns sehr amüsiert und unvergeßliche Erinnerungen zurückbehalten.

Dann habe ich geheiratet. Meine Tochter Anne-Marie kam 1945 auf die Welt und ich mußte Langlois verlassen. Trotzdem habe ich auch weiterhin für ihn gearbeitet, jedes Mal, wenn es um eine Ausstellung ging, mal in der Avenue de Messine⁷, mal für die Ausstellung zum 100. Geburtstag von Georges Méliès. Eine ganze Woche lang konnte ich mich nicht um meine Kinder kümmern, so daß sie, als sie noch klein waren, am Ende einen Horror vor Méliès hatten, denn Méliès hieß für sie: Mama geht weg. Erst mit gut 25 Jahren haben sie begonnen, sich für Méliès zu interessieren. Vorher war es wirklich schrecklich: »Wir haben die Nase voll von Méliès, es wird daheim immer nur von ihm gesprochen.«

Sodann machte ich mich auf die Suche nach den Filmen, denn Langlois sagte: »Nach der Befreiung werden wir endlich arbeiten und mit den ausländischen Kinematheken Verbindung aufnehmen können.« Bis 1945 hatten wir keinerlei Kontakt, weder mit London, noch mit New York⁸, denn die Cinémathèque lag in der von den Deutschen besetzten Zone. Er sagte zu mir: »Auf mir lastet die ganze Welt, na, dann werden Sie sich um Méliès kümmern. Auf, los geht's.« So auch mein Mann. Und meine Großmutter, in sehr forderndem Ton: »Ja, das ist deine Aufgabe.« 1946 fing ich zwar mit der Filmsuche an, doch gezeigt habe ich sie damals nicht. Es war Langlois, der sie vorführte. 1949 sagte er dann zu mir: »Na los, man muß sich vor dem Publikum einfach ins kalte Wasser werfen.« So führte ich denn 1949 in Schweden zum ersten Mal öffentlich Filme vor.

Für wen wurden die Filme wiedergefunden? Für die Cinémathèque?

M.M.-M.: Nein, für mich. Sie wurden an der Cinémathèque gezeigt, denn ich besaß kein Archiv. Doch wurden sie in meinem Namen vorgeführt. Die Leute haben die Filme mir persönlich geschenkt. Und viele kaufte ich von den Wanderkinobesitzern oder ihren Kindern, die sie loswerden wollten. Es waren ja Nitratfilme. Wenn man mir also sagt, ich hätte sie geerbt, antworte ich: »Tut mir leid, aber ich habe mein Erbe zurückgekauft.«

Haben Sie systematisch Flohmärkte besucht?

M.M.-M.: Nein, überhaupt nicht. Mit drei Kindern hatte ich keine Zeit dazu. Ich habe die meisten Sachen durch Korrespondieren wiedergefunden, mit Unterstützung von Jacques Richard⁹, einem Vereinsmitglied von 'Les Amis de Georges Méliès'. Noch ganz jung ist er zusammen mit einem Freund, René Charles, über die Flohmärkte gegangen. Menschen wie sie haben sie systematisch durchsucht. Wenn sie sich nicht ganz sicher waren, ob es sich um einen Méliès handelt, haben sie ihn mir gezeigt. Es hat sich schnell ein Bund gebildet, der auf Freundschaft, freiwilliger Mitarbeit und Vertrauen beruhte. Die Welt, in der ich heute lebe, stört mich sehr, denn all das gibt es nicht mehr.

Wo haben Sie die wiedergefundenen Filme gelagert?

M.M.-M.: Bei mir daheim, in meinem Keller. Glücklicherweise wohnte ich zu dieser Zeit im Schloß von Versailles und verfügte deshalb über einen herrlichen, wohltemperierten Originalgewölbekeller, wo ich meine Filme unterbringen konnte. 1961 veranstalteten wir dann mit Langlois zusammen die Feier zum 100. Geburtstag von Méliès. Wir gingen bei Adriana Prolo¹⁰ in Turin an, wohin ich fuhr, um eine Ausstellung aufzubauen. Im April gab es dann eine große Veranstaltung in Montreuil¹¹. Im Mai 1961 gründeten wir die Gesellschaft »Les Amis de Georges Méliès«, denn einen Monat später organisierten wir die große Jubiläumsausstellung im Musée des Arts Décoratifs in Paris und wir wollten, daß der Verein die Schirmherrschaft übernimmt. Die Gesellschaft existiert also seit 1961; mit einem Jahresbudget ausgestattet, kümmert sie sich um die Filme, zeigt und repariert sie und läßt Kopien ziehen, alles ohne Subventionen. Die Cinémathèque Méliès ist ein Archiv ohne staatliche Unterstützung, aber es gelingt trotzdem, die Filme zu retten, sie zu bewahren, in gutem Zustand zu halten und sie zu zeigen¹².

Wie kamen Sie vor der Gründung der Gesellschaft zurecht?

M.M.-M.: Nun ja, da ich kein persönliches Vermögen besaß und immer noch keines besitze, kam mein Mann für alles auf. Wenn ich also nicht das Glück eines wohlhabenden und interessierten Mannes gehabt hätte...

Er war Mediziner von Beruf.

M.M.-M.: Ja, doch besaß er vor allem ein persönliches Vermögen, das er von seiner Familie geerbt hatte.

Die Suche nach den Filmen erstreckt sich von 1946 bis heute. Zu welchem Zeitpunkt haben Sie die meisten Filme gefunden?

M.M.-M.: Die ersten sieben Titel, die Jean-Placide Mauclair¹³ Langlois anvertraut hatte und die für den Galaabend von Méliès¹⁴ wiedergefunden worden waren, bildeten den Grundstock. Nach dem Krieg fand ich die ersten in Prag,

Polen und, zusammen mit Einar Lauritzen, in Schweden.¹⁵ – Aber eigentlich ging es erst nach meiner Amerikareise richtig los. Vorher hatte ich verschiedene europäische Archive besucht, aber nicht mehr als zwei, drei Titel gefunden. Plötzlich kamen die Filme wellenweise aus Amerika. 1962 unternahm ich mit meinem Mann eine fünfwöchige Reise nach Amerika. Während dieser Zeit trat ich an die Leute aus Rochester¹⁶ und an das Museum of Modern Art in New York heran, die ich bisher nur brieflich kannte. Der Kontakt stellte sich sofort ein. Auf der Stelle begannen sie mit der Suche, um mir soviele Filme wie möglich wiederzufinden, wobei sie mit den *Paper Prints*¹⁷ angingen. So konnte ich auf einen Schlag 27 Titel mitnehmen. Danach ging es in London weiter. In ihrer ersten Lieferung von 1971 schickten sie mir acht bis zehn Filme auf einmal. 1974 kamen 29 Kopien aus Amerika, dann acht aus London. 1978 schließlich erhielt ich die ganze Sammlung Schlesinger aus Los Angeles, die Paul Spehr von Washington aus recherchiert hatte. Von der Filmabteilung der Library of Congress erhielt ich vierzig Filme. Und es geht weiter, denn in der kurzen Zeit, in der Paolo Cherchi Usai in Rochester tätig war, fand er fünf Titel.

Was zählt, ist meiner Meinung nach der menschliche Kontakt. Die Leute müssen mich sehen, mich treffen, meine Unternehmungen kennen. Man hatte mir oft nachgesagt, daß ich mit den Filmen Geld zu machen suchte, daß ich die Filme zu kommerziellen Zwecken wiederfinden wollte. Ab dem Moment, da die Menschen meine Bemühungen kannten und wußten, daß ich nie auch nur einen Pfennig mit Méliès verdient habe, daß er mich immer nur Geld gekostet hat, haben sie mir spontan geholfen. Das ist ein für heutiges Empfinden total verrückter Schritt, aber damals war er es keinesfalls. Das Jahr 1962 bedeutete wirklich den Wendepunkt.

Und heute?

M.M.-M.: Man findet die Filme vor allem in den Vereinigten Staaten wieder. Aber gerade jetzt erwarte ich einen aus Mailand, einen aus Valencia¹⁸. Ein anderer ist in Paris, doch hier will man wohl nicht, daß ich weiß, daß sie ihn haben. Ich muß also jemanden finden, der ihn für mich kauft, so daß man nicht weiß, daß er eigentlich für mich bestimmt ist.

Warum findet man soviele Titel in Amerika?

M.M.-M.: Méliès hat in Frankreich alle seine Filme zerstört. Man findet sie in Amerika, da der gesamte Filmbestand, den Méliès seinem Bruder Gaston geschickt hatte, von diesem an die Universal verkauft worden war. Schlesinger, einer der Direktoren der Universal, nahm sie an sich, und nun sind sie im Besitz des UCLA Film and Television Archive.

Aber wenigstens bis 1909 verkauften die französischen Produzenten ihre Filme.

M.M.-M.: Ja, und deshalb habe ich Filme bei den Wanderkinobesitzern gefunden. Der Méliès, der gerade zum Verkauf ansteht, stammt aus einem Jahrmarktbestand von 50 Filmen.

Im Mitteilungsblatt der »Amis de Georges Méliès« konnte man lesen, daß Ihnen 1983 ein Film von einem deutschen Sammler geschenkt wurde.

M.M.-M.: Meine Großcousine, Marie-Hélène Leherissey-Méliès, erhielt LE MIRACLE DU BRAHMINÉ in Fürth. Ich weiß nicht von wem, er hat seinen Namen nicht genannt. Das passiert eigentlich ständig. Die goldene Regel, die ich Marie-Hélène eingeschärft habe, lautet, niemals Fragen zu stellen. Man bringt dir ein Geschenk und du sagst danke schön. Doch Fragen sind nicht erlaubt.

Kommen wir nochmals auf die Gesellschaft »Les Amis de Georges Méliès« zurück. Warum wurde sie gegründet? Doch wohl nicht nur wegen der Schirmherrschaft für die Hundertjahrfeier?

M.M.-M.: Keinesfalls, sie wurde aus der Taufe gehoben, damit ich nicht mehr allein dastand, damit eine Struktur existierte, die mit den Nachforschungen weitermacht. Selbst 32 Jahre danach existiert sie noch, und hat immer noch denselben Präsidenten.

Wer waren die ersten Mitglieder? Ihre Familie?

M.M.-M.: Ja, aber nicht nur meine eigene Familie. Der Cousin meines Mannes war der Präsident, mein Mann der Vereinssekretär und ich selbst Vize-Präsidentin, was ich immer noch bin. Den Posten des Schatzmeisters hatte die Frau von André Méliès inne. Anfangs forderten wir, daß nur diejenigen Vereinsmitglieder werden durften, die mit Méliès gearbeitet hatten, die ihn selbst kannten oder die aus Familien stammten, die Méliès kennengelernt hatten. Die Gesellschaft nannte sich schließlich *Die Freunde von Georges Méliès*. Seither sind viele gestorben. Ich bin eine der wenigen Überlebenden der Anfangszeit.

Wie sind all die jungen Mitglieder hinzugestoßen?

M.M.-M.: Sie kamen später dank der Filmvorführungen hinzu. Ich habe die ganze Welt bereist und die Zuschauer, die die Vorstellungen besuchten, sagten zu mir: »Wir haben so etwas noch nie gesehen. Können Sie uns über ihre Aktivitäten auf dem Laufenden halten?« Deshalb befinden sich unter unseren treuen Mitgliedern viele Nicht-Franzosen sowie ausländische Kinematheken. Und dann gehören auch noch rund zwanzig Zauberkünstler dazu, die uns ebenfalls fest die Stange halten. Wir bilden eine Kette von Freunden, was heute als Konstruktion nicht mehr machbar wäre.

Wie sehen Sie die Zukunft der »Amis de Georges Méliès«?

M.M.-M.: Ich habe im Grunde ziemliche Angst um sie, denn alle Personen, mit denen ich zusammenarbeite, wie z.B. der Photograph Patrick Vautrin, wie mein Sohn Jacques, müssen ihrem Beruf nachgehen. Ihnen bleiben nur die Wochenenden und die Ferien, was die ganze Sache etwas schwierig macht. Was mich betrifft, so arbeite ich zwölf Stunden am Tag, also *full time*. Doch hinter

mir steht niemand, der ebenfalls dieser Vollzeitarbeit nachgehen könnte. Der Verein wird weiter das Bulletin herausgeben und von seinen Forschungen berichten, doch ohne mich wird es sehr schwierig werden. Irgendwie muß ich noch einige Zeit durchhalten, damit meine Tochter Anne-Marie, die heute 48 Jahre alt ist, in Rente gehen und meine Position übernehmen kann. Dabei darf man nicht übersehen, daß ich schon 70 bin, also bis 82 ausharren muß.

Sie hatten doch die Idee, ein Georges Méliès-Museum zu gründen.

M.M.-M.: Allerdings. Ich würde mir wünschen, diesen Traum vor meinem Tod noch verwirklichen zu können: ein Museum für meine komplette Sammlung, denn es wird Probleme geben nach meinem Tod. Selbst wenn meine Kinder die Sammlung behalten wollten, könnten sie es nicht wegen der hohen Erbschaftssteuern. Ich habe bereits mehrere Angebote für das Museum erhalten, doch nichts hat sich verwirklicht. So warte ich denn... Aber ich bin müde. All die Treffen, Sitzungen ohne Resultat. Man liefert und liefert, Texte, Dossiers, und stellt Anträge. Und dann tut es den Herrschaften leid, sie können nichts tun.

Wir haben uns oft gefragt, wie Sie das alles geschafft haben: Kinder erziehen und sich gleichzeitig um Méliès kümmern. Blieb denn da überhaupt noch Zeit für Sie selbst?

M.M.-M.: Die Frage stellte sich nicht. Als ich heiratete und meine drei Kinder bekam, hielt mich eine Freundin aus Kindertagen für vollständig verrückt, denn das bedeutete ja, daß ich meine eigene Person aufgab. Im Grunde ist es wahr; zehn Jahre lang, zwischen meinem 21. und meinem 30. Geburtstag, habe ich einfach nur überlebt. Ich weiß überhaupt nicht mehr, was ich zu jener Zeit gemacht habe, in meinem Gedächtnis ist da ein schwarzes Loch. Gewissermaßen automatisch habe ich mich um alles gekümmert und sogar noch Vorträge gehalten, ohne daß ich mich daran erinnere, denn ich war damals zum Umfallen müde. Ich bekam drei Kinder in zwei Jahren. Damals hatten wir keine Haushaltserleichterungen, keine Waschmaschine, keine Wegwerfwindeln. Den ganzen Tag kochte ich die Stoffwindeln auf dem Gasherd. Und es gab auch noch nicht die heute üblichen Impfungen. Im selben Jahr hatten die Kinder Keuchhusten, Windpocken und Masern. Während all dieser Jahre erledigte ich meine Pflichten, doch ohne ein einziges Buch zu lesen und ständig physisch ausgelaugt. Ich hatte das Gefühl, meine intellektuelle Substanz vollständig zu verlieren. An meinem 30. Geburtstag gab ich eine riesige Feier und sagte zu mir: »Ab jetzt kümmere ich mich um mich selbst.« Ich hab's versucht, und es ging. Trotzdem habe ich natürlich auch weiterhin für meine Kinder und meinen Mann gesorgt. Da mein Mann – als Arzt einer parlamentarischen Gruppierung – politisch sehr aktiv war, mußte ich zusätzlich zweimal die Woche ein offizielles Diner für zwölf Personen, für die Abgeordneten und Minister der Vierten Republik¹⁹ geben. Ich führte also ein intensives Leben. Ab 1961, als meine Kinder schon groß genug waren, daß ich sie bei einer Tante lassen konnte, war ich endlich

imstande, allein oder zusammen mit meinem Ehemann auf Reisen zu gehen. 1969 erkrankte mein Mann schwer. Während der folgenden neun Jahren war ich Krankenschwester und reiste überhaupt nicht mehr. Glücklicherweise beendete mein Onkel André Méliès, also der Sohn von Georges, zu diesem Zeitpunkt seine Theaterkarriere. Er übernahm die Vorträge, was bedeutete, daß die Filme weiterhin gezeigt wurden. Erst nach dem Tod meines Mannes im Jahre 1978 fing ich wieder an zu reisen.

Wenn Sie die Möglichkeit hätten, Ihr Leben noch einmal zu beginnen, würden Sie dann alles noch einmal so machen?

M.M.-M.: Ich weiß es nicht. Irgendwo stand es wohl so geschrieben. Man kann sein Schicksal nicht ändern.

Aber Sie sehen es eher positiv?

M.M.-M.: Ja, gewiß. Ich finde, man muß immer etwas tun. Ich habe Freunde in meinem Alter, die sich sehr langweilen, die auf der Suche nach Interessen sind und die mir sagen: »Du hast wirklich Glück, du hast Méliès.« Aber wenn ich Méliès nicht gehabt hätte, hätte ich auf alle Fälle etwas anderes gemacht. Ich gehörte einer politischen Partei an, die Leute kannten mich. Ich bin sicher, ich hätte in der Politik Karriere gemacht.

Welchen Schluß ziehen Sie aus Ihrem Leben?

M.M.-M.: Nach außen hin führe ich ein ganz normales Dasein. Aber darunter verbirgt sich ein Künstlerleben. Ich bin eine *bohémienne* und absolut keine *bourgeoise* und ich habe 36 Jahre lang gegen den Strom gelebt.

Was irgendwie sehr an Méliès erinnert.

M.M.-M.: Ja, denn ich besaß ja auch immer die Fassade eines bürgerlichen Lebens, mit Auto, Zweitwohnung, studierenden Kindern. Aber all das ist nicht mein Leben. Was mir gefällt, das ist auf dem Jahrmarkt stehen und singen.

Bei Georges Méliès gibt es ja auch die beiden Seiten. Wenn man den würdigen Herrn auf dem Photo sieht, rechnet man überhaupt nicht damit, ihn tanzen zu sehen.

M.M.-M.: Eben, und das ist eigentlich meine verborgene Seite, die Seite, die man mir nicht gleich ansieht.²⁰

*(Aus dem Französischen übersetzt
und mit Anmerkungen versehen von Sabine Lenk)*

Anmerkungen

- 1 Es handelt sich hier um die Jahre 1923 bis 1938, d.h. um die Zeit vor und nach seiner »Wiederentdeckung«.
 - 2 Jehanne d'Alcy gehörte zum Ensemble des Théâtre Robert-Houdin, bevor sie als Darstellerin in Méliès' Filmen mitwirkte, so zum Beispiel in *ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN*. Nachdem sie jahrelang seine Mätresse gewesen war, heiratete sie Méliès im Dezember 1925, über zehn Jahre nach dem Tod seiner ersten Frau Eugénie. Jehanne d'Alcy wird häufig als »erster Filmstar« bezeichnet.
 - 3 Im Schloß von Orly, einem Vorort von Paris, war das Altenheim der *Mutuelle du cinéma*, einer Versicherungsgesellschaft für Angehörige der Filmindustrie, untergebracht.
 - 4 Henri Langlois leitete die Cinémathèque française (Paris) von ihrer Gründung im Jahre 1937 bis zu seinem Tode am 13.1.1977.
 - 5 Maud Linder ist die Tochter des französischen Stummfilmkomikers Max Linder, der sich 1925, als seine Tochter vier Jahre alt war, mit seiner Frau das Leben nahm.
 - 6 Der Journalist, Filmhistoriker und -theoretiker Jean Mitry gehört neben Henri Langlois und Georges Franju zu den Gründern der Cinémathèque française.
 - 7 Die Büros der Cinémathèque française befanden sich von 1943 bis 1955 in der Pariser Avenue de Messine.
 - 8 Hier sind das Londoner National Film Archive und die Filmabteilung des Museum of Modern Art gemeint.
 - 9 Jacques Richard schrieb zusammen mit Jacques Deslandes eine ausgezeichnete geschichtliche Untersuchung zum frühen Kino (*Histoire comparée du cinéma*, Band 2: *Du cinématographe au cinéma 1896-1906*, Tournai: Casterman, 1968), in der Georges Méliès mehrere Kapitel gewidmet sind.
 - 10 Der italienischen Sammlerin Maria Adriana Prolo verdanken wir die Gründung des Turiner Museo Nazionale del Cinema.
 - 11 In Montreuil befanden sich bis 1923 Wohnsitz und Filmatelier von Georges Méliès.
 - 12 Weitere Informationen über den Verein sind unter der folgenden Adresse zu erhalten:
Association »Les Amis de Georges Méliès«
11, rue Belzunce
F-75010 Paris.
 - 13 Der Kritiker, Historiker und Gründer des berühmten Pariser Avantgarde-Kinos *Studio 28*, Jean-Placide Mauclair, wird 1927 von seinem Freund Jean Mitry für die Idee der Kinemathek begeistert. Die Filme, die er Langlois für die Gala überreicht, stammen aus der Sammlung des Möbelgrossisten Dufayel, der bereits in der Frühzeit in seinem Pariser Kaufhaus ein Kino betrieb.
 - 14 Nachdem sich mehrere Journalisten in einer Pressecampagne für ihn eingesetzt hatten, wurde zu seinen Ehren am 16. Dezember 1929 ein vom Fachblatt *La Revue du cinéma* veranstaltetes Bankett gegeben. Dieses und eine von Dezember 1929 bis August 1930 veranstaltete Vorführung seiner Filme im *Studio 28* riefen Georges Méliès ins Bewußtsein der Öffentlichkeit zurück.
 - 15 Es handelt sich hier um das Cesky Filmovy Ustav – Filmovy Archiv in Prag, die Filмотека Narodowa in Warschau sowie die Cinemateket – Svenska Filminstitutet. Einar Lauritzen gehörte zu den ersten, die für das schwedische Archiv tätig waren.
 - 16 M.M.-M. spricht hier vom International Museum of Photography at George Eastman House.
 - 17 *Paper Prints* sind Abzüge von Filmen auf Papier. Sie wurden von den Filmfirmen zum Nachweis und zur Sicherung der Autorenrechte angefertigt und in der Library of Congress in Washington hinterlegt.
 - 18 Bei dem Mailänder Archiv dürfte es sich um die Cineteca Italiana handeln. Das andere ist die spanische Filмотека de la Generalitat Valenciana.
- Im Juni 1993 wurde bekannt, daß zwei englische Filmforscher, Stephen Bottomore und Luke McKernon, in einem Pariser Archiv auf zwei weitere, bisher verschollen geglaubte Méliès-Filme gestoßen sind.
- 19 Mit der *Vierten Republik* bezeichnet man in der politischen Zeitrechnung Frankreichs die Jahre zwischen 1947 bis 1958.
 - 20 Leben und Werk von Georges Méliès zeichnet Madeleine Malthête-Méliès in ihrem Buch *Méliès l'enchanteur* nach, das erstmals 1973 bei Opera Mundi/Hachette in Paris erschien.

D.G. Phalke and the Méliès Tradition in Early Indian Cinema

The staple genre and mainstay of the Indian silent film industry (1913-1931) was the mythological film which is particular to Indian cinema but has some affinities with the biblical or religious epic film of the West.

Both these genres deal with the great religious narratives of their respective traditions. However, while the biblical film, both in Italy and Hollywood, relied more on the spectacular scale of the sets and mass scenes with hundreds of extras, the Indian mythological evolved into a primarily special effects and magic oriented genre. The major part of a typical mythological film tells in as naturalistic and direct a fashion the religious narratives we call ›mythology‹, but the iconography and magical or miraculous qualities and acts of the gods and goddesses of the Hindu pantheon are revealed through special effects of a beguiling simplicity, inventive charm and a gradually increasing sophistication. Alongside the more conventional tricks of ›spirits‹ or supernatural presences surrounding a haunted character, the mythologicals are full of events and imagery like gods and demi-gods flying; coiled, many hooded snakes rising from oceans of milk; gods with multiple heads and hands holding formidable weapons which can crack open mountains and tame storms and seas.

Thus, while the Western biblical film easily crosses over into the historical genre, in the Indian mythological film is ever present like an invisible mentor, the great monstrative genius of early film form, Georges Méliès.

There is no concrete evidence to establish that the fabulous or magical elements in the Indian mythological and in particular the films of Dhundiraj Govind Phalke (1870-1944), the first Indian film maker and the man who established the mythological film as a major genre, was directly inspired by Méliès. However, these films consistently draw from and develop Méliès' several discoveries in the areas of special effects and trick film such as stop motion transformations, multiple exposures etc. The mythological films of Phalke could thus be said to constitute an extension of the Méliès tradition in early Indian cinema.

The very first Indian feature film was *RAJA HARISCHANDRA*, a mythological made by Phalke in 1913.¹ Phalke had been educated at two of the major art schools of the colonial period in India – the J.J. School of Arts in Bombay and Kalabhavan in Baroda. Here he learned drawing, photography, lithography,

moulding and even participated in stage dramas as an amateur actor and taught himself magic².

After his studies he worked for a brief period as a draughtsman and photographer with the Government of India's Archaeological Department but soon set up his own engraving and printing works. Thus at the turn of the century, he pioneered with a handful of others the printing of oleographs based on the paintings of mythological subjects by Raja Ravi Varma, the style and content of which profoundly shaped popular taste in India and was directly carried over to Phalke's own films.³

The relation between the Indian mythological and biblical film and the Méliès tradition is illustrated in Phalke's off-quoted articles written in 1917 and 1918 about how he started making films and the training needed by film-makers. In 1910, he saw a film entitled *THE LIFE OF CHRIST* and describes its impact on him in the famous passage:

I must have seen films on many occasions before this ... but that day, that Saturday in Christmas, marked the beginning of a revolutionary change in my life. That day also marked the foundation in India of an industry which occupies the fifth place in the myriad of big and small professions that exist ... While the life of Christ was rolling fast before my eyes I was mentally visualising the Gods, Shri Krishna, Shri Ramchandra, their Gokul and Ayodhya ... Could we, the sons of India, ever be able to see Indian images on the screen.⁴

This is the task which Phalke felt could best be achieved by a man with his background. »Fortunately«, he notes, »I was well up in all the arts and crafts which go to make a motion picture such as drawing, painting, architecture, photography, drama, magic etc.«⁵

Over the next few weeks Phalke avidly saw all the films running in Bombay and analysed them shot by shot. He started experimenting with a miniature camera both in order to learn film-making and show some finished work to potential financiers. The result was a time-lapse camera short film called *GROWTH OF A PLANT* which clearly foreshadowed his Mélièsian predilections. Phalke had a genuine curiosity about the filmic and not merely profilmic or reproductive properties of the new medium of motion pictures and an ingrained interest and insight into the relation of photographic realism with imagination.

In February 1912, Phalke raised finance to go to England and got first hand exposure to professional film-making with the help of the editor of the British film weekly *Bioscope*. He purchased film equipment and also met Cecil Hepworth who invited him to visit his studios and see for himself the results of his newly bought equipment. On his return Phalke made *RAJA HARISCHANDRA*. Here and in most of his subsequent films the subject matter or profilmic material was the mythological tale – »the Indian images« of a story from the epic

Mababharata – and the miraculous was achieved within the camera with the tricks of formidable adventure for a person who was pioneering film-making in every sense in India. He was not only the producer and director, but also perforated the imported stock, trained his cameramen, created the special effects, edited the films, processed them etc. It is perhaps no wonder that Phalke has left behind footage of himself making his first film – scripting, supervising the set construction, choosing costumes and properties, rehearsing actors, editing etc. This footage reminds one of Méliès performing as a magician in his own films. And as a record of a film-maker at work in that early period of film history (1912-13), it constitutes a unique self portrait which is probably unparalleled in world cinema.⁶

The first trick effect in what survives of RAJA HARISCHANDRA is a simple stop motion transformation. The great sage Vishwamitra is performing a *yagna* or fire sacrifice to invoke »the help of the 3 Powers against their will« as the preceding title puts it. The exterior shot is taken in depth to represent a typical *ashram* or forest hermitage. Besides the hut and open compound where the fire sacrifice is being performed there are trees and a tethered calf. Then three young girls – the »3 Powers« – appear in a stop motion effect from the fire. Over the stop motion substitution or more accurately the »substitution splice«⁷ the position of the calf changes. Its position, which is back to camera looking towards the rear alters to facing the camera looking from right to left. This mismatch in his first feature film does not recur in Phalke's later surviving films. However, from the beginning of his career most scenes incorporate both tableau construction and editing. For instance, this trick shot is cut directly without a title to King Harischandra hearing the cries of the »3 Powers«. Then there is a cut to Vishwamitra and the »3 Powers« under his spell. Shortly, Harischandra enters from foreground left, crosses over to the right (see Plate 1) and shoots an arrow into the fire releasing the »3 Powers«. Finally in another stop motion substitution the »3 Powers« disappear and once again Phalke has problems in maintaining the position of the calf within the shot.

In SHREE KRISHNA JANMA (1918) which was the first film of the Hindustan Film Company – a production concern created around Phalke to exploit the success of his earlier films and provide him with greater resources – the production values are of a much higher order and the special effects more ambitious and meticulously executed. Unfortunately, only a substantial portion of the opening reel seems to have survived. But this fragment contains sequences of amazing virtuosity which every historian and scholar who has seen it immediately compares with the best of Méliès.

The film deals with one of the central themes of Hindu mythology – that Vishnu is the godhead who repeatedly assumes *avatars* or incarnations to free people from *rakshasas* or evil demons bent on aggrandising power and oppressing the people. SHREE KRISHNA JANMA relates the story of the birth and early years of one of his *avatars* as Krishna.



Plate 1

With the title shot itself Phalke dazzles his audience with magical transformations appropriate to the subject of Vishnu's *avatars*. The plain Hindi calligraphy of the film's title transforms to letters written with flowers (the offering of flowers is an essential part of the ritual of worship in India). Superimposed on this floral design appears a circle rotating in a metaphor of ceaseless time and representing the *sudarshana-chakra* or flaming discus which is one of the attributes of Vishnu and Krishna. Within this design a close up of the child Krishna is now seen in full frontality giving a prologue *darshan*⁸ to his devotees (see Plate 2). It is as if the temple and the cinema hall are merged. Ashish Rajadhyaksha observes »... the magic really lay in seeing that which was familiar, now move, turn alive, become *real* through exploring a new dimension of fantasy ... In Phalke, perhaps more than at any time in the Indian Cinema since, reality lay within the imaginary.«⁹

The story proper now begins with a shot of a group of people with their backs to the camera and hands outstretched towards heaven and oceanwards



Plate 2

beseeking the gods for succour. After a title – »All human efforts having turned out futile, Almighty God is never at a great distance when prayed for sincerely and whole-heartedly.« – the many hooded serpent god Sheshnag bearing Vishnu and other gods rises from the ocean. The framing of the human figures at foreground bottom of the frame identifies them with the spectator (see Plate 3). The notion of film-making as one of display, of showing or monstrating, and early film's privileging of a »single view point and its posture of displaying something to the audience« that Tom Gunning and André Gaudreault discuss in their seminal essays on early film is fully confirmed in the case of India's first films as well.¹⁰

Next, with continuous and elaborate multi exposures against a moving sky, Vishnu agrees to assume an *avatar* and transforms himself into the child Krishna playing a flute on the serpent god. Now Phalke cuts to a shot of the supplicants seen from Krishna's point of view, then returns to Krishna, who after some medium shots and another shot of the supplicants, dissolves again into Vishnu



Plate 3

and is faded out. These transformations are simply executed, but their invocatory power achieved through inscribing the emblematic Hindu imagery into a photographic medium, must have been something akin to a divine revelation for the contemporary audiences. This series of religious images is continued with Krishna appearing superimposed and then fading out over the cradle which his foster mother is rocking. She is astonished by this miraculous vision which presages her good fortune as the mother of a god.¹¹

Then comes one of Phalke's greatest sequences. The demon Kansa who is destined to be destroyed by the child Krishna has a premonition in his palace – his severed head floats away in a geyser of blood (see Plate 4). It is part of Indian filmlore that the blood in this shot was hand-tinted in red. And several old-timers recall that this effect was often produced on the proscenium stage with skilful use of lighting and behind-the-scene manipulation of an artificial head made mobile with the help of invisible strings¹².



Plate 4

Kansa then describes his awful vision to his wives. After a title – »Shree Krishna as seen by the villainous Kansa« – follows a series of trick effects in which a) a pillar disappears and the baby Krishna appears at its base, b) the baby Krishna is substituted by the child Krishna with a flute which he uses like a knife to repeatedly stab at Kansa, c) an older Krishna continues the same action, d) an adolescent Krishna appears with the discus in his right hand ready to release it, and e) the pillar reappears and Kansa lies down on a couch in a state of shock. This series is repeated with all the Krishnas (except the baby) superimposed together, and soon more Krishnas appear holding other weapons such as a sword, spear, axe, mace, bow and arrow. Finally, there are as many as seven Krishnas surrounding Kansa, who strikes at them with his sword. As the Krishnas are gradually faded out, Kansa collapses again.

The next sequence in the existing fragment which could be from the end of the film shows the adoration of Krishna by the four castes with *shlokas* or

religious verses fading in and out on his hieratic sculpture – like figure. All these special effects are executed fluently and with a deft ease and flawless technique which makes one all the sadder that only fragments of the film have survived. Had the rest of the film been of the same level of craft and imagination, SHREE KRISHNA JANMA would certainly rank as one of the master works of the entire silent cinema. But even in its present fragmentary form, it is one of the most remarkable passages of film of its era.

The sequence by which Phalke is best known to Indian audiences who recall or have some exposure to early Indian cinema is that of Krishna subjugating the demon snake Kaliya in KALIYA MARDAN (1919). Most of this film has survived making it perhaps the most important reference point for any study of Phalke and the mythological genre today.

KALIYA MARDAN deals with episodes from the *leela* or divine play of the child Krishna. It begins with a marvellous prologue in which the child actress (Phalke's daughter Mandakini) playing Krishna is shown in her everyday clothes and dissolved into the role she is playing. After a title – »study in facial expressions by a little girl of seven« – Mandakini as Krishna acts out emotions such as astonishment, anger, humour etc.¹³

Here again Phalke's work relates to Gunning's conception of the early cinema as »the cinema of attractions« and »an exhibitionist cinema«, an aspect of which was the recurring look at the camera by actors.¹⁴ Phalke invariably allows his actors to look at the camera (and therefore the spectator) and even in the later Indian films of the silent era and early talkies when realistic illusionism is more consciously attempted, this direct address or contact with the spectator is reasserted.¹⁵

The narrative of Krishna's childhood is then unfolded with Phalke's usual blend of static tableaux and staging from a distance with a multi-shot construction of scenes and alternating from one location, or group of characters, to another. In the great climactic sequences of the film he combines parallel editing in the manner of Griffith 1910 with a full array of Mélièsian trick shots.

A short description of these sequences (comprising the last 38 shots of KALIYA MARDAN) will give an idea of Phalke's characteristic combination of techniques which had earlier been forged by Western film-makers with a distinct Indian character and ethos as distilled by the popular Indian arts of this period.

1. Exterior, extreme long shot (E.L.S.) of a river bank with a tree prominent at the right of centre. Krishna enters from foreground right and moves towards the edge of the river. He scans it and continues to walk towards the tree. Throughout the shot he repeatedly turns his back to look at his followers who are off-frame. Finally, he takes off his footwear and with a last look back starts climbing the tree trunk. Cut to
2. E.L.S., same camera set-up as in shot 1, but a little closer to the tree. Krishna is on a higher branch. Shortly, a group of people consisting of a mustachioed fat man, two other men and some kids enters from foreground right. They beseech Krishna to be cautious. Krishna, who has been climbing further up the tree, reassures them. Cut to

3. Long shot (L.S.) of Krishna sitting on a branch and gesturing to the group below that he is diving into the river to confront Kaliya. Cut to
4. L.S. of Krishna walking on another branch nearer the water to find a vantage point to dive into the river. He continues to gesture to the people below and jumps. Cut to
5. E.L.S. of the group standing at foreground centre near the tree. They watch as Krishna dives into the river at background right. Cut to
6. Underwater, L.S.. Against a sheer black background, Krishna moves downwards and except for his clasped arms and head disappears at bottom of frame. Cut to
7. Underwater, L.S. same camera set-up as in shot 6. Krishna's feet appear at centre top of frame followed by his full figure moving downwards till his feet touch bottom of frame. Cut to
8. Underwater, L.S.. For the first time a large part of Kaliya, the mythical snake, is seen with his thrashing tail and coiled body. Krishna's downward descent shown over shots 6 and 7 ends when he falls among the coils and the impact causes the snake's many headed hood to stand erect. Cut to
9. Underwater, medium shot (M.S.) of Krishna struggling in Kaliya's coils. Cut to
10. Underwater, medium long shot (M.L.S.) of Krishna astride Kaliya. He strikes the snake with his bare hands and pulls Kaliya upwards till he himself almost disappears at top frame. Cut to
11. Exterior, M.L.S. of the mustachioed fat man and the kids framed against the river. They are weeping because they think Krishna has drowned or been killed by Kaliya. Cut to
12. E.L.S. of the same group with the tree framed at right of centre as in shot 1. They continue to lament and start to move homewards crossing from right to centre of frame towards the camera. At the end of the shot, all but three of them have exited at frame right close to camera. Cut to
13. Exterior, L.S. of entrance of Krishna's home. Two men are on guard duty. Shortly, the mourners enter from frame left, give the guards news of Krishna's death and enter the house. Cut to
14. Interior, M.L.S. of Krishna's home framed towards right hand corner of a large room. His mother, seated at frame right on the floor is chatting with some women friends, one of whom is fanning her. Shortly, from the door at rear left Krishna's young friends enter weeping profusely. They give the news to the mother who collapses on the floor after several looks towards the camera. Her friends try to console her and after she revives, accompanied by the others, amidst much wailing and looking over the shoulder towards the camera, they depart through the door.¹⁶ Cut to
15. Exterior, L.S. entrance of Krishna's home, same camera set-up as in shot 13. The entire group (including the mother) passes through the entrance and exits at frame left heading towards the river bank. Cut to
16. Exterior, M.L.S. another location somewhere on the way to the river bank. A few men are chatting. A child enters from foreground right spreading the sad news. He is soon followed by the rest of the procession. The men also decide to join and exit with the rest of the group at frame left. Cut to
17. Exterior, M.L.S.. The mourners led by the mother, at foreground left of centre, stand facing the river (see Plate 5). (The same camera set-up is repeated in shots 19, 24, 26, 28, 30 and 33.) Cut to
18. Underwater, M.L.S. of Krishna on Kaliya's hood, still trying to subjugate him. Cut to
19. M.L.S. of weeping mourners. Cut to



Plate 5



Plate 6



Plate 7



Plate 8



Plate 10



Plate 9



Plate 11



Plate 12

20. Underwater, M.L.S. of Kaliya and Krishna locked in battle. Kaliya has wound his coils tighter around Krishna. Cut to
21. Underwater, M.L.S. of Krishna still battling with Kaliya. He has now grasped Kaliya's tail. Cut to
22. Underwater, M.S., same camera set-up as in shot 9. Krishna is struggling in Kaliya's coils (see Plate 6). Cut to
23. Underwater, M.L.S. of Kaliya whose hood is now reined and mounted by Krishna. Krishna holds the reins and is raising Kaliya to the surface. Cut to
24. M.L.S. of the mourners who are incredulous as they witness something miraculous. Cut to
25. Exterior, L.S. of the river. Krishna and Kaliya are seen at foreground centre, just above the water. The reins are gone. Krishna is balanced on the hood and is holding the tip of Kaliya's tail round his neck. Shortly, Kaliya's two wives, respectively holding a garland and a ceremonial plate rise from the waters to pay tribute to Krishna (see Plate 7). They plead with him to spare their husband. In a stop motion substitution the garland disappears from the hands of one and the plate shifts under the elbow of the other, while both are now praying with folded hands. Krishna blesses them and asks them to return underwater, which they do. (The same camera set-up is repeated in shots 27, 29, and 31.) Cut to
26. M.L.S. of the mother and others watching awestruck (see Plate 8). Cut to
27. L.S. of Krishna frolicking on Kaliya's hood. He is now seated and is playing with a garland (see Plate 9). Cut to
28. M.L.S. of the mother and others who are ecstatic as they watch the child god at play (see Plate 10). Cut to
29. L.S. of Krishna continuing to play on Kaliya's hood. Cut to
30. M.L.S. of mother and others breaking into applause. Cut to
31. L.S. of Krishna first kneeling, then standing on Kaliya's hood.¹⁷ Cut to
32. Exterior, M.L.S. of the river bank. In the foreground, the people are seen with their backs to the camera. Ahead the waters of the river Jamuna stretch out before them as they beckon Krishna to come. Cut to
33. M.L.S. of the people still applauding. Cut to
34. Exterior, M.L.S. of the people with their backs to the camera, same camera set-up as in shot 32. Krishna emerges from below off-frame centre and is lifted (from the water) by the man closest to his mother (see Plate 11). He is then transferred to his jubilant mother and the others.

This is followed by three shots in which Krishna is taken home amidst great celebration. Then in the final shot we are shown the interior of Krishna's home in medium long shot with virtually the same camera set-up as in shot 14. The ritual of *aarti* (or adoration of the deity with a plate bearing fire, flowers and other holy items) is performed on Krishna thrice in succession by three different women (see Plate 12). Throughout the shot Krishna is seated on his mother's lap.

Here, I would like to emphasise that for the Indian audience, perhaps even more magical than the preceding sequence of Kaliya's subjugation with its extraordinary trick effects is this static *aarti* and *darshan* sequence. For this *tableau vivant* reproduces the highest point of Hindu temple ritual within the framework of a fiction film. According to the late film historian, B.V. Dharap,

it was the cue for spontaneous chanting of devotional songs and shouting of nationalist slogans by the contemporary audiences. Kaliya came to symbolise not only the traditional concept of evil in Hindu mythology but British rule as well, and thus this sequence represents the total adaptation and indigenisation of the imported medium of cinema to Indian filmic and cultural practice.

It is a great loss to world cinema in general, and the Indian cinema in particular, that so little of Phalke and other silent mythologicals have survived¹⁸. But this genre continued to thrive well into the talkie era and has enjoyed something like a vogue or revival on television in recent years. But, inevitably there is a diminution of invention and charm and a certain kind of splendour and truth which these films contained is gone. For these are qualities that could only be shared by the greatest of the early film pioneers. For instance, Dadasaheb Méliès and Geo Phalke.

Notes

1 While there is virtual unanimity among Indian film historians and scholars that RAJA HARISCHANDRA should be reckoned as India's first feature film, at least two earlier attempts have been recorded. One was PUNDALIK, a film stage play, shot by R.G. Torney and Nanasaheb Chitre around 1911, and the other was SAVITRI made by Patankar Friends & Co. around 1913. The former was immediately forgotten and the latter was never exhibited as its developing was found defective.

2 All biographical information on D.G. Phalke (also affectionately known as Dadasaheb Phalke) is from B.V. Dharap, »The Phalke Saga«, in: Firoze Rangoonwalla (ed.), *Phalke Centenary Souvenir*, Bombay, 1970, pp. 49-65.

3 For biographical and critical texts on Raja Ravi Varma see R.C. Sharma (ed.), *Raja Ravi Varma: New Perspectives*, New Delhi, National Museum, 1933. Also see Geeta Kapur, »Ravi Varma: Representational Dilemmas of a Nineteenth Century Indian Painter«, *Journal of Arts and Ideas*, Nos. 17-18, June 1989, pp. 59-80. Raja Ravi Varma (1848-1906) created the model for a modern Indian identity and imagery within the oil and easel format of European academic painting. He later extended this to the field of mass produced oleographs. His work is thus analogous to that of his contemporary, Lala Deen Dayal, the pioneering stills photographer; the »Parsi theatre« which was the proscenium

style theatre introduced from the West in the latter part of the 19th century; and later, of course, the films of Phalke.

4 *Phalke Centenary Souvenir*, p.88.

5 Ibid, p. 51. Phalke also gave his pioneering work a consciously political dimension as he saw it as a part of the *swadeshi* movement (or the nationalist programme of self reliance). In the same article he proudly states: »This was the period of the *swadeshi* movement and there was profuse thinking and lecturing on the subject. For me, personally, it led to the resignation of my comfortable government job and taking to an independant profession ... Thus I laid the foundation stone of a gigantic profession with very scanty capital, sufficient only for an enterprise like a tea-shop or a barber's shop, because I had an intense love for the job and I had the self-confidence that I would definitely establish this profession at all costs... Cinema theatres are again hopeful about Indian films... This tree, which was drying up for lack of water, has found life again. I am perfectly confident that if this occasion demands, my fellow citizens will have active sympathy for me. This will make this new art prosperous and will enable not only India, but the entire world, to appreciate the skill of Indian film-makers.«

6 I would be grateful if any reader who has seen similar footage of this period from another country could give us information about it. In-

identally, Phalke also later made a short film called PROFESSOR KELPHA'S MAGIC. The film seems to have shown him performing various magic tricks and the name in the title is of course an inversion of his own name.

7 Tom Gunning, »Primitive« Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us«, in: Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, BFI, 1990, pp. 97-99. Gunning borrows the notion of »substitution splices« from the revolutionary work on Méliès by John Frazer and Jacques Malthête.

8 A very difficult word to translate. Roughly it is the look of the icon or god and the icon or god looked at by the devotees during worship in a Hindu temple. Indian film criticism and theory has begun to usefully apply this concept and the related notion of frontality to the study of popular cinema. For references see fn.9.

9 Ashish Rajadhyaksha, »Neo-Traditionalism: Film as Popular Art in India«, *Framework*, Nos. 32/33, 1986, p.38. See also »The Phalke era: conflict of traditional form and modern technology«, *Journal of Arts and Ideas*, Nos. 14-15, 1987, pp. 47-78; Geeta Kapur, »Mythic material in Indian cinema«, *Journal of Arts and Ideas*, Nos. 14-15, 1987, pp. 79-107; Ravi Vasudevan, »Indian commercial cinema«, *Screen*, Vol. 31, No.4, Winter, 1990, pp. 446-453; Chidananda Das Gupta, *The Painted Face: Studies in India's Popular Cinema*, New Delhi, Roli Books, 1991, pp. 22-23. Das Gupta's book contains important interpretive essays on the mythological.

10 For detailed discussion of the notion of monstration see the essay by Tom Gunning referred to in fn.7, and André Gaudreault, »Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers«, in: Elsaesser, op. cit., pp. 68-73.

11 Here and in the subsequent analyses of another sequence from SHREE KRISHNA JANMA and the ending of KALIYA MARDAN, it must be remembered that the precise original cutting pattern of Phalke's films cannot be established. These have been reconstructed from highly decomposed fragments without reference to a script or any other authentic source.

12 Gunning also relates Méliès' »concealed substitution splices« with the tradition and methods of 19th century magic theatre.

13 The prologue of KALIYA MARDAN has been discussed in India as belonging to the tradition of the Indian aesthetic theory of *navarasas* or the nine emotional aesthetic moods inscribed in

Indian classical arts. These are: love, pathos, humour, anger, valour, fear, disgust, wonder, tranquility. For a discussion of the *navarasas* see Krishan Chaitanya, *Sanskrit Poetics*, Bombay, Asia Publishing House, 1965.

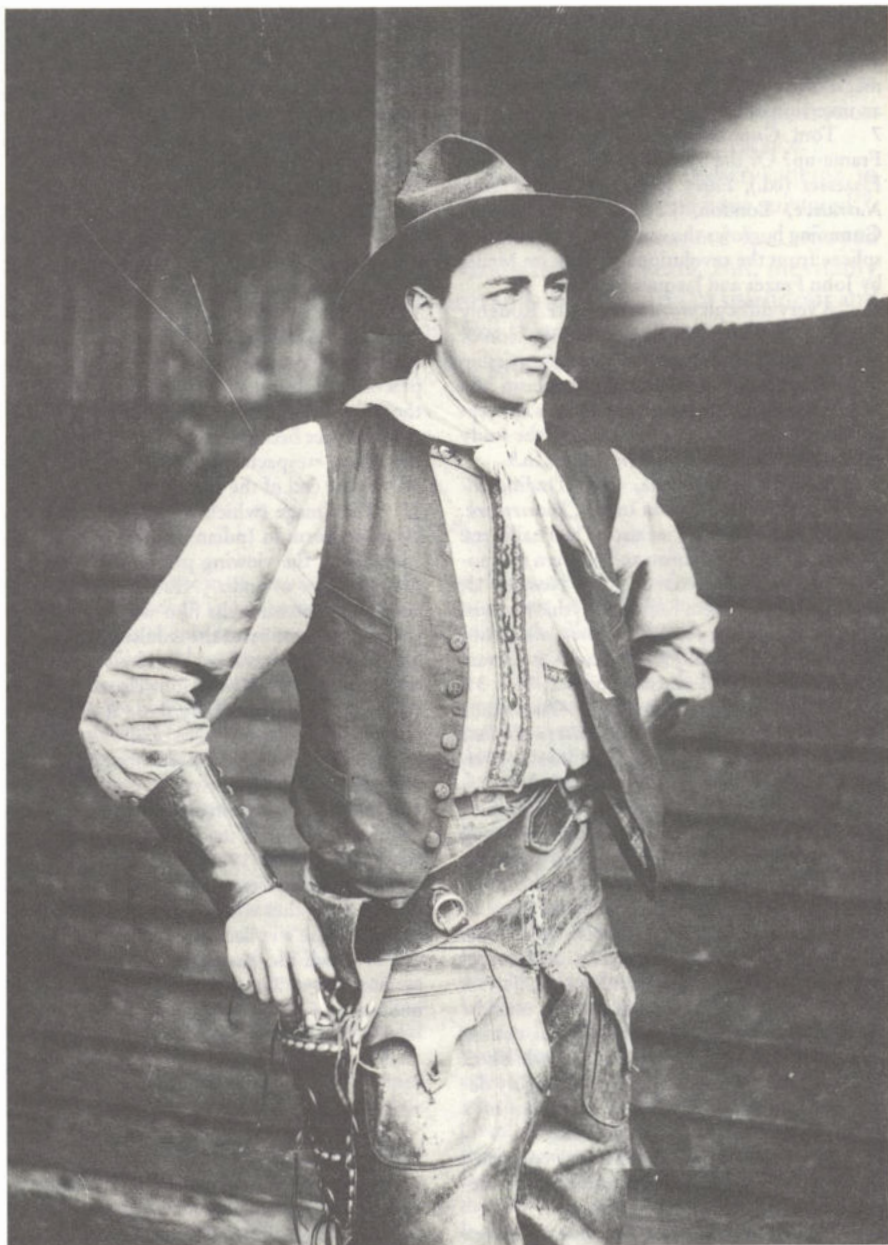
14 Tom Gunning, »The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«, in: Elsaesser, op.cit., p. 57.

15 However, this is also an influence of Hindu iconography and temple ritual (as mentioned before in fn.8) and the techniques of acting in Indian classical folk theatres.

16 Note that while the role of Krishna is played by a child actress, the adult female characters are played by men. With a few exceptions, this practice continued in Indian cinema well into the early twenties when courtesans and women of mixed race became movie stars. Women from the more »respectable classes« entered films only at the end of the silent era.

17 This image (which is celebrated in every visual art form in Indian history) is extremely splotchy in the viewing print at the National Film Archive of India (NFAI). The materials used to reconstruct the film were retrieved in bits and in some cases the emulsion had peeled off. There are several other defects in this viewing print and I will be writing elsewhere about NFAI's attempts to rectify these at the time of our proposed retrospective of all the surviving silent Indian films at the Pordenone Silent Film Festival in 1994.

18 The other surviving fragments of Phalke's features preserved at the NFAI are mainly from LANKA DAHAN (1917), BHAKTA PRAHLAD (1926) and his first talkie, SETU BANDHAN (1934). The other silent mythological available in the archive's collection is SUKANYA SAVITRI (1922) which too has survived only in a fragmentary form. The director of this film is yet unknown.



Hermann Basler als Bull Arizona

DENIZ GÖKTÜRK

Neckar-Western statt Donau-Walzer

Der Geschmack von Freiheit und Abenteuer
im frühen Kino

Der Cowboy verkörpert seit vielen Generationen individuelle Kraft und Freiheit sowie grenzenloses Abenteuer. Zwar mutet seine Faszinationskraft in modernen Zeiten ein wenig paradox an, dennoch begegnet er uns bis heute als Ikone männlicher Stand- und Sattelfestigkeit in der Zigarettenwerbung. Seine Verbreitung und Massenwirkung verdankt der Cowboy dem ersten international populären Genre der Filmgeschichte: dem Western. Seit Anfang unseres Jahrhunderts revitalisierte der Film diese eher archaische Figur und popularisierte sie weit über die Grenzen ihrer Heimat hinaus. Die *frontier*, die Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis, die der Western immer wieder von neuem problematisiert und visualisiert, gewann als Gegenbild zur großstädtischen Moderne gerade dann an Faszination, als die Wildnis schon weitgehend erschlossen und von Domestizierung bedroht war. Auch in Deutschland entwickelte sich der wilde Westen, vertraut aus zahlreichen Abenteuerromanen, insbesondere in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg durch das Kino zur beliebten Projektionsfläche für jugendliche Ausbruchsphantasien. Die schwungvolle Rezeption und Aneignung des Western-Genres vollzog sich in unterschiedlichen Medien, in der Malerei, in der Literatur, in kulturkritischen Diskursen und im Film, zum Beispiel in der Produktion von Isar- und Neckar-Western. Die »Vorreiter« des Genres und ihre Aufnahme durch Zeitgenossen sollen im Folgenden genauer in Augenschein genommen werden.

George Grosz im Kino

Ebenso wie die vielgelesenen Romane Karl Mays wurden die Westernfilme von Kulturkritikern und Kinoreformern als »Schund« bekämpft. Doch die Jugend und viele Künstler der jüngeren Generation teilten die Vorbehalte des Bildungsbürgertums nicht und ließen sich von den spannenden amerikanischen Filmen gerne ins Land ihrer Träume entführen, das sie noch nicht aus eigener Anschauung kannten. George Grosz gab sich in seiner Autobiographie erfrischend unbekümmert um die Hierarchie von »Kunst« und »Schund«.

Die besseren Kinotheater führten meistens amerikanische Filme vor. Wie liebten wir die ersten Vitagraph-Cowboyfilme, wie lachten wir über den lustigen, dicken John Bunny und seine Schnurren! Wenn wir auch viel Französisches sahen, zum Beispiel die Pathéfilme mit Max Linder und dem kleinen Fritzchen Abélard, so hatte doch nichts die dramatische Spannung und entsprach so sehr unserer jugendlichen Phantasie wie die damaligen Filme aus Amerika.¹

George Grosz und seinen Freunden war die amerikanische Szenerie bereits durch die Lektüre zahlreicher Abenteuerromane vertraut. Grosz berichtete, als Neunjähriger einen ganzen Band der *Lederstrumpf*-Geschichten James Fenimore Coopers von Hand abgeschrieben zu haben. Else Lasker-Schüler nannte ihn später den »Held aus dem Lederstrumpf, mit dem Indianerstamm auf Duzfuß.«²

Die umfangreiche Abenteuerliteratur von Charles Sealsfield über Friedrich Gerstäcker bis hin zu Karl May bildete den Fundus für die Wild-West-Faszination, die außerdem durch szenische Darbietungen nach Europa getragen wurde. So gastierte bereits 1896 Buffalo Bills (d.i. Frederick William Cody) Wild-West-Show in Karlsruhe und löste eine anhaltende Indianerbegeisterung im deutschen Südwesten aus.³ Diese imaginäre Welt wurde nun durch den Film neu belebt. George Grosz, Rudolf Schlichter, Otto Dix und viele ihrer Zeitgenossen malten mit Vorliebe amerikanische Szenen, ja sie zeichneten sogar einige ihrer Skizzen im Kino.⁴ Auf Studio-Festen verkleideten sie sich als Großstadt-Cowboys und -Indianer, porträtierten sich selbst in amerikanischem Stil oder amerikanisierten ihre Namen.

Besonders in den Jahren von 1910 bis 1925 besaß der wilde Westen eine ungeheurere Faszinationskraft für diese Generation. In Bildern, die auf die Sphäre von Abenteuerromanen und Filmen zurückgriffen, konkretisierten sich Phantasien von Flucht und Befreiung. Der wilde Westen war die imaginäre Gegenwelt sowohl zur Enge einer kleinstädtischen Jugend in der Kaiserzeit als auch zu den Schrecken des Weltkriegs. Grosz, der zweimal eingezogen und als untauglich entlassen wurde, stand dem Krieg alles andere als enthusiastisch gegenüber. So waren seine Bilder durchsetzt von Reflexionen des Großstadtdschungels mit Straßen, Cafés und Kinos voller Soldaten und Prostituierten. Die Grundierung für die gewalttätigen Physiognomien der zweifelhaften Bewohner einer typischen Western-Stadt gaben Impressionen von Kriminalität und Gewalt im kriegsversehrten Europa ab. Auch im verbreiteten Gebrauch der Bezeichnung »Apachen« für großstädtische Verbrecher und Halbweltgestalten offenbart sich die Verschränkung von Elementen aus dem amerikanischen Westen mit solchen aus der urbanen Unterwelt. Diese Verschmelzung zu einer Sphäre abenteuerlicher Imagination ist auch in poetischen Publikationen von George Grosz zu beobachten, wie in seinem »Gesang der Goldgräber« im Stil der freien Rhythmen Walt Whitmans.

Die Ingenieure treten an,
Und Krahn, Dampf, Gesang,
Und die Fabriken rot,
Und über all des roten Tags sind ferne Flieger!
Schnellzüge durchqueren die Landschaften,
rasen!

Von San-Francisco nach New-York ---
Alles!!!

Der internationale Mädchenhandel.

Staatskonflikte. Kriege.

Die Warenhäuser und Bordelle
in Rio -----

Ihr braunen Sittenmädchen,
Penang-Cochinchina, Algier, Marseille
Seht! Dampfer liegen bereit,
rauchend.

Gold! Gold! Gold!!!

Goldgräber auf,
vor!

Klondyke winkt wieder!!!

Die Messer fest und Spaten -

Schon treten die Ingenieure an,

Schwarzmagier in amerikanischem Sakkoanzug.

Amerika!!! Zukunft!!!

Ingenieur und Kaufmann!

Dampfschiffe und De-Züge!

Über meinen Augen aber

spannen riesige Brücken

Und der Rauch der hundert Krahn.⁵



Die überwältigende Erfahrung weltumspannender industrieller Macht, die in »Staatskonflikten« und Kriegen gipfelt, ergießt sich in einem Wasserfall hastiger, fragmentarischer Exklamationen. Den futuristischen Wirbel durchzieht jedoch eine Gegenströmung archaischer Bildlichkeit. Irrationale Kräfte unterlaufen die rationalisierte amerikanische Geschäftswelt: Die Ingenieure entpuppen sich als »Schwarzmagier in amerikanischem Sakkoanzug«. Grosz assoziiert den Ingenieur, ein Paradigma der industriellen, technisch-rationalen Welt, mit der Figur des Goldgräbers. Die moderne Verkörperung von Kontrolle und Macht wird so mit Qualitäten eines vorindustriellen Abenteuerertypus überblendet. Diese Amalgamierung ist auch in der Zeichnung *Der Goldgräber* von 1916 zu beobachten. Der Goldgräber ist ein abenteuerlich aussehender Matrose, geschmückt mit Tätowierungen, einer Halskette, einer Pistole und einem Messer. Er steht in einer wüsten Landschaft mit einem Spaten und einer Pfeife in den Händen. Eine Schnapsflasche und eine Morphiumspritze deuten auf

urbane Unterwelt hin. Im Hintergrund liegt eine Hafenstadt, wo im Zentrum einer Häuserreihe die Aufschrift »Kino« ins Auge sticht – der Ursprungsort dieser abenteuerlichen Szenarien.

Western-Importe aus Amerika

Welche filmischen Eindrücke lagen solchen Imaginationen zugrunde? Der Western war eines der frühesten Genres der Filmgeschichte: Bereits um 1908 verfügte er über kodifizierte Schauplätze, Handlungen und Charaktere.⁶ Das Genre entstand zu einer Zeit, als die Romantisierung des Westens durch jene Ostküsten-Amerikaner begann, zu denen auch der amerikanische Präsident Theodore Roosevelt gehörte. Berühmt für seine »Publizität« und zahlreichen Filmauftritte⁷, präsentierte er sich gerne als Cowboy und lebte längere Zeit auf einer Ranch.⁸ Zu seinen Freunden zählten der Schriftsteller Owen Wister, der 1902 den ersten prototypischen Westernroman *The Virginian* veröffentlichte⁹, und der Maler Frederic Remington.¹⁰ Als Pionier des Westernfilms gilt Edwin S. Porter, der 1903 für die Edison Manufacturing Company *THE GREAT TRAIN ROBBERY* drehte und damit das Grundschema von Verbrechen, Verfolgungsjagd und Vergeltung sowie die Eisenbahn als zentralen Bewegungs- und Handlungsträger etablierte.¹¹ Vorlagen waren unter anderem die gleichnamigen Theaterstücke von A. H. Wood (1879) und von Scott Marble (1896). Aufgrund der neuen Technik des *cross cutting* paralleler Handlungsstränge bezeichnete Lewis Jacobs den Film als die »Bibel aller Regisseure«.¹² Unvergessen bleibt das Bild des Anführers der Banditen, der mit dem Revolver frontal mitten ins Publikum zielt. Diese emblematische Aufnahme wurde vom Vorführer entweder am Anfang oder am Schluß des Films gezeigt. Jacobs zufolge übertrumpfte Edwin S. Porter durch den Erfolg von *THE GREAT TRAIN ROBBERY* in den USA die hohe Popularität von Georges Méliès. Dessen Film *VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* lief einige Monate später in den amerikanischen Kinos an, erreichte jedoch nicht mehr den Kassenerfolg seiner früheren Filme. *THE GREAT TRAIN ROBBERY* wurde in den folgenden Jahren mit großem Erfolg in *nickelodeons* gezeigt, ab 1904 auch in Deutschland unter den Titeln *DER GROSSE ZUGÜBERFALL* oder *DER ÜBERFALL AUF EINEN AMERIKANISCHEN EXPRESSZUG*. Die Firma Edison hatte bereits ab 1894 europäische Vertreter, zunächst in London, ab 1906 auch in Berlin.¹³ Es folgten eine Reihe von Remakes wie beispielsweise *LUBIN'S GREAT TRAIN ROBBERY* (1904). Porter selbst ließ dem Film noch eine weniger erfolgreiche Parodie mit Kinderdarstellern und einem Spielzeugzug folgen, *THE LITTLE TRAIN ROBBERY* (1905, in Deutschland 1907 als *DER KLEINE ZUGÜBERFALL*), und mit *LIFE OF A COWBOY* (1906, in Deutschland 1907 als *LEBEN EINES COWBOYS*) einen weiteren Western.

Broncho Billy Anderson alias Gilbert M. Anderson (d.i. Max Aronson, 1882-1971) spielte in *THE GREAT TRAIN ROBBERY* jenen Fahrgast, der von den

Banditen erschossen wird – eine seiner ersten Filmrollen, 1907 gründete er gemeinsam mit George K. Spoor die Produktionsfirma Essanay und kreierte die Figur des grobschlächtigen Cowboys Broncho Billy, den er sieben Jahre lang in einer Serie von über 350 Filmen spielte.¹⁴ Broncho Billys Name firmierte als Markenzeichen in jedem Filmtitel. Er war ein Star, noch bevor die Filmindustrie das Starsystem entwickelte. Pioniergeist bewiesen er und seine Truppe auch durch Außenaufnahmen in Californien. Dort wurde pro Woche ein Film produziert. Die Filme bildeten keine Serie im Sinne einer fortschreitenden Kontinuität der Handlung, sondern waren in sich abgeschlossene kurze Dramen. Broncho Billy spielte wechselnde Rollen, mal den Bösewicht, mal den Sheriff. Verbindendes Element war die Persönlichkeit des Titelhelden, der vorzugsweise als *good bad man* auftrat, als starker Mann mit rauher Schale und weichem Kern – ein Typus, der im Western noch lange Zeit Konjunktur haben sollte.

Viele der Broncho Billy-Filme waren auch in Deutschland zu sehen. Essanay eröffnete im Oktober 1911 eine eigene Vertretung in Berlin. Für die Zensur aller Filme waren die lokalen Polizeipräsiden zuständig; ab 1912 waren die Entscheidungen der Polizeipräsidenten in Berlin und München auch für andere Regionen maßgebend. Es kam jedoch immer noch zu starken Abweichungen in den Entscheidungen über ein und denselben Film. Die von Herbert Birett aufgeführten Zensurdaten der Broncho Billy-Filme vermitteln einen Eindruck von der Uneinheitlichkeit bei der Zensur – und damit in der Verbreitung der Filme. So wurden in Berlin 1912 aus BRONCHO BILLYS FLUCHT die Szenen »Schuß beim Spiel – Broncho Billy getroffen – Nötigungsszene zur Erhaltung des Pferdes« geschnitten und trotz Kürzung wurde der Film für Kinder verboten. Auch der Schußwechsel aus BRONCHO BILLYS WAHL ZUM SHERIFF fiel 1912 in Berlin der Schere zum Opfer. Der Film wurde nach Kürzung für Kinder verboten, während er ein Jahr später in Hamburg »als für Kindervorstellungen geeignet« empfohlen wurde.¹⁵ Beanstandet wurden in erster Linie gewalttätige Szenen. Die Kinoreformer beklagten allerdings häufig, daß die Verbote nicht konsequent genug durchgesetzt wurden.

William S. Hart (1865-1946) griff den von Broncho Billy kreierte Typus des *good bad man* auf und vertiefte ihn. Er begann seine Karriere als Bühnenschauspieler in verschiedenen Westernrollen – in der Bühnenfassung von *The Virginian* spielte er 1907-1908 die Hauptrolle. 1914 kam er nach Los Angeles in das Studio von Thomas H. Ince und setzte sich bis 1925 in zahlreichen Western in Szene.¹⁶ Seine Erfolgsformel gründete sich darauf, daß er in seinen Western die melodramatischen Elemente in den Vordergrund rückte: »Hart was generally a good bad man who was civilized from his rough ways and converted from godlessness by the office of an innocent, sweet, pure, and generous woman.« Obwohl seine Western von ihm selbst und anderen als realistisch gehandelt wurden, stachen sie durch »keenly romantic, sentimental, melodramatic, occasionally ridiculous plots« hervor, durch »overstated, fragrant, and idealistic story lines«, in denen der Saloon als Sündenpfuhl stigmatisiert und eine geradezu

theologische Vision des wilden Westens präsentiert wurde.¹⁷ Ob diese Vision auch das deutsche Publikum erreichte, ist bislang nicht nachzuweisen. Möglicherweise verhinderte die weitgehende Abschottung des nationalen Marktes während des Ersten Weltkriegs den Import bis in die zwanziger Jahre. Allerdings sollte eben diese Vision dem deutschen Kinopublikum noch aus zweiter Hand, in Form von heimischen Remakes angeboten werden – doch dazu später. Die internationale Wirkung William S. Harts belegt eine Kindheitserinnerung von Akira Kurosawa:

The William S. Hart movies had a masculine touch like that of later films directed by John Ford, and more of them seemed to be set in Alaska than in the Wild West. An image remains emblazoned in my mind of William S. Hart's face. He holds up a pistol in each hand, his leather armbands decorated with gold, and he wears a broad-brimmed hat as he sits astride his horse. Or he rides through the snowy Alaskan woods wearing a fur hat and fur clothing. What remains of these films in my heart is that reliable manly spirit and the smell of male sweat.¹⁸

Die Selig Polyscope Company aus Chicago, in erster Linie spezialisiert auf Tierfilme, entdeckte 1909 bei den Dreharbeiten für *RANCH LIFE IN THE GREAT SOUTHWEST* einen weiteren Cowboy-Star, der es noch zu großer Berühmtheit bringen sollte: Thomas Edwin Mix, genannt Tom Mix (1880-1940), trat ursprünglich in Rodeos und Wild-West-Shows auf und war gerade zum Hilfssheriff in Oklahoma ernannt worden. Groß, muskulös, wild und von fast indianischem Aussehen spielte er im nächsten Selig-Film *THE RANGE RIDER* (1910) gleich die Hauptrolle. Zahlreiche Ein- und Zwei-Akter folgten.¹⁹ Nach dem Konkurs von Selig wechselte er 1917 zur Fox Film Corporation und begann im extravaganten, dandyhaften Rodeokostüm aufzutreten. Im Gegensatz zu William S. Hart standen in Tom Mix' Filmen Action und halsbrecherische Reitnummern auf seinem Pferd Tony im Vordergrund; er etablierte die »sexless, flirt and run Western formula«. Tom Mix' Filmkarriere war von Anfang an von Legenden umwoben. Den Höhepunkt seiner Popularität erreichte er in den zwanziger Jahren, als seine Filme von Fox mit großem Aufwand an Publicity neu herausgebracht wurden und ihn auch in Deutschland zum berühmtesten Cowboy-Star machten.

David Wark Griffith, der heute wohl bekannteste Regisseur des frühen amerikanischen Kinos, begann seine Filmkarriere wie Broncho Billy Anderson bei der Edison Manufacturing Company, als Darsteller in Edwin S. Porters *RESCUED FROM AN EAGLE'S NEST* (1907). In den Jahren 1908 bis 1914, noch vor *THE BIRTH OF A NATION* und *INTOLERANCE*, führte er bei der Firma Biograph selbst Regie in über 450 Filmen mit Billy Bitzer an der Kamera, meist kurze Einakter, später Zwei- bis Vierakter, darunter auch eine Reihe von Western.²⁰ Über hundert davon waren vor dem Krieg in Deutschland zu sehen oder wurden



William S. Hart, *THE GUN FIGHTER* (1917)

zumindest der Zensur vorgelegt, darunter *LEATHER STOCKING* (1911 als *LEDERSTRUMPF*), *THE LONEDALE OPERATOR* (1911 als *DER STATIONSVORSTEHER VON EINSIEDEL*), *THE LAST DROP OF WATER* (1911 als *DER LETZTE TROPFEN WASSER*), *THE GIRL AND HER TRUST* (1912 als *DER EINSIEDLERIN PFLICHTTREUE*) oder *THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH* (1913 als *DIE WAISEN DER ANSIEDLUNG*) – sein spannendster und lebendigster Western.²¹

Zwei Schwestern (die ältere gespielt von Mae Marsh) kommen mit einem Korb voller Hündchen an die *frontier* in die Blockhütte ihrer Onkel. Ein junges Ehepaar (Lillian Gish und Bobby Harron) mit Baby zieht gleichzeitig in die Siedlung. Indianer greifen an. Frauen und Kinder verstecken sich in der Blockhütte, die von den Indianern belagert wird. Währenddessen werden Soldaten zu Hilfe geholt, welche die Hütte gerade noch rechtzeitig erreichen. Durch den schnellen Schnittwechsel von einem Schauplatz zum anderen erzielt Griffith die wachsende Spannung, die sich in der »*last minute rescue*« in Erleichterung auflöst. Filmtechnisch gehörten diese »epischen« Western von Griffith zu den avanciertesten ihrer Zeit.²² Er perfektionierte die von Porter in *THE GREAT*

TRAIN ROBBERY eingeführte Schnitt- und Montagetechnik (*cross cutting, parallel action*) zur Spannungssteigerung.²³ Allerdings war Griffith noch keineswegs als »Autor« dieser Filme bekannt; weder im Vorspann noch in Filmanzeigen wurde zu dieser Zeit der Name des Regisseurs erwähnt.

THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH lief in Deutschland schon im November 1913 an – viereinhalb Monate vor der amerikanischen Uraufführung.²⁴ Das Studium der am Museum of Modern Art in New York teilweise erhaltenen handschriftlichen Geschäftsbücher der Firma Biograph hat ergeben, daß Deutschland schon früh ein wichtiger Absatzmarkt war und daß viele Bestellungen für deutsche Kopien eingingen. Offenbar wurden Filme gleich mit deutschen Zwischentiteln hergestellt; auch spanische Fassungen sind erwähnt.²⁵ Wie die Edison Manufacturing Company, Carl Lammlers Independent Motion Picture Company (IMP), Vitagraph, Lubin, Essanay, Selig, Kalem und viele andere amerikanische Produktionsfirmen versorgte auch die American Mutoscope & Biograph (später Biograph) den europäischen Markt über Vertretungen.

Der Western gilt heute als Männer-Genre, mit männlichen Stars und männlichen Fans. Die frühen Western waren jedoch erstaunlich vielfältig, auch in der Inszenierung von Geschlechterrollen und deren Wandel im Zivilisationsprozeß an der *frontier*. Gerade die melodramatischen Western im Stil William S. Harts dürften auch für ein weibliches Publikum attraktiv gewesen sein. In einigen Western und Eisenbahn-Dramen spielte sogar eine Frau die Hauptrolle, wie beispielsweise die mutige Telegraphistin in THE GIRL AND HER TRUST von Griffith.

Die Stellung der »Heldin« im Mittelpunkt des Dramas, die bis zur Rettung durch den »good boy« die Stellung hält, beschrieb auch Emilie Altenloh 1914 in ihrer soziologischen Studie des Mannheimer Kinopublikums als das immergleiche »Rezept« amerikanischer Filme.²⁶

Nach und nach rückte jedoch der männliche Held in den Mittelpunkt der Westernhandlung. Mit Broncho Billy, Tom Mix und William S. Hart wurden in den frühen zehner Jahren die ersten Cowboy-Stars populär-maskuline Gestalten mit typisierter Gestik und Mimik. Mit ihrem sicheren Auftreten und ihrer maskulinen Erscheinung gaben sie ein Modell ab vom Mann, der sich behaupten kann – ein Typus, der umso attraktiver war, je mehr Defizite der industrialisierte Alltag aufwies. Das *cow country* war sozusagen die imaginäre Kehrseite der berüchtigten Schlachthöfe von Chicago. Diese figurierten seit der eingängigen Darstellung des amerikanischen Konzernkapitalismus als menschenfressendem Fleischwolf in Upton Sinclairs Roman *The Jungle* (erschien 1906, im selben Jahr auch als *Der Sumpf* in deutscher Übersetzung) als Sinnbild brutaler Lebensbedingungen im Zeitalter der Industrialisierung. Johan Huizinga hat bereits 1918 hervorgehoben, daß es sich bei Inszenierungen wie Wild-West-Shows und Cowboy-Filmen um romantisierende Rekonstruktionen einer fast schon vergangenen Epoche handelte.²⁷

Die ersten »Spaghetti-Western«

Nostalgie war von Anfang an ein wichtiger Bestandteil der Western-Romantik – in Amerika wie in Europa. In Frankreich erschienen Broncho Billy und Tom Mix ab 1916 auf der Leinwand und setzten damit »der ephemeren Herrschaft« des »National-Cowboys Joë Hamman, der den französischen Abenteuer-Film kreiert hatte, ein Ende«. Seit 1908 hatte Hamman das Western-Genre in Frankreich heimisch gemacht. Für die französische Firma Eclair drehte er in der Camargue die Arizona Bill-Serie – ein Dutzend Filme à 400 bis 700 Meter.²⁸ Die europäische Western-Produktion entwickelte sich parallel zur amerikanischen; der »Spaghetti-Western« ist also ebenso alt wie der Western selbst. Der internationale Charakter der frühen Filmgeschichte läßt sich an der Entwicklung des Western besonders deutlich beobachten.

Auch in Deutschland setzte die Aneignung des Genres durch deutsche Filmproduzenten schon vor dem Ersten Weltkrieg ein. Die frühen deutschen Westernfilme sind heute leider verschollen. Einige Titel und Stoffe lassen sich aus der Fachpresse rekonstruieren: Der dänische Regisseur Viggo Larsen drehte 1911 für die Vitascope Berlin *DER PFERDEDIEB (DRAMA AUS DEM WILDEN WESTEN)*, während die Deutsche Bioscop im selben Jahr *WILD-WEST-ROMANTIK (DRAMA AUS DEM WILDEN WESTEN)* auf den Markt brachte. Die Berliner Filiale der italienischen Cines warb 1913 für *PETER*, »das sensationellste und zugkräftigste Wildwest-Drama der Saison« mit »Sensationen wie man sie noch nie gesehen hat«, nämlich: »Die Rettung des gefesselten Mädchens aus der Löwenhöhle mittels eines mit den Zähnen gepackten Seiles. – Der Absturz eines Eisenbahnzuges von einer zerstörten Brücke«. ²⁹

In einer Reihe von Filmen schrumpfte der wilde Westen zu einer Facette im Abenteuerkaleidoskop und wurde als feststehende Etappe in die Episodenstruktur weltumspannender Abenteuerfilme eingebaut. In den Ateliers der Deutschen Bioscop zu Babelsberg entstand *EVINRUDE. DIE GESCHICHTE EINES ABENTEUERERS* (1913), um das Publikum in »das Getriebe des wilden Westens, in den Goldgräberdistrikt und in die Prärie« zu entführen.³⁰ Regisseur war Stellan Rye, Kameramann Guido Seeber und Drehbuchautor Hans Heinz Ewers – dasselbe Team, das knapp einen Monat zuvor den berühmten Film *DER STUDENT VON PRAG* fertiggestellt hatte.

Die Verkettung möglichst vieler abenteuerlicher Schauplätze war offenbar auch das Prinzip in *HEIMAT UND FREMDE*, der 1913 von der Projektions-AG Union produziert wurde. Regie führte Joe May; der angesehene Theaterschauspieler Emanuel Reicher und sein Sohn Ernst, der bald darauf als Stuart Webbs, »der König der Detektive«³¹, berühmt wurde, spielten mit. »Offiziere, Bankbeamten, Cowboys, Rennbahnmilieu« tummelten sich in einer »Großstadt Europas – Chicago – Im wilden Westen«. ³² Auch der »Sensationsfilm« *MENSCHEN UND MASKEN (II. TEIL)*, ebenfalls 1913 von der Vitascope Berlin unter der Regie von Harry Piel mit den Schauspielern Hedda Vernon und Ludwig Trautmann

produziert, absolvierte den wilden Westen als eine Episode in der Jagd nach Abenteuern. Die Pferdeoper wurde zur Flickenoper. Erhalten ist diese Struktur noch in *DIE JAGD NACH DER HUNDERTPFUNDNOTE ODER DIE REISE UM DIE WELT*, einem ebenfalls 1913 in Berlin von Karl Werner produzierten Film der Nobody-Serie. Die Detektivin Nobody folgt dem Helden auf seiner Reise um die Welt, die er auf eine Wette hin unternimmt, um eine bestimmte Hundertpfundnote innerhalb einer Dreimonatsfrist seinen Clubfreunden wiederzubringen.³³ Auf ihrer Weltreise werden sie über Kairo, Bombay und Nagasaki in den wilden Westen katapultiert, der aus dem gängigen Bilderarsenal amerikanischer Westernfilme zusammengebaut ist. An die Episodenstruktur dieser Abenteuerfilme knüpfte nach dem Ersten Weltkrieg Fritz Lang in *DIE SPINNEN* (I. Folge 1919, II. Folge 1920) an, um die Elemente aus Western und Detektivfilmen zu einem Pastiche der Genres zu verweben.

Literaten und Western

Der wilde Westen als inszenierter und gestellter Kunstraum geriet auch ins Blickfeld der Schriftsteller. Die »Szenarien aus dem in Deutschland hergestellten Wilden Westen« waren Willi Bierbaum in seiner Kritik zu *HEIMAT UND FREMDE* »ein neuer Beweis, mit welchen Mitteln und welchem grandiosen Apparat heute große Filmfabriken zu arbeiten wissen«.³⁴ Karl Hans Strobl, Autor zahlreicher Abenteuerromane, schilderte amüsant eine desillusionierende Begegnung in einer Indianerreservation in Wyoming – ob er die Reise wirklich unternommen hat, ist zweifelhaft. Sein »seltsamstes amerikanisches Abenteuer« ist unter dem Titel »Die Tochter der Rothaut« in der *Licht-Bild-Bühne* vom 25.2.1911 nachzulesen. Ausgerüstet mit Mokassins, einem zusammenklappbaren Wigwam und einem Dolmetscher zieht er auf der Suche nach »Romantik« in die »Wildnis« von ihm selbst bereits mit Anführungszeichen versehen.

Ich hab mich dabei über mich selber lustig gemacht, Ihr dürft es mir glauben, aber der selige James Fenimore Cooper, der Kap'tain Marryat, der brave Balduin Möllhausen und der heilige Karl May waren stärker als ich. Wir traben also durch den Wald und ich schäme mich bei alledem ein bißchen, dass ich in einer Indianerreservation den Lederstrumpf spiele. Der Dolmetscher spricht vom Old Whisky in der Star Bar. Auf einmal hält er an, horcht in den Wald hinaus, schüttelt den Kopf, steigt vom Pferd und legt das Ohr auf den Boden. Genau so wie wir's als Buben beim Indianerspielen gemacht haben. Na, denk' ich mir, was will der Kerl? Das sind nichts als Faxen, damit das Trinkgeld gut ausfällt.³⁵

Doch dann schleichen tatsächlich einige Schwarzfußindianer auf Kriegspfad an dem verblüfften Abenteurer vorüber und auf einer Lichtung im Wald beobachtet er ein indianisches Liebespaar.

Und wirklich, sie halten einander bei den Händen, sie schauen einander in die Augen, sie umarmen einander, der Jüngling legt die Hand auf das Herz wie ein italienischer Operntenorist, dann fängt er an, mit grossen Armbewegungen etwas zu erzählen, und es ist mir, nach allem, was ich da sehe, so als ob er sie beschwören würde, mit ihm zu fliehen. Aber, ob zwar sie keine fünf Schritte von uns entfernt sind, höre ich kein Wort, weder indianisch, noch in sonst einer Sprache.³⁶

Die Idylle wird gestört von einem »würdigen alten Indianer«, dem Häuptling, der seine widerstrebende Tochter ins Dorf zurückschleppt und mit einem anderen Jüngling vermählt. Merkwürdigerweise vollziehen sich auch diese Szenen sehr schnell und völlig wortlos: »Nun hab ich selbstverständlich aus der Literatur gewußt, daß die Indianer große Schweiger sind, aber daß sie so große Schweiger sind, hätte ich doch niemals gedacht.« Der Geliebte beseitigt dann den frischgebackenen Ehemann mittels eines Tomahawks und landet daraufhin am Marterpfahl. Der Erzähler ist so betroffen, daß er zum Gewehr greift und als »Vertreter der Zivilisation« zu des Gemarterten Rettung schreiten will. Der Dolmetscher hält ihn davon ab: »Was du wollen für Dummheiten machen? Der gefleckte Opposum gleich werden gerettet!« Was auch prompt geschieht. Als der Gerettete mit der Braut fliehend auf ihn zu galoppiert, kann der Erzähler nicht mehr an sich halten und springt jubelnd aus dem Busch, »überglücklich, daß die wahre Liebe wieder einmal gesiegt hat. Da schreit jemand: Stop! und die ganze Indianergesellschaft hält an.« Sogar die Toten erheben sich friedlich und gelassen. Der Tourist ist konsterniert.

Der Häuptling grinst würdevoll: »Ou, wir haben gemacht eine kleine Spektakel for die Kinematographen. Wir sein alle in feste Kondition bei die große weiße Häuptling von die laufende Bild!« Und auf einmal ist ein Amerikaner da, den ich bisher nicht gesehen habe und dem von zwei Arbeitern ein kleines Rollwägelchen mit einem photographischen Apparat von Überlebensgröße nachgeschoben wird: »Ja, Herr!« sagt er und klopft mir auf die Schulter, »und ein höllisch verdammtes gutes Bild wird das geben! Ein Sensationsfilm, sag ich Ihnen: Die Tochter der Rothaut! Übermorgen können Sie ihn, hol mich der Teufel, schon in Frisco sehen.«³⁷

Karl Hans Strobl unternimmt nicht den Versuch, wirkliche oder imaginäre Abenteuer dem Leser als authentisch und nachvollziehbar zu verkaufen wie noch Karl May; gerade die desillusionierende Erfahrung des Nicht-Authentischen, der Untergang und die Vermarktung der Wild-West-Romantik werden zum Thema. Der Schriftsteller verliert als Kinogänger seine Unschuld und durchschaut, daß es keine wahren Abenteuer mehr gibt. Sein Augenmerk richtet sich auf die Herstellung von Abenteurersurrogaten. Der Hunger nach Abenteuern kann nur noch mit inszenierten Darbietungen gestillt werden, sei es im Tourismus oder im Kino.

Arthur Holitscher beschrieb in seinem vielgelesenen Reisebericht *Amerika Heute und Morgen* ebenfalls Dreharbeiten im »Garten der Götter« in Colorado. Die Vitagraph-Truppe, auf die Holitscher dort trifft, dreht gerade das Drama *DAS HERZ EINES MANNES* unter der Regie von Rollin Sturgeon. Eine romanti-

sche Szene muß wegen technischer Probleme mehrfach gefilmt werden. Im Hintergrund wartet »Adlerauge« auf seinen Einsatz. »Er verdient als authentischer Kinematographenapache mit Zöpfchen 40 Dollar die Woche. Ohne Zöpfchen würde er bloß zehn verdienen. Wie ich ihn nach seiner Squaw frage, antwortet er, seine Squaw sei eine Fraw und stamme aus Leipzig.« Holitscher, der in diesem Zusammenhang die Vorzüge des Kinos gegenüber dem Theater hervorhob, präsentierte sich seinen Lesern auf einem Photo in Gesellschaft eines berittenen Vitagraph-Cowboys vor einem besonders bizarr geformten Felsen.³⁸

Während des Ersten Weltkriegs herrschte in Deutschland Western-Flaute. Ältere Kopien zirkulierten zwar noch, der Nachschub an neuen Westernproduktionen aus Übersee setzte jedoch wegen kriegsbedingter Importschwierigkeiten aus. Dennoch behielt der wilde Westen seine Faszinationskraft. Die Kinematographen-Cowboys fanden nun auch Eingang in die Sphäre der »höheren« Literatur. Der expressionistische Autor Kasimir Edschmid schrieb unter dem Eindruck seiner Kinoerlebnisse die Cowboy-Novellen »Der Lazo« und »Yup Scottens« (beide 1915 in *Die sechs Mündungen*). In »Der Lazo« entzündet sich die Ausbruchsphantasie an der heimatlichen Großstadt und endet im wilden Westen. Der junge Held Raoul Perten rebelliert gegen das geordnete, gleichförmige Leben, das er bei seinem reichen Onkel führt. Geschwindigkeitsräusche beim Reiten oder Autofahren sind die einzigen Unterbrechungen der Langeweile. Doch dann kommt es unverhofft zum phantastischen Ausbruch. An einer grell erleuchteten Litfaßsäule entscheidet sich sein Schicksal, und schon fährt er im Zwischendeck über den Atlantik. Unterwegs entledigt er sich seiner alten Gewohnheiten und legt sich neue Gebärden und einen neuen Gang zu, um sich in der rauhen Männerwelt Respekt zu sichern. In New York hält er sich nur kurz auf, um mit dem Zug weiter vorzudringen: »nach dem Westen, fünf Tage spannte sich Land an ihm vorbei«³⁹ – geradezu wie eine Projektionsleinwand. Die Abkehr von der Großstadt erscheint einerseits als programmatische Erklärung für einen Primitivismus, der sich mit großer Geste allen überflüssigen Ballasts entledigt. Die Wildnis gewinnt ihre Bedeutung als Kehrseite der Großstadt; der wilde Westen als Ausbruchsraum ist gekoppelt an eine zivilisationsmüde Phantasie. Gleichzeitig werden jedoch Motive aus der heimischen Großstadt in die amerikanische Landschaft transportiert und dort reproduziert. Raoul wird »Cow-Boy«, widersteht erfolgreich den Reizen einer Farmerstochter und liefert sich ein Duell mit einem heruntergekommenen Freiherrn. Ein männliches Bewährungsritual der bürgerlichen Gesellschaft Europas, der verhassten Väterwelt, von der Raoul sich soeben verabschiedet hatte, wird im wilden Westen wiederholt. Am Ende reitet Raoul steil und allein gen Horizont – in das gängige Schlußbild eines Westernfilms. Die Novelle assimiliert den Bewegungsrausch, die übersteigerten Gesten und formalisierten Männlichkeitsriten der filmischen Vorlagen. Die Verselbständigung einzelner Körperteile und Bewegungsabläufe, das »Steigen«, das von der Handlungsebene bis in sprachlich-stilistische Verknüpfungen und Zuspitzungen reicht, erschließt sich vor dem Hintergrund der

neu entdeckten Möglichkeiten des filmischen Mediums. Die Vorliebe expressionistischer Prosa für die Kurzform der Novelle ist Ausdruck einer »Beschleunigung« der Literatur in Konkurrenz zu neuen, visuellen Formen des Erzählens.⁴⁰ »Der Lazo« zeigt deutliche Parallelen zu dem bereits erwähnten Abenteuerfilm *DIE JAGD NACH DER HUNDERTPFUNDNOTE ODER DIE REISE UM DIE WELT*, dessen Held ebenfalls Raoul heißt.

Bull Arizona aus Heidelberg

Nach dem Ersten Weltkrieg erlebte die Produktion von Western-Filmen in Deutschland einen Aufschwung. Peter Ostermayrs Firma Münchner Kunstfilm produzierte in Geiseltal zahlreiche sogenannte »Isar-Western«.⁴¹ Die Welle einheimischer Western-Produktionen in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg ist sicher auch auf die über den Krieg hinaus anhaltenden Schwierigkeiten beim Import ausländischer Filme zurückzuführen. Der Unterhaltungsbedarf war groß, der Nachschub aus Übersee ließ auf sich warten, also produzierte man »Ersatzwestern«. Doch nicht nur an der Isar, sondern auch am Neckar wurden Western gedreht. Ein bis heute erhaltenes Stück »in Deutschland hergestellter wilder Westen« ist *BULL ARIZONA, DER WÜSTENADLER* aus dem Jahr 1919 – eine filmhistorische Rarität, produziert von der Firma Chateau-Kunst-Film – in Heidelberg! Diese Firma war von 1912 bis 1925 tätig und wurde wie viele andere regionale Filmproduktionen von der Filmgeschichtsschreibung bisher kaum beachtet.⁴²

Hermann Basler, der Darsteller des Bull Arizona (1896 in Ludwigshafen geboren), übernahm den Familienbetrieb von seinem Vater und arbeitete gleichzeitig als Drehbuchautor, Regisseur und Darsteller. Seine Mutter Mary Basler spielt in *BULL ARIZONA, DER WÜSTENADLER* Mrs. Ferry, die alte Mutter Black Cats.⁴³ Für die szenische Leitung zeichnete Piel Jutzi, der später zu einem der wichtigsten sozialkritischen Regisseure Deutschlands wurde, für die Spielleitung Horst Krahe, ein Regisseur des Heidelberger Stadttheaters.

BULL ARIZONA, DER WÜSTENADLER wurde in der Fachpresse angekündigt als »Sensationelles Cowboy- und Wildwest-Drama in 6 Akten«, als »der gewaltigste, der raffinierteste, der tollkühnste, der beste Wildwest-Schlager«: »Die tollkühnen Reiterszenen, die spannenden Kämpfe zwischen Cowboys und Indianern sind phänomenal und in gleicher Vollendung noch niemals gezeigt worden. Von Akt zu Akt steigert sich die gewaltige Wirkung dieses fesselnden und hochinteressanten Wildwest-Dramas. Endlich einmal ein Wildwest-Film, der bis zum letzten Bild ohne Abschwächung, ohne Unterbrechung stärker und stärker, spannender und immer spannender wird.«⁴⁴ Der so gepriesene Film war der erste Teil einer Bull Arizona-Serie, aus der sonst nur die zweite Folge erhalten zu sein scheint, dafür jedoch vollständig: *DAS VERMÄCHTNIS DER PRÄRIE* von 1920.⁴⁵



BULL ARIZONA, DER WÜSTENADLER (v.l.n.r. Hermann Basler, Sonja Bernini, Robert Moser)

BULL ARIZONA, DER WÜSTENADLER ist nicht vollständig erhalten. Es fehlen zwei Akte. Jacobsens Einschätzung, man könne heute »die Superlative der Werbung nur belächeln« und auch »dem Vergleich mit den filmischen Standards der Zeit« halte der »Wildwestschlager« nicht stand, ist im großen und ganzen zuzustimmen: »Der Film lebt ganz von der theatralisch-expressiven Darstellung der Schauspieler. Die Kamera bleibt starr, die Personen werden vor ihr arrangiert. Filmspezifisch dramaturgische Mittel werden nicht verwendet, Einstellung und Szene sind identisch.«⁴⁶ Doch lässt sich an den beiden noch existierenden Bull Arizona-Folgen deutlich beobachten, wie bestimmte Genrekonventionen amerikanischer Western übernommen und zu einer Zeit, da die Einfuhr ausländischer Filme durch den Krieg und die Devisenschwäche der Nachkriegszeit unterbrochen war, für die eigene Produktion nutzbar gemacht wurden. Da es sich um schwer zugängliche kulturelle Dokumente handelt, wird die Handlung der beiden Bull Arizona-Filme ausführlich wiedergegeben.⁴⁷

Ein siebenseitiges illustriertes Programmheft, das die Chateau-Kunst-Film als Werbematerial zu BULL ARIZONA, DER WÜSTENADLER herausbrachte, enthält die Filmerzählung und ermöglicht die Rekapitulation fehlender Szenen. So scheint der Film ursprünglich mit der Einführung des Helden begonnen zu haben: »Bull Arizona« – ein Sohn der Wildnis, keinen Vater, keine Mutter hat er je gekannt, nur seinen Urinstinkten folgend, ist er frei wie Mutter Natur. Das Präriepferd ist sein Kamerad! Sein Revolver, der immer geladen im Gurtband, sein bester Freund von ihm lebt er kühn und frei.«⁴⁶

Auch ein Bankraub Bull Arizonas und seiner »wilden Reiterbande« fehlt in der vorliegenden Kopie. Diese beginnt mit Bildern einer »Karawane« von Pionieren, die in Planwagen westwärts ziehen – zumeist »Abenteurer« und »Goldsucher«, darunter aber auch »Pioniere des Glaubens« wie der junge Pfarrer Richardson und seine junge Frau Mary. Der fieberkranke Pfarrer und seine Frau werden durch Großaufnahme hervorgehoben. Anführer des Zuges ist ein »skrupelloser« Cowboy mit Schlapphut und grimmigem Blick: »Black Cat«, die »Goldratte«. Der Zug hält in einer wüsten Gegend; das Trinkwasser ist ausgegangen. Verzweifelt macht sich Mary auf die Suche nach Wasser für ihren kranken Mann. Ohnmächtig vor Hitze sinkt die weiß gekleidete Frauengestalt in der Geröllwüste neben einem Totenschädel und Gerippen zu Boden. Da kommt ein Trupp Reiter des Weges. Bull Arizona, ihr Anführer in den charakteristischen Cowboy-Fellhosen, hebt die Ohnmächtige auf und bringt sie zurück ins Lager. Er übernimmt die Führung der »Karawane« mit den in einem zweiteiligen Zwischentitel eingeblendeten Worten: »Ich glaube, daß ihr einen Mann nötig habt...« – der Blick fällt auf Black Cat – »und keinen langfingerigen Goldschakal.« Die Polarisation der beiden männlichen Gegenspieler ist damit vollzogen.

Es folgt ein Kampf »um Leben und Tod« mit Indianern, die weniger durch Echtheit als durch Freude am Indianerspiel glänzen. Danach spricht der Retter vor versammelter Mannschaft: »Ich nehme an, dass ihr nicht wisst, wer euch aus der Wüste geführt, und vor dem Tode des Verdurstens errettet hat. – Bull Arizona war es, der gefürchtetste Bandit und Zweirevolvermann an der Grenze. Wenn ich euch half, so geschah es auch meinetwegen, denn auf mich wartet, –«. Statt der Vollendung des Satzes wird Bulls imaginäre Antizipation seines Endes sichtbar: Das nächste Bild zeigt ihn, vom Sheriff festgenommen, am Galgen baumeln. – Nach der überstandenen Gefahr trennt er sich von der »Karawane«, allerdings nur unter der Bedingung, daß ihm eine Frau freiwillig folge. Mary, die Frau des Pastors, wird als Märtyrerin vorgeschickt. Die beiden gelangen in »das Nest des Wüstenadlers«, das durch eine Kletterpartie über eine steile Felswand zu erreichen ist. Dort bedrängt Bull die Frau. Sie will sich erschießen. Darauf läßt er beschämt ab von ihr und nächtigt vor ihrer Tür; sein Sattel dient ihm als Kopfkissen. Am nächsten Morgen darf sie sogar gehen, um ihren kranken Mann zu pflegen, nachdem sie versprochen hat, zu ihm zurückzukommen. Bull überfällt eine Postkutsche und raubt einen alten Mann aus. Das Geld bringt er Mary für den Bau einer neuen Kirche. Der ausgeraubte Alte entpuppt sich jedoch als Marys Vater. Pastor Richardson ist inzwischen genesen. Gemeinsam verweisen sie Bull des Hauses.

Nun heißt es »zurück zur Hölle«, in einen Saloon, wo Black Cat beim Kartenspiel sitzt. Es kommt zum entscheidenden Poker-Spiel zwischen den beiden. Als Gegenstück zu der blonden, reinen Mary tritt hier die schwarze, gemeine Dolores in Erscheinung, die

Black Cat hinterhältig beim Falschspiel unterstützt. Am Ende wird Black Cat von Bull erschossen. Black Cats Mutter kündigt in einem Brief (eingebliedert in englischer und deutscher Sprache!) ihren Besuch an. Bull empfängt sie und den jüngeren Sohn vor dem Saloon, der einst Black Cat gehörte. Sie halten ihn irrtümlich für Black Cat. Reuevoll eilt Bull zu dem Grab im Wald, um die ursprüngliche Aufschrift »Hier ruht Black Cat, ein Hund« zu ändern. Währenddessen erzählt Dolores der Mutter eine Lüge über Black Cats Tod. Auch hier folgt der Film der Imagination einer Figur. Dolores' Version der Geschichte, in der Bull Arizona den ahnungslos an einem Gartenzaun lehrenden Black Cat hinterrücks erschöß, wird dem Publikum in Bildern vorgeführt. Auf diese Erzählung hin macht sich Black Cats jüngerer Bruder auf zur Rache, wird jedoch bei dem Versuch, Bull aus dem Hinterhalt zu erschießen, von der Meute ergriffen und beinahe gelyncht. Er steht bereits unter dem Galgen, wird aber gerade noch von Bull gerettet, der ihn zurück zu seiner Mutter bringt: »Den einen hab ich dir genommen, den anderen bring ich dir.« Von einer anderen Frau werden Mutter und Sohn über den wahren Hergang und Dolores' Falschheit aufgeklärt. Bull vermachte noch alles der Mutter, was nach Black Cats Tod in seinen Besitz übergegangen war. Dann zieht er allein von dannen. Dolores, die sich an ihn hängen will, stößt er verächtlich von sich. Am Ende reitet unser Held durch deutschen Mischwald, blickt hinab in ein Tal und breitet die Arme aus: »Zurück zur einzigen Mutter, die ihn ganz versteht – – Die Wildnis.« So schließt sich der Bogen zur anfänglichen Einführung des Helden als freies und ungebundenes Kind der Natur.

Die Bull Arizona-Filme greifen auf frühe Western mit William S. Hart zurück. Charakteristisch für Hart war sein Auftreten als »two-gun-man«. Auch Bull Arizona wird in einem Zwischentitel als »Zwei-Revolver-Mann« präsentiert. Parallelen zu den Western mit William S. Hart bestehen sowohl in den schauspielerischen Konventionen als auch in Thematik und Plot-Struktur. Hart spielte häufig einen »reformed outlaw«, einen harten Gesellen mit im Grunde weichem Herz, der sich bessert – meist unter dem Einfluß einer Frau aus dem zivilisierten Osten. In Anlehnung an die melodramatisch-moralisierenden Western William S. Harts wird auch in den Neckar-Western der Saloon als »Hölle« eingeführt. In HELL'S HINGES (1915) entpuppt sich Hart als Blaze Tracy im Gegensatz zu einem schwächlichen Pastor als der wahre Christ in der rauhen, verderbten Westernstadt Hell's Hinges, die am Ende samt Kirche in Flammen aufgeht. Der geläuterte Blaze zieht mit der Pastorenschwester in eine bessere Zukunft. In THE DISCIPLE (1915) spielte Hart sogar selbst einen Pfarrer: Jim Houston, the »Shootin' Iron Parson«, der am Ende seiner fehlgeleiteten Frau vergibt, weil das Töchterchen eine Mutter braucht. Die christliche Komponente ist verbunden mit patriotischen Elementen. Nach Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg stellte sich Hart in den Dienst vaterländischer Propaganda und suchte in A BULLET FOR BERLIN (1918) als »two-gun-man« den deutschen Kaiser heim.

Ob die William S. Hart-Western während der zehner Jahre in deutschen Kinos gelaufen sind, läßt sich bisher nicht nachweisen. Wahrscheinlich kam Hermann Basler, der Schöpfer und Darsteller der Bull Arizona-Figur, während eines Amerikaaufenthalts 1916-18 mit ihnen in Berührung. Sie bilden eindeutig

die Vorlagen für die Bull Arizona-Serie. Basler schuf sich sozusagen ein Star-Image nach amerikanischem Vorbild. Die Anzeigen in den Film-Zeitschriften nannten »Hermann Basler (Chicago U.S.A.) in der Titelrolle«, um den authentischen Charakter dieser Western zu unterstreichen. Daß der Film die Wirkung eines authentischen, also amerikanischen Western tatsächlich erzielte, belegt der Irrtum eines zeitgenössischen Kritikers, der ihn bei der Vorführung in den Münchner Regina-Lichtspielen als ausländischen Import rezipierte und kritisierte.

Bull Arizona – der Wüstenadler – der gewaltigste und tollkühnste Wildwest-Schlager. [...] Der Titel sagt alles. Wildwestiaden im Film sind keine erfreuliche Erscheinung. [...] Die Hauptrolle spielt Hermann Basler (Chicago). Mit einer guten Darstellung vereinen sich vorzügliche Aufnahmen. [...] Das eine muß entschieden betont werden, nach der Einfuhr von derartigen ausländischen Films besteht kein Bedürfnis; es ist bedauerlich, daß sie abgenommen werden.⁴⁹

Im zweiten Film der Bull Arizona-Serie, DAS VERMÄCHTNIS DER PRÄRIE⁵⁰, sind die filmischen Mittel schon differenzierter eingesetzt. »Basler beläßt es nicht bei einem Personenarrangement in der Totalen, er kennt bereits verschiedene Einstellungen und verwendet den Schnitt als filmdramaturgisches Mittel zur Spannungssteigerung.«⁵¹ Auch die Zwischentitel sind im zweiten Film knapper gehalten. In diesem Fall ist der Vorspann erhalten. Die einzelnen Darsteller präsentieren sich in Anlehnung an Konventionen des Theaters mit frontaler Verneigung vor der Kamera – ähnlich wie in den ersten Filmen, in denen William S. Hart unter der Regie von Thomas H. Ince die Hauptrolle spielte, beispielsweise THE BARGAIN von 1914.

Bull Arizona streift wieder durch die Wildnis auf der Suche nach neuen Abenteuern. Einem Sheriff stiehlt er sein bestes Pferd und entkommt damit. Dann findet er einen sterbenden Mann, den »Goldsucher Davis«, dem er seinen letzten Tropfen Wasser gibt (seit D.W. Griffith' THE LAST DROP OF WATER ein häufiges Western-Motiv). Der Sterbende erzählt ihm – in Form einer eingeschobenen Rückblende – sein Unglück. Die Rache des Karawanenführers Yellow Snake hatte ihn getroffen, da Davis beim Spiel alles verloren hatte, auch seine Frau, sie dann aber nicht herausgeben wollte. Daraufhin entführte der Indianer die Frau mit Gewalt. – Währenddessen wimmert im Wagen das verlassene Baby, das der sterbende Vater als »Vermächtnis der Prärie« Bull Arizona übergibt. Um den Hals trägt das Kind ein Medaillon mit dem Bild seiner Mutter Mary.

Vor Durst halluzinierend, wankt Bull Arizona mit dem Kind durch die Wüste: In einer Fatamorgana erscheint ihm die Mutter, die die Arme nach dem Kind ausstreckt. Vorerst muß Bull Arizona die Mutterrolle übernehmen. Mit einem großen Messer ritzt er sich das Handgelenk auf und säugt das Kind mit seinem Blut. Als er schließlich vor Erschöpfung nicht mehr weiter kann, finden ihn Yellow Snake und dessen Tochter Silverfeather, die gegen den Willen ihres Vaters dem Verdurstenden Wasser und ein Pferd gibt. Als Bull Arizona mit dem Baby davonreitet, blickt die Indianerin ihm verträumt

hinterher. Im Lager ist währenddessen Mary, die sich Yellow Snake verweigert, an den Marterpfahl gebunden. Die mitleidige Silverfeather bindet sie heimlich los, tauscht mit ihr die Kleider und nimmt ihren Platz am Marterpfahl ein, um ihre Flucht zu verheimlichen. Doch Yellow Snake kommt dahinter und fängt die weiße Frau wieder ein. Er droht, sie in eine Schlucht hinabzustoßen, wenn sie ihm nicht zu Willen ist. Doch der von Silverfeather benachrichtigte Bull Arizona kommt rechtzeitig zu Hilfe und rettet sie. Der wütende Yellow Snake bestraft seine widersetzliche Tochter, indem er sie gefesselt auf einen Felsen in einem reißenden Fluß legt, damit sie in unmittelbarer Reichweite des Wassers verdursten soll. Auch sie wird von Bull Arizona gerettet.

Beide Frauen sind nun in Bulls einsamer Waldhütte. Doch die Idylle ist von kurzer Dauer. Der rachsüchtige Yellow Snake schleicht sich an, als seine Tochter allein ist, fesselt sie, läßt eine Giftschlange auf sie los und entführt das Baby. Silverfeather gelingt es, sich zu befreien. Sie folgt ihrem Vater, erdolcht ihn und rettet das Baby. Doch nun rückt der Indianerstamm an, seinen Häuptling zu rächen, und umzingelt Bulls Hütte. Eine Belagerung der Blockhütte im Stile der Griffith-Western folgt. Silverfeather holt gerade noch rechtzeitig den Sheriff und seine Männer zu Hilfe. Die Hütte brennt; die Indianer fliehen. Ihr letzter Pfeil aber trifft Silverfeather, die in Bulls Armen stirbt: »Ich sterbe gern. Weißer Mann liebt nur weiße Squaw.« Nun erkennt der Sheriff in Bull den gesuchten Pferdedieb. Mary bittet um Gnade für Bull. Der Sheriff gibt ihn frei, will jedoch dafür die Frau haben.

In der kleinen Siedlung, wohin Mary dem Sheriff folgt, arbeitet sie als Lehrerin. Eines Tages galoppiert ihr kleiner Junge auf einem Pferd in die Wildnis und wird dort abgeworfen. Bull Arizona ist zur Stelle, rettet das Kind zum zweiten Mal und erkennt es an dem Medaillon. Sein Weg führt in Marys Schule: »Darf ich zu dir kommen und schreiben lernen?« Gemeinsam machen sie Schreibübungen an der Tafel. Sie: »Thou shalt *not* steal.« Er: »I love you.« Da kommt der Sheriff dazu und jagt Bull als Pferdedieb aus dem Haus. Er selbst ist der Spielleidenschaft verfallen und veruntreut große Summen. Für das verschwundene Geld will er Bull verantwortlich machen und verhaftet ihn. Dennoch hilft ihm Bull. Mit einer Maske vor dem Gesicht holt er das verspielte Geld von den Falschspielern im Saloon zurück. Schließlich erschießt sich der Sheriff aus Reue über sein verpfushtes Leben. Das Schlußbild zeigt eine harmonische Familienszene: Bull Arizona mit Mary und dem Kind.

Im Gegensatz zur ersten Folge erfährt der gefürchtete Bandit in **DAS VERMÄCHTNIS DER PRÄRIE** die Läuterung durch Liebe und die Domestizierung durch eine gebildete Frau. Im Hinblick auf die kulturelle Codierung der Geschlechterrollen entfalten die Heidelberger Western ein umfassenderes Repertoire als erwartet. Der nach amerikanischem Muster dargestellte Cowboy-Held steht zwar im Mittelpunkt der Handlung, doch die Frauengestalten in **DAS VERMÄCHTNIS DER PRÄRIE** sind eigenständige Persönlichkeiten. In den Blicken der Indianerin liegen Leidenschaft und weibliches Begehren. Mutig stellt sie sich gegen ihren Stamm. Ihre Vereinigung mit dem Helden ist zwar unmöglich, da er gemäß der Western-Logik durch eine lichtere Gestalt geläutert werden muß, doch die gute Silberfeder stirbt immerhin einen heldenhaften Tod. Die Lehrerin wiederum repräsentiert wie die Frauengestalten in den melodramatischen Western William S. Harts

die Kultur im rauen Grenzland. Sie ist Bull Arizona bildungsmäßig überlegen, lehrt ihn das Schreiben und domestiziert ihn schließlich zum Familienvater. Der Rollentausch und die Umbesetzung von Familienrollen sind eine zentrale Spielfigur in DAS VERMÄCHTNIS DER PRÄRIE: Bull Arizona vertritt die Mutter, indem er das Kind mit seinem Blut säugt, wodurch gleichzeitig ein Verwandtschaftsverhältnis etabliert wird. Die Indianerin tritt an die Stelle der weißen Frau, kann diese aber doch nicht ersetzen. Inmitten all dieser Umbesetzungen erscheint der männliche Habitus des Helden nicht mehr so klar umrissen, sondern wird von verschiedenen Seiten in Frage gestellt. Im Western wurden mitunter auch aktuelle Themen von sozialer Brisanz verhandelt wie das stark in Bewegung geratene Geschlechterverhältnis.

Die Kritik nahm den zweiten Film der Bull Arizona-Serie schon wohlwollender auf, hob seine »Millieu Echtheit« hervor und bescheinigte der Chateau-Kunst-Film »ein höheres Niveau des Wild-West-Films«. ⁵² Welches zeitgenössische Publikum diese Filme tatsächlich erreichten, ist schwer zu rekonstruieren. Wie bei vielen Filmen aus der Frühzeit des Kinos lassen sich kaum Daten finden über Anzahl der Vorstellungen sowie Menge und Zusammensetzung des Publikums. Bekannt ist ein zufriedenes Schreiben des Besitzers der Kammerlichtspiele in Stuttgart, Aug. Daub, der nach der Uraufführung von BULL ARIZONA, DER WÜSTENADLER am 17.11.1919 dem Verleiher Fr. Schilling bei der Efes-Film mitteilte, aufgrund der erzielten »Rekordeinnahmen« von seinem »Prolongationsrecht« Gebrauch machen und den Film anschließend in seinen Theatern in Ravensburg und Reutlingen verwenden zu wollen. ⁵³ Die Produktionen der Chateau-Kunst-Film wurden jedoch über den schwäbischen Raum hinaus auch überregional vertrieben. ⁵⁴ Die Berliner Zensur erteilte dem Film BULL ARIZONA, DER WÜSTENADLER allerdings am 20.12.1920 Jugendverbot.

Proteste gegen Western

Die Debatte um »Schundfilms« wurde durch die nationalistische Stimmung während des Krieges noch angeheizt. Die Kinoreformer traten an, um vor allem Frauen und Kinder vor den rohen Attraktionen und dem verderblichen Einfluß der gewalttätigen Szenen in Wild-West- und Kriminalfilmen zu schützen. Von der »Abstumpfung der jugendlichen Kinobesucher« und von der »Zunahme der Kriminalität infolge gewohnheitsmäßigen Kinobesuchs« war die Rede. Konrad Lange, Professor der Kunstwissenschaft und ein führender Vertreter der Kinoreformbewegung, ereiferte sich über die Nichteinhaltung der Bestimmungen des Lichtspielgesetzes: »Man denkt wahrscheinlich an die Indianerromane und den großen Reiz, den sie auf Knaben ausüben, wenn man Jugendlichen den Zutritt zu den bekannten Wild-West- und Farmerdramen ausnahmslos gestattet.« ⁵⁵ Als Beispiel beschrieb er eine Vorstellung des Films ROTE RACHE (FARMERDRAMA IN 5 AKTEN) in Tübingen – ein Film der zeitgleich mit BULL ARIZONA, DER

WÜSTENADLER entstand und auch sonst vergleichbar scheint.⁵⁶ Der Professor hatte sich offenbar unbeliebt gemacht, so daß ihm der Einlaß ins Kino sowie die Veröffentlichung seiner Moralpredigten in der Lokalpresse verwehrt wurden.

Da mir hier der Eintritt in das erste Kino verwehrt wird und ich den Film infolgedessen nicht selbst gesehen habe, gebe ich seine Beschreibung nach den Aufzeichnungen eines Studenten, die mir zur Verfügung gestellt worden sind. Ich drucke sie umso lieber ab, als die Tübinger Presse ihre Aufnahme verweigert hat.

Ein wildes Indianerweib mit hohem Federschmuck, tierisch verzerrtem Ausdruck im Angesicht umschleicht geheimnisvoll eine einsame Bergeshütte. Plötzlich erscheint Bill (der Farmer) in einem Hohlweg unter ihr, den Revolver in nerviger Faust. Da – die Spannung ist aufs höchste gestiegen, rasende Musik peitscht die Nerven – mit einem gut gezielten Lasso hat Pitjana ihr Opfer am Halse und würgt mit hämischer Freude den Schmerzverzerrten. In letzter Stunde aber naht der Retter in Gestalt seines Weibes. Pitjana verschwindet, um aber wenige Minuten später die Retterin mit einem Stilett meuchlings zu ermorden. Ende des dritten Aktes. Der Saal wird erhell. Ich sehe eine Schar Kinder vor mir sitzen. Ein kleines Mädchen, sie mochte etwa 5 Jahre alt sein (!), sehe ich mit Tränen kämpfen, andere bleiben ernst. Es scheint tiefen Eindruck auf diese Kindergemüter gemacht zu haben. Vielleicht war es die erste Tote, die sie sahen, und sie glaubten, es sei alles Wirklichkeit...⁵⁷

Die Schaulust der einen war den anderen ein Dorn im Auge.⁵⁸ Die Vehemenz der Kinoreformer erlaubt Rückschlüsse über die tatsächliche Popularität von Western und anderen Genrefilmen. Zwar wurde das Western-Genre in erster Linie von einem männlichen und jugendlichen Publikum bevorzugt. Die Vermutung liegt aber nahe, daß die Zurschaustellung kraftvoller männlicher Körper in Aktion nebst der melodramatischen Elemente auch für ein weibliches Publikum attraktiv waren. Als Alternative zu diesem »Schund« propagierten die Kinoreformer noch immer »Naturaufnahmen«, die »Registrierung der Wirklichkeit als die eigentliche Aufgabe des Kinos« und die Nutzung des Kinematographen im Dienste der »Volksbildung«. Das Programm eines lehrreichen Abends, wie es Zivilingenieur August Kade (Dresden) 1912 zusammenstellte, enthielt beispielsweise eine »Eisenbahnfahrt durch Kanada und an den Wasserfällen [entlang]: Das Fällen der Bäume im Urwald, Ausflug auf das Frasermeer, Lachsfang in Vancouver, Kriegstanz der Indianer, Die Wasserfälle im Mondenschein«, woran sich eine Rezitation von Fontanes »John Maynard« und Lenaus »Die drei Indianer« anschloß. Zum Abschluß waren dann »Die Niagara-Fälle in ihrem ganzen Umfang« zu sehen.⁵⁹ Obwohl die Lichtspielkunst sich in der Zwischenzeit rasant entwickelt hatte, hielten die Kinoreformer an ihrer Wertschätzung lehrreicher »Naturaufnahmen« im Gegensatz zu den verderblichen »Kinodramen« fest. Der Dokumentarfilm wurde schon damals als Gegenkino zum Unterhaltungsfilm ins Feld geführt. Das neue Medium konnte eben auch

eingesetzt werden, um die literarisch tradierten Amerika-Imaginationen des vergangenen Jahrhunderts (Lenau, Fontane) zu illustrieren – ein Vorschlag, der jedoch beim Publikum auf weit weniger Begeisterung stieß als mitreißende Dramen.

Cowboys statt Soldaten?

Während die Kinoreformer die Wild-West-Filme wegen gewalttätiger Szenen und deren verderblichem Einfluß auf die Jugend bekämpften und dabei die ordnungspolitisch-konservativen Komponenten des Western übersahen, offenbart Siegfried Kracauers rückblickende Erklärung der Popularität des Genres ambivalente Potentiale des Western:

Der Erfolg von amerikanischen Western war besonders durchschlagend. Broncho Bill und Tom Mix eroberten die Herzen einer jungen deutschen Generation, die Karl Mays Romane – Romane, die in einem imaginären Wilden Westen spielen, prall von fabelhaften Ereignissen mit Indianerstämmen, Planwagen, Händlern, Jägern, Vagabunden und Abenteurern sind – Buch um Buch verschlang. Abgeklärten und besonnenen Erwachsenen war der Zauber dieses Schunds, dem die Halbwüchsigen erlagen, unerklärlich [...] Die einfache Art und unbekümmerte Haltung, die unermüdliche Unternehmungslust wie die Heldentaten dieser amerikanischen Filmcowboys wirkten auf viele deutsche Intellektuelle ohne festes Lebensziel anziehend. Geistig ohne Fixpunkt, hieß die Intelligenz die Vereinfachungen der Western willkommen: das Leben, in dem der Held unerschütterlich seinem Ziel zu folgen hat. Ähnlich meldeten sich dann auch bei Kriegsausbruch die Studenten zahlreich als Freiwillige zur Armee, nicht so sehr aus patriotischem Antrieb als vielmehr aus dem leidenschaftlichen Verlangen, aus einem Leben zielloser Freiheit in das eines zwanghaften Drucks zu flüchten. Sie brannten darauf, zu dienen.⁶⁰

In seiner Version der deutschen Filmgeschichte unter dem Vorzeichen kollektiver Führersehnsucht, geschrieben in den vierziger Jahren im Exil, leitet Kracauer die Euphorie der Jungintellektuellen für den Western und für den Krieg aus den gleichen Wurzeln her. *Front* und *frontier* waren die beiden Grenzregionen, die noch Grenzerfahrungen verhiessen und wo ein Mann seine Männlichkeit unter Beweis stellen konnte.⁶¹ Der hohe Stellenwert des Militärs bestimmte den Ehrencodex und das Männlichkeitsethos im Kaiserreich.⁶² Ein militärisch ausgerichtetes Männlichkeitsideal war prägend auch für alle anderen Stände, insbesondere für das aufstrebende Kleinbürgertum.⁶³ Der soldatische Typus, den Klaus Theweleit und andere beschrieben haben, weist sicherlich Parallelen zu der Figur des Cowboys auf, insbesondere in der Haltung gegenüber Pferden, Frauen und Schießseisen, doch die Differenzen zwischen beiden Männlichkeits-

modellen sind ebenso von Bedeutung. Wie aber läßt sich die Faszination des Western erklären, ohne in Widersprüche zu verfallen? Die Widersprüche in Kracauers Argumentation verweisen einerseits auf die Vielschichtigkeit der im Western angebotenen Identifikationsmodelle, andererseits auf widersprüchliche sozio-politische Konstellationen der ausgehenden Kaiserzeit.

Die Attraktion des wilden Westen beruhte ja gerade darauf, daß man dort ein ganzer Mann sein konnte, ohne dienen zu müssen, also ohne sich hierarchischen Strukturen unterzuordnen. Der Cowboy wäre daher gewissermaßen als Kompensationsfigur zu verstehen. Die Bewährungsproben der Satisfaktionsunfähigen, denen es nicht gestattet war, ihre Ehre im Zweikampf unter Beweis zu stellen, wurden in die ständelose amerikanische Gesellschaft projiziert, in den »wilden«, da klassenlosen Westen. Dabei war auch diese Gegenwelt durchsetzt von Zügen der militaristischen Heimat. Der Cowboy verkörperte maskuline Qualitäten des militärischen Typus wie Stärke, Kraft, Autonomie, körperbetonte Virilität und Mut. Darüber hinaus hatte er jedoch den Vorteil, nicht in eine ständische Hierarchie eingebunden zu sein. Seine Eigenständigkeit und Ungebundenheit machten seine anarchische Komponente aus und erhoben ihn zur Ikone für Ausbruch und Abenteuer. Exotistisch-eskapistische Phantasien hatten Konjunktur. Man träumte sich fort aus der Enge einer Welt, die von Autorität und Unterordnung bestimmt war. Auch die befreiende Breitenwirkung von Karl Mays Kolportage-Romanen ist in diesem Zusammenhang zu sehen.« Obwohl Karl May nie tat, was er von sich erzählt, nie dort war, wo er jeden Strauch zu kennen vorgibt, findet ihn doch jeder Junge richtig. Also muß an der Lüge etwas dran sein, nämlich der echte Wunsch nach Ferne, den sie erfüllt.«⁶⁴

Die Bastionen männlicher Macht waren gegen Ende der Kaiserzeit vielfältigen Bedrohungen ausgesetzt. Die Krise der Männlichkeit wurde nicht zuletzt verstärkt durch die Emanzipation der Frauen.

Tatsächlich schien das traditionelle Bild starker, kraftvoller, autonomer Männlichkeit in der modernen Gesellschaft allmählich überlebt. Die wachsende Einförmigkeit und Standardisierung industrieller Produktion, die sich von körperbetonter Virilität immer deutlicher distanzierende Technik, die Erfahrung der 'Vermassung' und Entindividualisierung in den schnell wachsenden Großstädten – all das trug dazu bei, daß Männer sich ihrer Männlichkeit nicht mehr sicher waren. Selbst der Krieg, jene zutiefst männliche Situation, bot offensichtlich nicht unbedingt die Gewähr, die gefährdete Männlichkeit zu stabilisieren.⁶⁵

Die Stabilisierung der »gefährdeten Männlichkeit« mußten Inszenierungen männlicher Kraft leisten, wie sie auch im Körperkult der Jugendbewegungen, beim Sport, Ausdruckstanz oder in der Natureroberung der Wandervögel zum Ausdruck kamen. Der Cowboy in der grenzenlosen Weite der amerikanischen Prärien war eine perfekte Verkörperung dieser Wunschvorstellungen. In den

wilhelminischen Kinder- und Jugendbüchern waren die Phantasien von Körperkraft, Selbstbehauptung, Ausbruch und Welteroberung noch deutlich dem männlichen Geschlecht vorbehalten – die Abenteuerbücher waren für die Jungen bestimmt, während die Mädchen mit Backfischbüchern über Heim und Familie beglückt wurden.⁶⁶ Doch diese festgelegten Geschlechterrollen gerieten zunehmend in Bewegung. Gerade im Kino mit seinem hohen Anteil an weiblichem Publikum wurde die Trennung der Sphären ein Stück weit kompensiert. Hier genoß auch die Weiblichkeit den Anblick wahrer Männer und den Geschmack von Freiheit und Abenteuer.

Anmerkungen

1 George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Hamburg: Rowohlt, 1955, S. 220f

2 Else Lasker-Schüler, »George Grosz«, in: *Neue Jugend*, Jg. 1, Heft 8, August 1916, S. 154

3 Vgl. Michael Scholz-Hänsel, »Indianer im deutschen Südwesten«, in: *Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Jg. 23, 1986, S. 128-144

4 Vgl. Beeke Sell Tower, »Asphaltcowboys and Stadtindianer: Imagining The Far West«, in: *Envisioning America: Prints, Drawings, and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915-1933*, Cambridge, MA: Busch Reisinger Museum, Harvard University, 1990, S. 17-36.

5 George Grosz, »Gesang der Goldgräber«, in: *Neue Jugend*, Jg. I, Heft 11/12, Februar/März 1917, S. 242.

6 Vgl. Peter Stanfield, »The Western 1909-14: A Cast of Villains«, in: *Film History*, Jg. 1, 1987, S. 97-112. Zur Entstehungsgeschichte des Genres vgl. auch Jon Tuska, *The Filming of the West*, Garden City, New York: Doubleday, 1976.

7 *The Theodore Roosevelt Association Film Collection: A Catalog*, Washington: Library of Congress, 1986, verzeichnet 381 erhaltene Filme, in denen Roosevelt in Erscheinung trat.

8 Seine Cowboy-Erlebnisse erschienen auch in deutscher Übersetzung: Theodor Roosevelt, *Im Reich der Hinterwälder*, aus *The Winning of the West*, ausgewählt und übers. v. Max Kullnick, Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn Königliche Hofbuchhandlung, 1907. Theodor Roosevelt, *Als Cowboy unter Cowboys*, Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn Königliche

Hofbuchhandlung, 1909. Dem deutschen Publikum war Roosevelt zudem durch eine Reihe biographischer Schriften vertraut.

9 Auf deutsch erschien von Owen Wister, *Novellen aus dem Abenteuerleben des wilden Westens*, übers. v. Adda Goldschmidt, Hamburg, o. J. (vor 1920). In den USA war *The Virginian* jahrelang ein Bestseller. 1907-1908 wurde der Stoff als Theaterstück aufgeführt und im September 1914 von der Jesse L. Lasky Feature Play Company unter der Regie von Cecil B. DeMille erstmals verfilmt. Weitere Verfilmungen folgten.

10 Vgl. G. Edward White, *The Eastern Establishment and the Western Experience: The West of Frederic Remington, Theodore Roosevelt, and Owen Wister*, New Haven: Yale UP, 1968.

11 Zu Edwin S. Porter vgl. Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley/Los Angeles/Oxford: California UP, 1991.

12 Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film*, New York: Harcourt, Brace and Co., 1939, S. 43. Für die ausführliche Szenenfolge des Films basierend auf dem Katalog der Firma Edison vgl. Jacobs, S. 43-46. Vgl. außerdem Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907 (History of the American Cinema, Bd. 1)*, New York: Charles Scribner's Sons, 1990, »The Transition to Story Films: 1903-1904«, S. 337-369.

13 Genaue Daten zur Gründung der Vertretungen und zur Versorgung des europäischen Marktes enthält Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-34*, London: BFI, 1985, insbesondere

»Chronology 2: American firms' foreign offices and representatives, 1894-1927«, S. 199-211. Thompson zufolge stammten Ende 1912/Anfang 1913 ca. 30% der neuen Spielfilme auf dem deutschen Markt – und damit der größte Marktanteil – aus den USA; vgl. ebd., S. 37.

14 Eine Filmographie enthält Edward Buscombe (Hg.), *The BFI Companion to the Western*, London: André Deutsch/BFI, 1988.

15 Weitere Broncho Billy-Filme wurden folgendermaßen zensiert: BRONCHO BILLYS ABENTEUER wurde 1912 in Berlin wegen aufregender Szenen für Kinder verboten. BRONCHO BILLYS GEWANDTHEIT wurde 1913 in Berlin für Kinder verboten, während in München nur die Bedrohungsszenen mit dem Revolver beanstandet wurden. BRONCHO BILLY UND DER EXPRESSREITER, BRONCHO BILLYS GESINNING, BRONCHO BILLYS DANKBARKHEIT, BRONCHO BILLYS MUT, BRONCHO BILLYS SCHULD, BRONCHO BILLYS STRATEGIE, BRONCHO BILLYS TREULOSE FRAU und BRONCHO BILLYS VERSPRECHEN wurden 1913 in Berlin für Kinder verboten. BRONCHO BILLYS SCHWESTER erhielt 1913 in Berlin Kinderverbot, während in München die Szenen »Die Vorbereitungen zum Falschspiel, vor Eintritt in die Kneipe, die Spielszenen in der Kneipe, das Forttragen des Toten, die Fesselung im Amtsraum« verboten wurden. BRONCHO BILLY UND DIE LEHRERIN wurde 1913 in Berlin für Kinder verboten, in München wurden sämtliche Szenen vor dem Galgen beanstandet und verboten. BRONCHO BILLYS LETZTE TAT, BRONCHO BILLY UND DAS KIND DES SHERIFFS, BRONCHO BILLY UND DAS MÄDCHEN, BRONCHO BILLYS LIEBESGESCHICHTE, BRONCHO BILLYS BARMHERZIGKEIT und BRONCHO BILLYS WERDEGANG wurden 1913 in Berlin für Kinder, in München vollständig verboten. BRONCHO BILLYS MEXIKANISCHE FRAU wurde 1913 in München vollständig verboten. BRONCHO BILLY UND DIE TOCHTER DES TRAPPERS wurde 1913 in Berlin für Kinder verboten, in München teilweise verboten wegen Beanstandung der »Bedrohung des Beamten von dem Augenblick an, als sich die 4 Gehilfen entfernen«. BRONCHO BILLY, DER NACHTWANDLER wurde 1914 in Berlin für Kinder verboten. Angaben nach Herbert Birett, *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme: Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920, Berlin, Hamburg, München, Stuttgart*, München: Saur, 1980.

16 Vgl. Diane Kaiser Koszarski, *The Com-*

plete Films of William S. Hart: A Pictorial Record, New York: Dover Publications, 1980.

17 Vgl. Tuska, *The Filming of the West*, S. 32f.

18 Akira Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, engl. Übers. v. Audie E. Bock, New York: Vintage Books, 1983, S. 36.

19 Vgl. *The BFI Companion to the Western*.

20 Vgl. Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, Urbana/Chicago: Illinois UP, 1991.

21 Vgl. Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, Anhang: »Griffith' Biograph-Filme in Deutschland«, Habil., Universität Münster, 1991, S. 626-631. Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, München: Winterberg, 1991, verzeichnet 109 Filme, bei denen D.W. Griffith Regie führte. Da die Zensurdaten keine Originaltitel, sondern deutsche Verleihtitel auführen, ist die Identifikation einzelner Filme mit Schwierigkeiten verbunden. Auch läßt sich daraus, daß die Filme der Zensur vorgelegen haben, nicht unbedingt schließen, daß sie tatsächlich auch dem zeitgenössischen Publikum zugänglich waren. Oft wurden die Filme ganz oder teilweise verboten. Die Zensur war zudem alles andere als einheitlich.

22 »From 1911 through 1913, the use of extreme long shots emphasized the spectacular in Biograph's epic Westerns such as THE BATTLE, THE MASSACRE and THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH.« Vgl. Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915 (History of the American Cinema, Bd. 2)*, New York: Charles Scribner's Sons, 1990, S. 172.

23 Helmut H. Diederichs stellt aufgrund einiger Kritiken früher Griffith-Filme in *Bild und Film*, einem Organ der Kinoreformbewegung, fest, daß Griffith' Errungenschaft der Parallelmontage in Deutschland nicht gewürdigt und seine Filme als durcheinandergestückelte Szenenfolgen mißverstanden wurden. Vgl. Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart: Robert Fischer + Uwe Wiedlerothier, 1986, insbesondere S. 169f. Diese Kritiken scheinen mir jedoch nicht repräsentativ für den Publikumsgeschmack insgesamt zu sein, wurde doch von weniger konservativen Kinobesuchern gerade die spannende und zeitgemäß schnelle Erzählweise der amerikanischen Filme lobend hervorgehoben.

24 Vgl. Diederichs (1991), S. 626.
 25 Leider sind in der Biograph Collection im Museum of Modern Art, New York, nur »Film Orders 1908-1909« erhalten, so daß sich keine generalisierbare Strategie verfolgen läßt.
 26 Vgl. Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena: Diederichs, 1914, S. 11f.
 27 Vgl. Johan Huizinga, *America: A Dutch Historian's Vision, from Afar and Near*, Übers. und Einf. von Herbert H. Rowen, New York u.a.: Harper & Row, 1972, S. 12f.
 28 Vgl. Jean-Louis Rieuepeyrou, *Der Western: Geschichten aus dem Wilden Westen – Die Geschichte des Wildwest-Films*, Bremen: Schünemann, 1963, S. 43f.
 29 Anzeigen in *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 27, 5.7.1913, S. 94f, und Nr. 28, 12.7.1913, S. 82f sowie auf S. 106-111 ausführlich der Plot des Films.
 30 Anzeige in *Der Kinematograph*, Nr. 345, 1913.
 31 Vgl. den Beitrag von Sebastian Hesse in diesem Band.
 32 *Der Kinematograph*, Nr. 348, 1913.
 33 Vgl. dazu Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks: Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1990, S. 141-144.
 34 Willi Bierbaum, »Heimat und Fremde«, in: Fritz Güttinger, *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1984, S. 180.
 35 *Licht-Bild-Bühne*, Jg. IV, Heft 8, 25.2.1911, S. 4.
 36 Ebd., S. 4.
 37 Ebd., S. 6. Titel und Beschreibung passen auf eine ganze Reihe zeitgenössischer Filme: In der *Licht-Bild-Bühne* vom 24.2.1912 findet sich eine Anzeige für DIE TOCHTER DES INDIANERSTAMMES (Nestor), von der Berliner Zensur wurde 1913 DIE TOCHTER DER ROTHÄUTE (Bison) »für Kinder verboten« und in München wurde 1915 ein Film mit dem Titel DIE TOCHTER DER ROTHAUT von der Zensur »teilweise verboten«.
 38 Arthur Holitscher, *Amerika Heute und Morgen*, Berlin: S. Fischer, 1913, S. 266-269.
 39 Kasimir Edschmid, »Der Lazo«, in: *Die sechs Mündungen*, Stuttgart: Reclam, 1984, S. 319, hier: S. 11.
 40 Für eine ausführliche Analyse von »Der

Lazo« im medialen Zusammenhang insbesondere auch der »kubistischen Komposition« des Schlußbilds vgl. Klaus R. Scherpe, »Die Wahrnehmung des Fremden 1914/17: Ein Vortrag zur Frage der Interpretation im kulturellen und medialen Zusammenhang«, erscheint in: *Weimarer Beiträge*, H. 4, 1993.

41 Beispielsweise DER SCHWARZE JACK (WILD- WEST-DRAMA IN 5 AKTEN) (1918), TEXAS FRED'S BRAUTFAHRT (1920), DIE FLAMMENFAHRT DES PACIFIC-EXPRESS (1921). Vgl. Sylvia Wolf, Ulrich Kurowski, *Das Münchner Film- und Kinobuch*, hg. v. Eberhard Hauff, Ebersberg: Edition Achteinhalb Lothar Just, 1988, S. 31f, S. 51f und S. 123f. Herbert Biret (München) hat mich noch auf folgende Isar-Western hingewiesen: DAS HELDENMÄDCHEN DER PRÄRIE der Bayerischen Film-Industrie GmbH A. Engl (1919), DIE GEIER DER GOLDGRUBEN (1920) mit Aussenaufnahmen im Isar-Tal, DIE RACHE DES MEXIKANERS (1920), DAS SCHWIERIGE TESTAMENT (1921), DER FLUCH DER PROTEKTION (1923).

42 Wolfgang Jacobsen hat wieder darauf aufmerksam gemacht: »Das Glashaus am Neckar: Heidelberg und der Film«, in: *epd Film* 7/1985, S. 15-19.

43 BULL ARIZONA, DER WÜSTENADLER, R: Piel Jutzi und Horst Krahe; B: Hermann Basler?; D: Hermann Basler als Bull Arizona, Sepha Berny als Mary, Sonya Bernini (Warschau) als Dolores, Robert Moser als Black Cat, Mary Basler als Mrs. Ferry und Horst Krahe als Pfarrer Richardson; P: Chateau-Kunst-Film, Heidelberg; Uraufführung: 17.11.1919, Stuttgart (Kammerlichtspiele); Kopie: Stiftung Deutsche Kinemathek, 16 mm, schwarzweiß, 350 m (1. und 2. Akt fehlen), Sicherungspaket im Bundesarchiv/Filmarchiv Koblenz, 35 mm.

44 *Der Film*, Jg. 1919, Nr. 47, S. 93.

45 Weitere in der Fachpresse angekündigte Titel der Heidelberger Western-Produktion waren DER ÜBERFALL IN DER SIERRA-NEVADASCHLUCHT (KALIFORNISCHES DRAMA IN 5 AKTEN), DIE RACHE DES BANDITEN (DRAMA AUS DEM COWBOYLEBEN IN 5 AKTEN), RED BULL, DER LETZTE APACHE (MEXIKANISCHES DRAMA IN 5 AKTEN), DIE BRAUT DES COWBOY UND DER SCHWARZE BILL.

46 Jacobsen, S. 17.

47 Für die Möglichkeit, beide Filme zu sehen, danke ich der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

48 »Bull Arizona der Wüstenadler: Ein Drama von der amerik.-mexikanischen Grenze in 6 Akten«, Chateau-Kunst-Film, Heidelberg, o.J. (vermutlich 1919). Das Programmheft liegt im Schriftgutarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

49 *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 179, 4.5.1920.

50 DAS VERMÄCHTNIS DER PRÄRIE, R: S. H. Basler; D: Hermann Basler, Esther Farlan als Myrtel Davis, Mexican Leo als Yellow Snake, Mi Shipp als Silverfeather, Curt Schreck als Sheriff; P: Chateau-Kunst-Film, Heidelberg/Ludwigshafen; Kopie: 16 mm, schwarzweiß, deutsche Zwischentitel, 698 m (wahrscheinlich vollständig), Sicherungspaket im Bundesarchiv/Filmarchiv Koblenz, 35 mm.

51 Jacobsen, S. 17.

52 Vgl. *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. ?, 1920. Zit. nach einer nicht genau datierten Abschrift im Schriftgutarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

53 Werbewirksam abgedruckt in: *Der Film*, 23.11.1919.

54 In Berlin-Brandenburg und den Ostprovinzen durch Böttcher-Films (Berlin SW 68, Friedrichstraße 200).

55 Konrad Lange, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Stuttgart: Enke, 1920, S. 40.

56 Ein Film mit dem Titel ROTE RACHE (GROSSES WILDWEST DRAMA IN 5 AKTEN. ABENTEUER AUS DEM LEBEN EINES FARMERS) wurde von Werners Filmverleih (Berlin, Kochstraße 6/7) angeboten. Vgl. *Der Film*, Nr. 44, 1919, S. 105.

57 Ebd., S. 41.

58 Heide Schlüpmann (1990) beschreibt in ihrer umfassenden Untersuchung zum frühen deutschen Kino ausführlich den Anteil des weiblichen Publikums an der neuen Öffentlichkeit des Kinos bis hin zu Auswirkungen auf Form und Inhalt der Filme. Zur Kinoreformbewegung vgl. besonders: »Kinoreformer: die Angst vor der anderen Stimme im Stummfilmkino«, S. 189-243.

59 Vgl. »Mustervorstellungen«, in: *Bild und Film*, Jg. I, Heft 1, 1912, S. 19-22, hier: S. 20.

60 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 26f.

61 Ein deutscher Experte für amerikanische Philosophie – ebenfalls ein »Soldaten-Student«,

der später unter den Nazis Karriere machte – priert die amerikanische »Frontier« wörtlich als »die vorrückende Front der Siedlerpioniere«. Vgl. Eduard Baumgarten, »Amerikanische Philosophie und deutscher Glaube«, in: *Zeitschrift für französische und englische Unterricht*, Bd. 33, Jg. 1934, S. 96-102.

62 Zum Ehrencodex der satisfaktionsfähigen Gesellschaft vgl. Norbert Elias, *Studien über die Deutschen: Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. M. Schröter, Frankfurt am Main: 1989, und Ute Frevert, *Ehrenmänner: Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*, München: Beck, 1991.

63 Dies dokumentiert beispielsweise Ludwig Gurlitt, *Erziehung zur Mannhaftigkeit*, Berlin: Concordia Deutsche Verlags-Anstalt, Hermann Ehbock, 1906. Das Buch entsprang deutlich dem Legitimationsbedürfnis des Lehrerstandes, der sich zwar aufgrund seiner Bildung den oberen Schichten zugehörig fühlte, dem es aber verwehrt war, als Reserveoffizier zu dienen.

64 Vgl. Ernst Bloch, »Über Märchen, Kolportage und Sages«, in: *Erbschaft dieser Zeit*, erweiterte Ausgabe, Gesamtausgabe Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962, S.168-186, hier: »Die Silberbüchse Winnetous«, S. 169.

65 Frevert, S. 216.

66 Vgl. *Üb immer Treu und Redlichkeit: Kinder- und Jugendbücher der Kaiserzeit (1871-1918)*, Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek, 1988.

Ernst Reicher alias Stuart Webbs

König der deutschen Film-Detektive

»Wodurch unterscheidet sich dieser Film von allen anderen Detektivfilmen? Durch strengste Logik, nur wirklich mögliche Sensationen, psychologischen Aufbau.«¹ Mit diesen Worten kündigt die Continental-Kunstfilm GmbH im Frühjahr 1914 *DIE GEHEIMNISVOLLE VILLA*² an – die erste Folge der Stuart Webbs-Reihe, der langlebigsten Detektiv-Filmserie, die für das deutsche Kino stilbildend ist. Bis zum Jahr 1926 entstehen knapp 50 Filme³, allesamt mit *Ernst Reicher*⁴ in der Hauptrolle. Reicher ist in fast allen Folgen Hauptdarsteller, Drehbuchautor und Produzent in Personalunion. Bereits 1914 wagt er nach dem Zerwürfnis mit der Continental (zunächst gemeinsam mit Joe May) das Risiko einer eigenen Produktionsgesellschaft, der Stuart Webbs Film Company. Das von Reicher entwickelte Strickmuster wird zum Vorbild für Dutzende von Plagiaten, zum Archetypen des frühen deutschen Detektivfilms. Den Inlandsmarkt der Kriegsjahre überschwemmen hausgemachte Detektivfilm-Serien um Gentleman-Ermittler mit angelsächsischen Namen wie Joe Deebbs, Harry Higgs oder Joe Jenkins. Deutsche »Kollegen« finden sich dagegen selten.

Auf dem nach außen weitgehend abgeschotteten Filmmarkt im Deutschland der Jahre 1914 bis 1918 fällt diese Genre-Konvention auf, waren Heldenfiguren ausländischer Herkunft doch wenig tauglich für propagandistische Zwecke. Siegfried Kracauer erklärt das Phänomen mit der »Bedingtheit des klassischen Detektivs durch die liberale Demokratie«.⁵ Ohne je eine demokratische Staatsform entwickelt zu haben, seien die Deutschen außerstande gewesen, »eine heimische Spielart von Sherlock Holmes hervorzubringen«.⁶ In der bürokratischen Standesgesellschaft des ausgehenden Kaiserreichs sei kein Platz gewesen für den Detektiv, »der auf eigene Faust und kraft seines Verstandes das Spinnengewebe irrationaler Mächte zerreißt und Anständigkeit über dunkle Triebe siegen läßt«.⁷ Er sei vielmehr »der prädestinierte Held einer zivilisierten Welt, die an das Glück von Aufklärung und individueller Freiheit glaubt«.⁸ Die hiermit attestierte Subversivität solcherlei Filmfiguren mag die Dispositionen eines gebildeteren Publikums mit emanzipatorischen Interessen aufgenommen haben, erklärt aber weder die Massenpopularität des Genres noch die Gleichgültigkeit der Zensur gegenüber den Detektivserials der Kriegsjahre.⁹ Außerdem hält sich das Genre durchaus während der frühen Jahre der ersten deutschen Republik. Naheliegender als Kracauers Überlegungen scheint mir, den Detektivfilm Reicher'scher Prägung als Beitrag zum Legitimationsdiskurs des frühen Kinos zu sehen.

*Die »Reform-Detektivfilms« um Stuart Webbs
in der zeitgenössischen Rezeption*

Der eingangs zitierte Auszug aus der Werbekampagne für DIE GEHEIMNISVOLLE VILLA belegt, wie gezielt Filmproduktion und Werbewirtschaft 1914 auf aktuelle Diskussionen um die Qualität des Kinodramas reagieren. In der Fachpresse der Filmwirtschaft setzt sich diese Tendenz fort: »Diese neueste Schöpfung Joe Mays bei der Continental-Kunstfilm GmbH bedeutet ohne Übertreibung eine neue, unendlich vollkommene Phase auf dem Gebiet gerade des Detektivfilms«¹⁰, heißt es zur Uraufführung von DIE GEHEIMNISVOLLE VILLA. Zum Erscheinen der fünften Webbs-Folge ist ein Jahr später in der *Licht-Bild-Bühne* zu lesen:

Es kann nicht abgestritten werden, daß der Begriff der Detektiv-Films im Laufe der Jahre einen gewissen unangenehmen Beigeschmack gehalten (sic!) hat, der ja auch im übrigen in der kriegsministeriellen Zensur-Verfügung zum Ausdruck gekommen ist. Der typische Film-Detektiv ist fast zur lächerlichen Karikatur in den Herzen ernster Kritiker geworden. Auf diesem Gebiete eine Reformverbesserung eingeführt zu haben ist das Verdienst der Stuart Webbs-Film-Co., die mit allen ihren bisherigen Films glänzendes Material als Dokumente dafür geschaffen hat, daß man einen Detektiv-Film nicht mehr so ohne weiteres mit einem früher verständlichen Mißtrauen zu beargwöhnen hat.¹¹

Mit fast wörtlichen Anklängen werden hier Postulate aus einer *Detektiv-Filmdebatte* aufgegriffen und vorweggenommen, die sich zeitgleich in der Fachpresse entwickelt hat. Die gängige Kritik am *Detektiv-Schlager*, er sei zur haarsträubenden Aneinanderreihung der unglaubwürdigsten Sensationen verkommen, greift die Filmwirtschaft selbstkritisch auf und fordert eine Reform des Genres. Kurz vor Erscheinen der ersten Stuart Webbs-Folge widmet der *Kinematograph* dem Detektivfilm seinen Aufmacher. »Eine ganze Anzahl Detektivstücke der letzten Zeit, die mit kolossalem Aufwand aller möglichen und unmöglichen Regiemittel verschwenderisch ausgestattet waren, vermochten trotzdem keine tiefere Wirkung auszulösen, weil ihnen das fehlte, was im Detektivdrama scheinbar Nebensache ist: das psychologische Moment!«¹², schreibt dort der Filmkritiker R. Genenncher. Dieses Postulat einer größeren psychologischen Glaubwürdigkeit zieht sich kursorisch durch sämtliche Beiträge zur Detektivfilm-Debatte. Gemeint sind realistische Plots, innere Logik der Handlung sowie vor allem überzeugende, differenzierter gezeichnete Hauptfiguren. Genenncher weiter: »Solange es nicht glückt, auch auf (sic!) dem Detektivfilm das psychologische Moment der Handlung herauszuholen, uns die Helden auch menschlich näher zu bringen und vor allen Dingen die Gesetze strengster Logik einzuhalten, wird er sich nicht zu jener Höhe emporschwingen können, die trotz mannigfa-

cher Schwierigkeiten für ihn sehr wohl erreichbar ist.«¹³ Kurz nach der Premiere wird DIE GEHEIMNISVOLLE VILLA von der *Licht-Bild-Bühne* als hoffnungsvoller Ansatz zur Aufwertung des Genres gefeiert: »Die Spannung und das Interesse ist nicht durch die Handlung erweckt (die Situationen sind uns durch die Kriminalliteratur hinlänglich bekannt), das rege Interesse an dem Schicksal Webbs' wurde dadurch wachgehalten, wie die Szenen gebracht wurden, und zwar vom regietechnischen wie vom darstellerischen Standpunkt aus«¹⁴, ein Lob an die Adresse des Regisseurs May wie auch des Hauptdarstellers und Autors Reicher.

Kinoreformer und Detektivfilm

Was in diesen Texten als Selbstbesinnung des Genrekinos daherkommt, ist genauer betrachtet (abgesehen vom Werbeeffect für die *Reform-Detektivfilms*) ein Versuch, die unverändert virulente, für die Filmwirtschaft existenzbedrohende *Agitation der Kinoreformer* abzuwehren. Deren Kritik am Kinodrama, den *Schundfilms*, hatte sich ab 1907 an angeblichen gesundheitlichen und vor allem moralischen Gefährdungen durch den Kinematographen festgemacht, letztere wegen angeblicher Verherrlichung von Sexualität und Verbrechen. Der Artikel »Detektivfilm und Hintertreppentfilm« stellt diesen Bezug 1915 in der *Licht-Bild-Bühne* selber offen her. Er geißelt »das zeitweilige Vorherrschen krasser, d.h. brutal-geschmackloser Detektiv- und Sensationsfilms«¹⁵ und öffnet sich der Argumentation der Reformer: »Die prinzipiellen Filmfeinde bekamen hier eine Waffe in die Hand gedrückt, wie sie diese besser gar nicht wünschen konnten. Zahlreiche Zensurmaßnahmen, Kinobeschränkungen und filmgegnerische Maßregeln kommen ausschließlich aufs Konto dieser Films.«¹⁶

Ein Blick auf Agitationstexte aus Reformerkreisen bestätigt das. Der Arzt und Psychologe Robert Gaupp schreibt 1911: »Für noch gefährlicher halte ich die oft grauenhaft plastischen Darstellungen aus dem Verbrecherleben. Enden diese Verbrecherdramen auch in der Regel mit einem moralischen Schluß, bei dem das Verbrechen seine Sühne findet, so wäre es doch völlig verfehlt, daß solche Darbietungen deshalb ungefährlich seien. Der Abschreckungswert des moralischen Schlusses fällt gar nicht ins Gewicht gegenüber der tiefen Wirkung, welche die Heldentaten des kühnen Verbrechers auf das jugendliche Gemüt ausüben.«¹⁷ Immer wieder wird eine potenzierte Gefahr im Vergleich zu den populären Romanheftchen – allen voran der Nick Carter-Serie – beschworen, gegen die das Bildungsbürgertum seit ihrem Aufkommen um die Jahrhundertwende zu Felde zieht. Gaupp listet charakteristische Elemente der frühen Kinodramen auf und folgert: »Alle diese Dinge teilt das Drama im Kino mit dem Schund- und Detektivroman. Allein der Kinematograph wirkt schädlicher und nervenzerstörender durch die zeitliche Konzentration der Vorgänge.«¹⁸ Der Journalist und Theatermann Willy Rath verknüpft diese Argumentation 1912

mit der ebenfalls zeittypischen Angst vor ausländischer Infiltration: »Auch der kolossale Großbetrieb der Schundliteratur war (obwohl seit Jahrzehnten Kolportage-Schmutz übergenug im Inland erzeugt wurde) vorzüglich dem Ausland, im besonderen dem anglo-amerikanischen, zu verdanken. Kaum war es dem bewundernswerten Zusammenarbeiten deutscher Bildungsvertreter gelungen, den papiernen Schund einigermaßen zurückzudrängen, als er im Schundfilm hundertfach gefährlicher wiedergeboren und zunächst natürlich wieder von skrupellosen Einheimischen sklavisch nachgeahmt wurde.«¹⁹ In dieser scharfen Verurteilung speziell des Kriminalfilms und seiner trivialliterarischen Pendanten sind sich die bürgerlichen Kinoreformer und die Kinokritiker der Arbeiterbewegung einig. 1912 werden im sozialdemokratischen Periodikum *Die Gleichheit* die »nervenaufpeitschenden Detektivdramen« als Ablenkung von der geistigen Weiterbildung der Arbeiterschaft gegeißelt: »Gegen die Schundliteratur der Kolportageromane und Nick-Carter-Hefte wenden wir uns mit aller Energie; weit eindringlicher und gefährlicher wirkt aber dieser Kinoschund, bei dem man sich das Häßliche nicht nur in der Vorstellung ausmalen muß, sondern wo man alles lebendig und wirklich vor den Augen sich abspielen sieht.«²⁰

Die Filmwirtschaft erkennt bald, daß nur eine Niveauhebung der einzelnen Produktionen und damit eine Aufwertung des gesamten Genres zum doppelten Ziel führen konnte: zur Rehabilitierung eines überaus populären und unverändert profitversprechenden Genres sowie zu dessen Öffnung für ein breiteres Publikum. Emilie Altenlohs empirische Untersuchung *Zur Soziologie des Kino* zeigt, daß Kriminal- und Detektivfilme bis 1912 vorwiegend die proletarische Jugend in die Vorstadtkinos locken: »Indianer- und Detektivgeschichten, die in so weitem Maße die Phantasie der Jugend beschäftigten, entsprechen einer primitiveren Stufe und erregen bei dem erwachsenen Arbeiter kaum mehr Interesse«.²¹ Der »primitivste Typus« unter den 14- bis 18jährigen liebe die Populärmythen aus dem angelsächsischen Raum, »der Geschmack ist ausschließlich auf Detektiv- und Räuberdramen gerichtet«.²² Je höher das Bildungsniveau der von Altenloh Befragten, desto mehr verschieben sich die Interessen: »Detektiv- und Sittendramen ebenso wie Akrobaten zählen auch unter den Handlungshelfen, wie bei allen jungen Leuten, mit zu den beliebtesten Unterhaltungen; aber sie rangieren in der Gesamtheit der Interessen doch erst an zweiter und dritter Stelle«.²³ Die relativ beschränkte Zielgruppe der frühen Kriminal- und Detektivfilme frequentiert schon aus finanziellen Gründen die preisgünstigeren Vorstadtkinos, die ihrerseits ihrer Klientel »ein langes Programm mit möglichst vielen Sitten- und Detektivgeschichten«²⁴ bot. 1912 etablieren sich aber bereits die komfortablen Kinopaläste in zentraler Lage, hier ist das große Geschäft zu machen. May/Reicher zielen mit ihrer Stuart Webbs-Reihe von vornherein auf die Vergnügungsstätten eines zahlungskräftigeren Publikums.

Von Webbs-Schöpfer Ernst Reicher ist mir keine Stellungnahme zur Niveaufrage des Detektivfilms bekannt. Allein zu seinem Kunstbegriff sind Äußerungen überliefert. In einem Interview bemerkt Reicher:

Meiner Ansicht nach kann man von Kunst im Film nur sprechen, wenn man dabei die Darstellung und Regie im Auge hat. In bezug auf die Stücke – die Sujets – selbst gibt es keine Kunst und wird es wohl nie eine geben. Das Filmstück, das sich mehr oder weniger immer auf eine rein äußere Handlung beschränken muß, ist doch »Hintertreppe...!« Nur soll es geschmackvolle Hintertreppe sein!²⁵

Wie die Reformer setzt auch Emilie Altenloh den frühen Detektivfilm mit den Groschenheften gleich, sieht in dessen Popularität die »Unwandelbarkeit des jugendlichen Geschmacks«²⁶, der wenige Jahre zuvor die »Nic (sic!) Carter-Literatur« großgemacht und jetzt im Kino zeitgemäßere Nachfolger gefunden habe. Entsprechend ist die Filmwirtschaft bemüht, den Detektivfilm aus dem Dunstkreis der *Schundliteratur* herauszuholen. Sie wird nicht müde, ihn in die Tradition des beim Bildungsbürgertum geschätzten klassischen Detektivromans zu rücken. Der Joe Deebss-Szenarist und spätere Detektivfilmregisseur William Kahn schlägt 1916 eine legitimatorische Brücke von E.T.A. Hoffmann über Edgar Allan Poe zum zeitgenössischen Detektivfilm.²⁷ Noch 1918 ist die Fachpresse offenbar um Rechtfertigung bemüht, denn der *Kinematograph* betont, die Detektivfilme hätten »sich von den englisch-amerikanischen Sensationen längst losgesagt und zeigen deutlich das Bestreben, es den modernen Detektivromanen nachzutun, ihre Wirkung auf das Künstlerische zu legen und auf die psychologische Vertiefung der Charaktere.«²⁸

Ernst Reicher in der Filmgeschichtsschreibung

Die Filmforschung hat bislang lediglich die von Joe May inszenierten Webbs-Filme einer näheren Betrachtung unterzogen. Und das meist nur unter dem Gesichtspunkt, welchen Stellenwert sie im Œuvre Mays haben könnten.²⁹ Thomas Elsaesser stellt May als Hoffnungsträger der Continental dar, der es verstanden habe, den Übergang zum mehraktigen, abendfüllenden Spielfilm zu gewährleisten und gleichzeitig ein unverkennbares Qualitätsprodukt mit Wiedererkennungswert zu schaffen.³⁰ Dem Autor Reicher gesteht er dagegen nur eine untergeordnete Rolle zu:

May geht es nicht nur darum, den Markenartikel »Stuart Webbs« zu schaffen und somit das Publikum regelmäßig in die Kinos zu bringen, sondern den Kinobesitzern eine zentral von der Produktionsfirma her kontrollierte Werbekampagne zu liefern. Reichers Beitrag ist wiederum, das vorgegebene Muster des Gentleman-Detektivs so zu gestalten, daß er es auch ironisch zu brechen versteht und eine strategisch wichtige Brücke zwischen legitimer Theater und anrühigerem Kintopp bauen kann.³¹

Reicher, als Sohn des Theaterschauspielers Emanuel Reicher tief im (Bildungs-) Bürgertum verwurzelt³², sei der ideale Typ gewesen, das vormalige *Proletarier-Genre* (Altenloh) für ein breiteres Publikum zu öffnen. Elsaesser sieht die *Reform-Detektivfilms* analog zu den *Autorenfilms* als Versuch, eine breitere gesellschaftliche Akzeptanz des Kinos zu erwirken: »Stuart Webbs und sein Nachfolger Joe Deeb, beide als Snobs verschrien, sind so die alternative ›Kompromißlösung‹ zum großen Problem des deutschen Films: wie er sich kulturelle Legitimität verschaffen kann.«³³ Elsaessers Thesen greifen nach meinem Verständnis jedoch zu kurz, weil sie die inhaltliche Argumentation des zeitgenössischen Kinodiskurses ebenso unberücksichtigt lassen wie die Standortsuche des Genres zwischen Groschenroman und gehobener Kriminal-literatur.

Außerhalb der Fachpresse hat es wohl keinen Versuch der Beteiligten gegeben, ihre Strategien transparent zu machen. Reicher selbst hat sich immer das jugendhaft-unbekümmerte Image erhalten, das seine Figur Stuart Webbs auszeichnet. Noch 1926 gibt er sich als von theoretischem Überbau und ökonomischem Kalkül unbelasteter, geradezu lausbübischer Machertyp, wenn er sich an das Jahr 1913 erinnert: »Dann lernte ich Joe May kennen, der im Film ebenfalls blutiger Anfänger war, auch alles besser wußte. Das war eine Basis, auf der wir gemeinsam arbeiten konnten. Das heißt, eigentlich machten wir uns gemeinsam lächerlich mit unseren Ideen über den Film. Man kann sich also vorstellen, wie überrascht wir waren, daß, als wir unsere Ideen durchsetzten gegen den Willen der Herren Filmgewaltigen, es sich herausstellte, daß das Publikum sich genauso lächerlich machte, indem ihm unsere ersten Stuart Webbs-Filme so außerordentlich gefielen.«³⁴ Ein Blick auf die überlieferten Webbs-Filme selbst zeigt jedoch, in welch außerordentlichem Maß diese als kalkuliert profitversprechende Antwort auf zeitgenössische Debatten über die künstlerische Qualität des Kinos angelegt waren.

Die Webbs-Filme – Versuch einer Analyse

Der früheste erhaltene Webbs-Film ist *DER MANN IM KELLER*³⁵ von 1914. Der Detektiv kommt darin einer Bande auf die Spur, die es (am Vorabend des Krieges!) auf die Pläne für ein Schnellfeuergewehr sowie die Mitgift einer wohlhabenden Erbin abgesehen hat. Reichers Drehbuch zeichnet sich durch eine Erzählstruktur aus, die im Vergleich zu Vorläufern des Genres ungleich komplizierter erscheint. Seinen Reiz zieht es aus der allmählichen Entschlüsselung von Lüge und Wahrheit. Zunächst wird Webbs von einer Londoner Bürgerwitwe engagiert, um geheimnisvollen Geräuschen in ihrem Haus nachzugehen. Er findet heraus, daß sich das Geheul eines Rehpinschers im leerstehenden Nachbarhaus durch Gasleitungen in den Wänden übertragen und verstärkt hat. Im Keller des Nachbarhauses entdeckt Webbs einen unbekann-



DER MANN IM KELLER

ten, bewußtlosen Mann, den Besitzer des Hundes. Schritt für Schritt wird nun dargestellt, wie Webbs das Geheimnis entschlüsselt: Der Mann ist Lord Rawson, ein Kolonialoffizier, der mit einem gefälschten Telegramm aus Ägypten zurück nach London gelockt wurde. Der Anführer einer Bande begnügt sich nicht mit den so erbeuteten Plänen, sondern nimmt verkleidet den Platz seines Opfers ein, um an das Vermögen von dessen Verlobter zu kommen. Daraufhin entwickelt sich ein komplexes Spiel aus Verkleidung und Enttarnung, das Webbs schließlich in einem Hotelzimmer für sich und seine Klienten entscheiden kann.

Im Vergleich zu Genrekonventionen vor 1914 fallen bemerkenswerte Unterschiede auf. Die ausländischen Produktionen – etwa die *Sherlock Holmes*-Reihe der Nordisk, die *Nick Carter*-Filme der Eclair, die *Nick Winter*-Streifen aus dem Hause Pathé oder die *Nat Pinkerton*-Serie der Eclipse – zogen ihre Reize noch aus der oft wahllosen Aneinanderreihung filmischer Sensationen. Den deutschen Kriminalfilmen vor allem des Jahres 1913 – der *Miß Nobody*-Reihe oder den Filmen von Joseph Delmont, Harry Piel und Franz Hofer – waren darüberhinaus zwei dominante Elemente eigen: Verfolgungsjagden zogen den Blick der Kamera hinter sich her in die Welt hinaus, und immer stand eine euphorische Begeisterung für moderne technische Errungenschaften im Vordergrund, ein unerschütterlicher Glaube an deren emanzipatorische Möglichkeiten.³⁶ Autos, Eisenbahnen, Schnellboote und Flugzeuge kamen zum Einsatz, Verfolgern und Verfolgten war deren Benutzung selbstverständlich und die Kamera war immer dabei (oft aus der Perspektive des Verfolgten!). Gleichzeitig grenzten diese Filme Symbole und Insignien einer vormodernen, antiquierten Welt bewußt ab von der hochtechnisierten, radiobestimmten Sphäre, in der sie ihre Plots mit zumeist positivem Ausgang ansiedelten. In der zweiten *Nobody*-Folge *DAS GEHEIMNIS VON CHATEAU RICHMOND* etwa bekämpft die aufklärerische Detektivin einen reaktionären Geheimbund, der sich um einen Tisch mit Totenkopf versammelt, und entschlüsselt mit analytischem Verstand die Geheimnisse eines rätselhaften, mit schaurigen Ritterrüstungen ausgestaffierten Schlosses. Ungetrübtes Vertrauen sowohl in die Errungenschaften moderner Technik als auch in die Macht der Vernunft charakterisierten diese Filme.

Ganz anders bei Stuart Webbs. Der Gentleman-Detektiv residiert in einem Büro, dessen mächtigen Schreibtisch ein Totenkopf schmückt und dessen beherrschendes Gestaltungselement zwei Ritterrüstungen sind. Webbs kommt als klassische Heldenfigur daher: Heide Schlüpmann bringt die Ikonographie des Filmhelden auf den Punkt, wenn sie in Webbs' Beruf »eine Art Fortsetzung der Ritterromantik mit zeitgemäßerem Mitteln«³⁷ sieht. Der Theatermann Reicher hat bei der Gestaltung seiner Figur zurückgegriffen auf Ingredienzien der Kolportageliteratur des 19. Jahrhunderts (und des klassischen Detektivromans!) und sich konsequent verabschiedet von bislang zentralen Merkmalen des Genres: Technik spielt nur noch eine untergeordnete Rolle, das Geschehen hat sich in die bühnenhaften Interieurs bürgerlicher Salons zurückgezogen.

Technischer Fortschritt wird nur dann thematisiert, wenn er den Plot trägt; etwa als Webbs die unbenutzten Gasleitungen als Schallverstärker ausmacht, die nach Einführung der Elektrizität überflüssig geworden sind. Eine Ausnahme machen May/Reicher, wenn optische Effekte mit selbstreflexiven Bezügen des Mediums einhergehen. Assoziationen zum Lichtstrahl des Filmprojektors waren vermutlich kalkuliert, als Webbs mit seiner Stabtaschenlampe ausgiebig den Keller durchsucht, in dem der betäubte Kolonialoffizier gefangengehalten wird. In der (nicht erhaltenen) dritten Webbs-Folge *DER GEISTERSPUK IM HAUSE DES PROFESSORS*³⁸ kommt dieses Element noch stärker zum Tragen. Die technischen Möglichkeiten des Kinematographen werden vom Detektiv gezielt eingesetzt, um rätselhafte Einbrüche in das Studierzimmer eines Professor Warmung aufzuklären. Dem zeitgenössischen Programmheft ist zu entnehmen, daß Webbs in dem Arbeitszimmer »einen kinematographischen Aufnahmeapparat mit Blitzlichtvorrichtung«³⁹ anbringt, der einen elektrischen Auslöser hat. Weiter heißt es: »Wenn jemand an den Schreibtisch tritt und den Stuhl abrückt, schliesst sich selbsttätig ein elektrischer Kontakt. Die Anlage wird ausprobiert und funktioniert glänzend: Bei der geringsten Bewegung des Stuhls flammt das Blitzlicht auf, und der kinematographische Apparat arbeitet.«⁴⁰ Dem Kampf um die Legitimation des Kinos erschließen May/Reicher eine weitere Dimension, indem sie den umstrittenen Kinematographen auch als handfest-lebenspraktisches Mittel kriminalistischer Aufklärung thematisieren.

Ihren Reiz ziehen die frühen Stuart Webbs-Filme jedoch aus einem anderen Gestaltungsmittel, das vor dem Hintergrund der politischen Unruhen ihrer Entstehungszeit und dem drohenden Kriegsausbruch viel zeitgemäßer scheint: dem Spiel mit Täuschung und Wahrheit, Original und Fälschung. Bereits in *DER MANN IM KELLER* ist dieses Motiv zentral. Sowohl der Detektiv als auch seine Gegenspieler vertrauen bei ihren Strategien auf das perfekte Funktionieren der Verkleidung. Als sich der befreite Kolonialoffizier und der verkleidete Bandenchef zum Schluß gegenüberstehen, kann nicht einmal die Verlobte noch Original und Fälschung auseinanderhalten. Webbs seinerseits tritt gleich viermal verkleidet auf: zweimal als Elektriker, um unerkannt in der Wohnung von Lord Rawsons Verlobter ermitteln zu können, einmal als Bettler in einer Vorstadtspele (eine der deutlich antisemitischen Einlagen des Serials) und beim Showdown im Grand Hotel als Zimmerkellner.

So trägt *DER MANN IM KELLER* gleich zwei virulenten Themenfeldern seiner Zeit Rechnung: der »Erschütterung des normativen Bewußtseins, das zwischen Schein und Sein zu unterscheiden, Lüge und Wahrheit zu bewerten weiß«⁴¹ (Schlupmann), und dem Legitimationsdiskurs des Mediums Film selbst. Das verbreitete Mißtrauen während der politischen Wirren im Vorfeld des Kriegs, das die zeitgenössische Öffentlichkeit so sehr verstört, macht sie besonders empfänglich für eine skeptische Haltung gegenüber dem scheinbar dokumentarischen Filmbild. Im zweiten Webbs-Film geht die Gefahr gerade von der perfekten Mimikry des Bösen aus, und es bedarf einer Figur wie der des Bühnen-

schauspielers Reicher, um es mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen. Andere Identitäten annehmen, mühelos in die unterschiedlichsten Rollen schlüpfen ist nämlich eigentlich die angestammte Domäne des (Bühnen-)Schauspielers, dessen Legitimation als Künstler und Aufklärer auch unter Bildungsbürgern nie in Frage stand. DER MANN IM KELLER aus dem Jahre 1914 läßt sich so auch als Allegorie auf die Kinoreformerdebatte lesen. Viele Kinogegner sahen gerade im Realismus des Filmbildes eine zentrale Gefahr, die speziell vom Kriminal- und Detektivfilm ausging und gedankenlose Nachahmer auf den Plan rufen könnte. Dem stellt sich der unangefochtene Theatermann Reicher entgegen, »eine Art trojanisches Pferd im Krieg patriarchalischer-besitzbürgerlicher Kultur gegen das Kino«⁴², und demonstriert einen mündigen, verantwortungsbewußten Umgang mit zeitgenössischen Erscheinungen, die durch Verbieten, Ignorieren oder Bekämpfen nicht mehr aus der Welt zu schaffen sind. Daher vielleicht auch die Ikonographie des modernen Ritters und altmodischen Helden in den Wirren der Moderne.

Der Serienheld Stuart Webbs wird als »psychologisch glaubwürdige« Identifikationsfigur mit ausgeprägten Persönlichkeitsmerkmalen angeboten. »Realistisch« erscheint das Gezeigte spätestens, wenn dem gefangenen Bandenmitglied die starken Schmerzen beim Durchbrennen seiner Fesseln anzusehen sind. Die Fachpresse triumphiert: »Was sind Berichte und Schilderungen eines Pittaval, eines Conan Doyle gegen solche realistische, mitreißende (sic!) Vorführungen? Der tote Buchstabe ist ein Stümper gegen das lebende Bild.«⁴³

Nach drei vielbeachteten Webbs-Filmen kommt es im Sommer 1914 zum Bruch zwischen dem Gespann May/Reicher und der Continental Kunstfilm GmbH. Die Webbs-Serie wird von nun an von der Stuart Webbs Film-Company (Berlin NW.7, Dorotheenstr. 53) produziert. Der Rechtsstreit um die Abwicklung der Trennung wird offensiv in der Fachpresse ausgetragen. May/Reicher betonen unter anderem in einer ganzseitigen Annonce: »Unwahr ist, daß Herr Ernst Reicher von (sic!) seinem Vertrag erklärt hatte, er würde keine Webbs-Films herausgeben, da die Continental das alleinige Recht erworben hätte. Wahr ist, daß es den Geschäftsführern der Continental bekannt war, daß Herr Ernst Reicher selbständig Stuart Webbs-Films herausbringen würde.«⁴⁴ DAS PANZERGEWÖLBE⁴⁵ realisieren May/Reicher noch gemeinsam. Nach Kriegsbeginn muß Joe May im August 1914 nach Wien zurückkehren, um dort seiner Wehrpflicht nachzukommen. Zurück in Berlin überwerfen sich May und Ernst Reicher noch 1914. May startet mit der Joe Deebbs-Reihe eine eigene Detektivfilm-Serie ähnlichen Strickmusters.

Stuart Webbs Nr.5, DER GESTREIFTE DOMINO (1915)⁴⁶, zeigt, daß Ernst Reicher das Konzept der Serie ohne May nicht wesentlich verändert. Im Vorspann tritt Ernst Reicher hinter einem Theatervorhang (!) hervor und zieht seinen Stammregisseur der ersten Jahre, Adolf Gärtner, hinter sich her. Beide verbeugen sich wie vor einem Theaterpublikum, was seinen Effekt in den modernen Kinopalästen nicht verfehlt haben dürfte.

In *DER GESTREIFTE DOMINO* wird Webbs nicht engagiert, sondern stolpert im Urlaub eher zufällig über einen mysteriösen Vorgang. Durch einen versehentlich in seinen Besitz geratenen Brief wird er auf eine amerikanische Millionärsfamilie aufmerksam, deren einer Sohn zu Unrecht verstoßen wurde. Webbs erkennt, daß der wahre Schuldige dessen Stiefbruder ist, und kann den aufrichtigen Teil der Familie versöhnen. Den Höhepunkt des Films stellt ein Maskenball (!) dar, bei dem Webbs im titelgebenden gestreiften Domino die wahren Zusammenhänge aufklärt. Seine Tarnung ist so perfekt, daß auch die liebende Cousine⁴⁷ des zu Unrecht Verstoßenen ihn zunächst verwechselt. Ihre Auflösung findet die Familientragödie im offiziershaften Freitod des enttarnten, schurkischen Sohnes. Auch *DER GESTREIFTE DOMINO* zieht seinen Reiz aus dem Spiel mit Täuschung und Wahrheit, dessen Opfer zunächst Webbs selber wird. Er sieht im Inhalt des versehentlich in seinen Besitz geratenen Briefs die Ankündigung eines Verbrechens. In Wahrheit handelt es sich um den Versuch von Cousine und Stiefbruder, den Verstoßenen mit seinem todkranken Vater zu versöhnen. Doch auch das ist nur die halbe Wahrheit, denn Webbs kann zuletzt nachweisen, daß es sich bei dem vermeintlich anständigen Sohn um den Drahtzieher einer großangelegten Intrige handelt.

Bemerkenswert ist neben den weiterentwickelten Topoi der Mittelteil von *DER GESTREIFTE DOMINO*: Der schurkische Sohn läßt den als Kriminalbeamten verkleideten Webbs entführen. Seine Helfershelfer sind Farbige, nachdem bereits in *DER MANN IM KELLER* ein Schwarzer zu den Bandenmitgliedern zählte. Solcherlei rassistische Elemente werden noch gesteigert, als Webbs *en passant* eine Opiumhöhle ausnimmt. Dieses Motiv findet sich bereits in der Nobody-Folge *DIE JAGD NACH DER HUNDERTPFUNDNOTE* (1913) und wird von Fritz Lang in *DIE SPINNEN* (1919/20) wieder aufgenommen. Webbs entkommt, indem er einem berauschten Chinesen den Zopf abschneidet und als Asiate verkleidet die Opiumhöhle unerkannt verlassen kann.

Die sechste Webbs-Folge *DIE TOTEN ERWACHEN* (1915)⁴⁸ bricht dann mit dieser Sehgewohnheit der Zuschauer, die in exotischen Ausländern bislang verruchte Helfershelfer des Bösen sehen mußten. Der indische Diener eines Adelsgeschlechts gerät zwischenzeitlich zwar in Verdacht, kann von Webbs aber rehabilitiert werden. *DIE TOTEN ERWACHEN* verstärkt ansonsten alle charakteristischen Elemente der Serie. Deutlicher als zuvor sind die Anklänge an die Schauerromantik. Webbs löst in diesem Film das Rätsel um einen Fluch, der auf einem dänischen Adelsgeschlecht liegt. Immer der Erstgeborene, so die Legende, sterbe eines unnatürlichen Todes. Der Detektiv wird von der Witwe des Schloßherrn engagiert, die nicht an den Selbstmord ihres Mannes glauben kann. Webbs kommt dem Anwalt der Familie auf die Spur, der sich nach deren Aussterben einen im Schloß verborgenen Schatz sichern will. Vor der Auflösung des Rätsels deckt Webbs die Geheimnisse des alten Gemäuers auf, entdeckt ganz genreüblich Geheimgänge und entschlüsselt historische Dokumente. Er entgeht wie die Gräfin einem Attentat, läßt die Öffentlichkeit aber in dem Glauben, beide wären

tot. Umso schauriger wirkt der *Showdown* in den Gewölben des Schlosses, wo »die Toten erwachen«, nachdem sie zunächst effektiv dem Mörder als Wachfiguren gegenüberstehen. Da Reicher wiederholt selbstreferentiell mit dem Medium umgeht, verweist diese Anspielung auf Jahrmarktssensationen von gestern wohl auch auf die Ursprünge des Kinematographen. DIE TOTEN ERWACHEN verknüpft eine klassische *Whodunit*-Struktur mit bewährten filmischen Genrekonventionen sowie einer gehörigen Portion an Gruseleinlagen. Stärker als in früheren Filmen kommt die Figur des Stuart Webbs als blasierter Dandy daher, der mit gleichbleibender Lässigkeit einen eleganten Smoking, legeres Segler-Outfit oder sportive Landlord-Kluft zu tragen versteht. Er agiert als überlegener Taktiker und Strategie und ermittelt als furchtloser Draufgänger zugleich. Reicher befindet sich auf dem Höhepunkt seiner narzißtischen Fähigkeit zur Selbstinszenierung.

Soweit sich das aus Kritiken und Programmheften rückschließen läßt, weichen die verlorengegangenen Webbs-Folgen der Kriegsjahre vom eingespielten Muster der frühen Episoden nicht ab. Erst nach Kriegsende macht die Webbs-Reihe analog zu vergleichbaren Produktionen (s.u.) einen Wandel durch. Durch die Rückbesinnung auf bewährte Elemente des Vorkriegs-Detektivfilms wird das überstrapazierte Genre vorübergehend neu belebt. Während der Kriegsjahre 1914 bis 1918 offenbarte die zuvor verherrlichte Technik ihre dämonische, zerstörerische Seite und wurde als positiv besetztes Kernelement des Unterhaltungsfilms untauglich. Im Elend der Nachkriegszeit richteten sich die Hoffnungen der Menschen jedoch im gleichen Maß auf die segensreiche Seite moderner Technik, wie ihr Bedürfnis nach Ablenkung im Kino gestiegen ist. Ideale Voraussetzungen für die Filmwirtschaft, eine Renaissance des Detektivfilms Marke Joseph Delmont und Harry Piel auf den Weg zu bringen.

Stuart Webbs, der Detektivfilm und das Weimarer Kino

Zu den bemerkenswerteren Nachkriegs-Serials zählt die *Max Landa-Serie* 1919/20. Der Theaterschauspieler Max Landa verdankt seinen Ruf als Filmdetektiv Joe May, der ihn ab 1915 in der Rolle des Joe Deebbs zur bekanntesten Filmdetektivfigur neben Stuart Webbs gemacht hat. Landas Erfolg war so immens, daß er später unter eigenem Namen als Filmdetektiv weiterwirkte. Unter der Regie von E.A. Dupont entsteht 1919 *DER WÜRGER DER WELT*. Dieser Genrefilm um ein tödliches Gift gipfelt in einer atemberaubenden Verfolgungsjagd. Nach einem spektakulären Sprung von einem überdimensionalen Baukran geht die Hatz mit dem Flugzeug weiter, wobei Landa den flüchtigen Anarchisten abschießt. So beinhaltet *DER WÜRGER DER WELT* auch die reaktionären Elemente dieser Detektivfilmgeneration, indem er russische Anarchisten als Feindbild aufbaut und so im Sinne konservativer politischer Kräfte die Furcht des Publikums vor den Unruhen der Nachkriegsjahre schürt.

Ein Jahr später agiert Landa in *DAS EXPERIMENT DES PROFESSOR MITHRANY*, dessen Höhepunkte in der Enträtselung der Geheimnisse einer Professorenvilla sowie einer wechselhaften (Auto-)Verfolgungsjagd liegen. Zeitgleich entsteht *DAS ROTE PLAKAT* von Emil Justitz, der heute wie eine Hommage an die Detektiv-Filme des Jahres 1913 wirkt. Die eher wirre Handlung um eine Geheimgesellschaft »Reine Freundschaft« wird von atemberaubenden Stunts und akrobatischen Einlagen zusammengehalten. Die Rückbesinnung auf Charakteristika des Vorkriegskinos geht in diesen Filmen eine Verbindung ein mit Elementen der *ciné-romans* Louis Feuillades, die ab 1918 auch in deutschen Kinos zu sehen sind.

In diesen Kontext gehört auch der Webbs-Film *DAS SCHLOSS AM ABHANG* (1919). Reicher alias Webbs macht in diesem Film den Schlupfwinkel der Brüder von St.Parasitus aus, indem er mit dem Flugzeug einer Brieftaube folgt. Er gerät in Gefangenschaft der Bande, weil er die geheimen Sicherheitsvorkehrungen des Schlosses am Abhang nicht rechtzeitig durchschaut. Seine Flucht aus dessen Kellerverliesen gehört zu den lächerlich-unglaublichsten Einlagen der gesamten Serie. Höhepunkt des Streifens ist jedoch die Sequenz, in der sich Webbs dem Zugriff seiner Verfolger mit einem der erstaunlichsten Tricks der frühen Kinogeschichte entledigt. Seine verblüffende instrumentelle Intelligenz unter Beweis stellend, bastelt Webbs aus einem Gewehr und zufällig gefundenen Gegenständen eine Anlage mit Pendelmechanismus, die selbständig in regelmäßigen Abständen Schüsse abgibt. So glauben seine Verfolger, er läge unverändert am Hang einer Schlucht auf der Lauer, während der Detektiv in Wahrheit längst über alle Berge ist. *DAS SCHLOSS AM ABHANG* zieht seine Reize allein aus dieser Aneinanderreihung filmischer Sensationen.

Ein weiteres Beispiel für die rückwärts gewandte Ausrichtung der Webbs-Reihe nach dem Krieg überliefert unfreiwillig Siegfried Kracauer. In seinem »philosophischen Traktat« *Der Detektiv-Roman* (1925) versucht Kracauer zu belegen, daß die klassische Detektivliteratur das Spiel mit der Omnipotenz der Ratio vor den konkreten Fall stellt. Zur Illustration dieser These wählt er (das einzige Mal in diesem Text!) einen Film:

Ein Beispiel für die Priorität der Methode ist der Film *DER AMATEURDETEKTIV*, der nach dem Krieg in der Reihe der Stuart Webbs-Filme in Deutschland vorgeführt wurde. Webbs (von Ernst Reicher gespielt) stellt in ihm die These auf, daß ein gerissener Verbrecher, sozusagen ein Detektiv-Genie also, sich allen seinen Verfolgern leicht entziehen könne, und schließt mit den protestierenden Klubgenossen die Wette, er selber wolle sich bei kurz befristetem Vorsprung vierundzwanzig Stunden vor ihren Blicken verbergen und wenn sie die ganze Meute auf ihn hetzen. Er geht, wird nicht gesehen und siegt mit dem ganzen Charme, der ihm eignet.⁴⁹

Dieser Film ist nicht erhalten, aber Kracauers Inhaltsangabe reicht aus, um ihn als ebenso eindeutiges wie dreistes Plagiat von Max Macks *WO IST COLETTI?*

aus dem Jahre 1913 einzuordnen. Auch hier also eine Rückbesinnung auf das Vorkriegskino ohne jede Aktualisierung.

Die Stuart Webbs-Serie hat damit zwar zu den Attraktionen des frühen Kinos zurückgefunden, sie aber nicht mit den einst für sie charakteristischen Errungenschaften der vielgerühmten *Reform-Detektivfilms* verschmelzen können. Eine Synthese aus der Lust an filmischen Sensationen und dem Gespür für vertrackte, aber dennoch glaubwürdige Plots hat der Detektivfilm nach dem Krieg nicht geschafft. Wie das gesamte Genre läuft sich auch die Webbs-Reihe tot; wie der Detektivfilm im allgemeinen sollte sie allmählich in der Bedeutungslosigkeit versinken, nach längerem Siechtum von den Kino-Spielplänen der Weimarer Zeit gänzlich verschwinden.⁵⁰

Abgesang auf ein Genre

Im frühen deutschen Kino ist die Stuart Webbs-Serie in vielerlei Hinsicht eine Ausnahmeerscheinung: wegen der offensichtlich bewußten Verarbeitung aktueller filmpolitischer Debatten, ihrer unerhört stilbildenden Wirkung, ihrer außergewöhnlichen Langlebigkeit und – eher zufällig – wegen ihrer guten Überlieferungslage. Dazu gesellt sich ein Phänomen, das meines Wissens keiner weiteren frühen Filmserie und keinem anderen Genre eigen ist: die Webbs-Reihe schließt mit einem filmischen Abgesang, an sich selbst und an die gesamte Gattung, deren Archetyp sie geworden ist. Zwölf Jahre nach *DIE GEHEIMNISVOLLE VILLA* inszeniert Lupu Pick⁵¹ für seine eigene Produktionsgesellschaft Rex-Film (zur Ufa gehörig) 1926 ein Remake der ersten und einzigen von May/Reicher produzierten Webbs-Folge *DAS PANZERGEWÖLBE* (1914)⁵².

Die Handlung der Neuinszenierung⁵³ hält sich weitgehend an das Original. Ein Papierfabrikant wird wegen seiner dunklen Vergangenheit von einer Falschgeldbande erpreßt und muß seinen Lagerraum für das Banknotenpapier der Staatsbank (in besagtem Panzergewölbe) als Druckwerkstatt zur Verfügung stellen. Die Bande will den zunächst gar nicht involvierten Webbs für alle Fälle kaltstellen, sperrt ihn vorübergehend ein und weckt so erst das Interesse dieses lebenden Mythos.

Die filmische Zeichnung der Detektivfigur und ihrer Lebenswelt anno 1926 ist so angelegt, daß sie Vergleiche mit den Frühwerken und Klassikern der Serie provoziert. Reicher hat nach 12 Jahren seinen jugendlichen Charme völlig eingebüßt, wirkt aufgedunsen, seltsam träge.⁵⁴ Das Umtriebige und Quirlige der Figur ist einer abgeklärten und gequält wirkenden Passivität gewichen. Hatte Webbs sich ab 1914 noch mit Ritterrüstungen und Totenschädeln umgeben, so residiert er jetzt in einem nüchtern-funktionalen Büro, das abgesehen von einem modernistischen Schreibtisch und einer beeindruckenden Bücherwand kein Mobiliar enthält. Ebenso sind die überladenen, düsteren Bürgersalons seiner Klienten der lichten, neusachlichen Wohnkultur aus der Mitte der zwanziger

Jahre gewichen. Daß es Lupu Pick – auch durch Form und Ausstattung – mehr um das Demontieren eines Filmmythos gegangen ist als um die Wiederbelebung eines klassischen (Unterhaltungs-)Filmstoffes, belegen auch weitere Akzentverschiebungen gegenüber dem Original. Verleih und Filmkritik haben das in ihren begleitenden Texten jedoch mit Rücksicht auf die Werbewirksamkeit des zugkräftigen Markennamens Stuart Webbs bewußt übergangen. In den Werberatschlägen der Rex-Film heißt es zu Reicher: »Sein Metier ist das eines modernen Privatkriminalisten - er wurde geboren als er etwa fünfunddreißig Jahre alt war und ist seitdem nicht älter, nur noch liebenswürdiger und – beliebter geworden.«⁵⁵

Tatsächlich ist Lupu Picks Angebot die erste Verpflichtung Reichers, nachdem ihn ein Unfall in München zu jahrelanger Leinwandabstinenz gezwungen hatte. Teile der Filmpresse sehen die Verfilmung von 1926 zunächst in der Tradition der Gesamtserie. Eine zeitgenössische Besprechung kommentiert die Regieleistung allerdings so: »Man spürt, daß eine geübte, kunstgewohnte Hand an der Arbeit ist, um von dem Konventionellen hinwegzukommen. Vielleicht geht dabei Tempo verloren: Pick hat nicht jene brutale, atemberaubende Kraft, die aus dem Stoff an Sensationellem herausholt, was drin sein könnte.«⁵⁶ Worin jedoch der originäre Akzent der Neuverfilmung liegt, darüber schweigt sich der Kritiker aus.

Gerade Picks Akzentuierung aber macht DAS PANZERGEWÖLBE zu einem so einzigartigen Dokument. Kernstück des Originals wie des Remakes ist die dramatische Sequenz gegen Ende des Filmes, in der die Falschgeldbande, der Papierfabrikant und der Detektiv in dem Panzergewölbe⁵⁷ eingeschlossen sind. Ein Sicherheitsmechanismus hat die Türen versperrt und der Zeitzünder einer Bombe beginnt abzulaufen. In Joe Mays Fassung von 1914 löst sich die lebensgefährliche Situation durch eine ebenso einfache wie geniale Idee des pfliffigen Detektivs auf: Stuart Webbs ruft die Elektrizitätswerke an und bittet sie kurzerhand, den Strom abzustellen. Zwölf Jahre später bricht Lupu Pick gerade hier mit der Vorlage: Er übernimmt zwar das Motiv des drohenden Explosionstods, rollt auf dieser Folie aber eine Art verkürzte Stilgeschichte des frühen Weimarer Kinos ab und weist dem Webbs-Mythos gerade durch die Auflösung dieser zentralen Sequenz seine Antiquiertheit nach.

Pick plaziert den *Showdown* seines Films vor einem nüchtern-strengen Dekor mit futuristischen Anleihen (Bauten und Ausstattung von Rudi Feld), das überdeutlich an die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit gemahnt. Vor diesem Hintergrund inszeniert er die Stadien der Todesangst der Eingeschlossenen, deren Panik in Schüben gesteigerten Wahns eskaliert, als einen Schnelldurchlauf expressionistischer Ausdrucksformen. Heinrich George als Bandenchef Craker verfällt in irre rhythmische Zuckungen, zerrauft sich das Haar und spult das gesamte Gebärdenlexikon des Wahnsinns ab, bevor sein Gesicht in Großaufnahme zur entstellten Fratze gefriert. Mit Kreide malt er ein überdimensionales Kreuz an die Wand und betet es kurz vor der Explosion inbrünstig an. Die



DAS PANZERGEWÖLBE (1926)

verzerrten Grimassen der Bandenmitglieder murmeln stumme Monologe des Wahns. Ein vor Entsetzen gelähmter Geldfälscher wirft einen überdimensional verzerrten Schatten an die Wand. Einer der Helfershelfer Georges bemüht sich in verzweifelterm Aktionismus, die todbringende Zeitbombe durch das Absägen der Anschlußleitungen zum Stillstand zu bringen. Als er die Vergeblichkeit seines Tuns erkennt, klettert er auf das Zifferblatt der gewaltigen Uhr und bleibt dort entstellt hängen. Dieses Schlußtableau der Wahnsequenz lehnt sich zum einen an christliche Ikonographie an, zum anderen stellt das Bild vom entstellten Menschen an den Zeigern eines überdimensionalen Ziffernblattes überdeutliche Bezüge zu Fritz Langs METROPOLIS⁵⁸ her. Einzig Stuart Webbs, einst Prototyp des pfadfinderhaft-einfallsreichen deutschen Filmdetektivs, steht versteinert, teilnahmslos und unbeteiligt am Rande des grausigen Geschehens. In dieser (Film-)Welt scheint kein Platz mehr für ihn und seinesgleichen, aus den hier tableauhaft skizzierten Konflikten kann er nicht mehr heraushelfen. Kurz vor der vernichtenden Explosion erschießt er sich selbst.

Picks radikalsten Bruch mit der Vorlage stellt jedoch die Auflösung dieser zentralen Sequenz dar: Er entlarvt sie als Traumphantasie des Papierfabrikanten.

Er rückt das Kino und seine stilistischen Errungenschaften in die Sphäre des Traumes, der unbewußten Kompensation. Folgerichtig endet *DAS PANZERGEWÖLBE* ernüchternd banal: die Polizei marschiert auf und verhaftet ganz unspektakulär die Falschgeldbande.

Im Pressematerial zu *DAS PANZERGEWÖLBE*, meines Wissens den einzigen überlieferten Äußerungen Picks zu diesem Film, läßt der Regisseur über sein Interesse an diesem Stoff nichts verlauten. Er räumt lediglich ein: »Mich reizte die Idee, wie sich eine Anzahl Menschen – Jäger und Gejagte – in einem Raum eingesperrt, aus dem es scheinbar kein Entrinnen gibt – wie sich solche Menschen, verbunden durch die gemeinsame Todesgefahr, zueinander stellen. Und darum griff ich den Plan auf, den Film neu zu machen. Daß die ›Handlung‹ eine völlig neue Gestalt erhalten mußte, daß die Errettung im allerletzten Augenblick für das heutige, nervlich viel empfindlichere Publikum einer anderen Lösung weichen mußte, war mir klar.«⁵⁹ Über die Art dieser ›anderen Lösung‹ schweigt er sich ebenso aus wie über die Bedürfnisse und Dispositionen des ›heutigen, nervlich viel empfindlicheren Publikums‹.

Doch der Film selbst läßt sich unschwer als Stellungnahme zum Detektivfilmgenre lesen. Sieht man den Kunstgriff mit dem Traum als Schlüssel zu den psychischen Dispositionen des zeitgenössischen Publikums (repräsentiert durch den träumenden Papierfabrikanten und dessen unbewußten Erwartungshorizont), dann wird deutlich, daß der souveräne Filmdetektiv der zehner Jahre ausgedient hat. Das blinde Vertrauen in die Retterfigur à la Webbs ist geschwunden, mit seinem Eingreifen rechnet niemand mehr. Das durch die ablaufende Uhr symbolisierte unabwendbare Schicksal kann auch kein Übermensch aufhalten, er hat sich ebenso passiv zu fügen wie alle anderen Beteiligten.

DAS PANZERGEWÖLBE von 1926 trägt nicht nur die Webbs-Reihe, sondern das gesamte Genre zu Grabe. Den filmischen Abgesang bringt Lupu Pick schließlich in der augenzwinkernden Schlußsequenz noch einmal auf den Punkt. Nachdem Stuart Webbs bereits den ganzen Film über seltsam müde, ausgelaugt und seiner Tätigkeit überdrüssig wirkte, kann er sich zum Schluß erleichtert zu Bett begeben. Den enormen Auftragseingang, den ihm sein Diener vorlegt, kommentiert er im Zwischentitel mit: »Ich bin müde!« Daraufhin verschwindet er durch eine Geheimtür (!) in seiner Bibliothek. Wo kurz vorher noch die bekannteste Detektivfigur der frühen Kinogeschichte stand, ist jetzt eine Bücherwand zu sehen. Die Kamera fährt auf sie zu, so daß der Zuschauer die wie Klassiker gebundenen Bücherrücken entziffern kann. Ganz selbstverständlich stehen dort die Abenteuer des Stuart Webbs neben denen von Sherlock Holmes, Arsène Lupin, Nat Pinkerton und Nick Carter. Sie sind zum Inventar des Antiquariats klassischer Detektivliteratur geworden, zum festen Bestandteil eines trivialliterarischen Genres von gestern. Mit dieser ebenso ironischen wie liebevollen Pointe endet Lupu Picks seltsames Remake, seine augenzwinkernde Hommage an ein Genre, das bedeutungslos geworden ist!

Bleibt die Frage, inwieweit Ernst Reicher, damals schon *Grandseigneur* des frühen deutschen Genrefilms, die Implikationen von Picks Remake mitgetragen hat. Im Werbematerial zum Film erzählt Reicher, wie Pick ihm die Rolle des Webbs angeboten hat: »Man könnte aber dabei den Verdacht haben, daß ich den Schauspieler Reicher mit dem ersten Panzergewölbe in ein Panzergewölbe gesteckt habe, aus dem es für ihn kein Entrinnen gibt. Die Gewaltigen sagen allgemein, es kommt wieder die Zeit der Detektivfilme. Darüber soll ich mich nun freuen.«⁶⁰ In diesen Worten klingt das Dilemma und die Frustration des Serienschau Spielers mit, der allzu früh und allzu deutlich auf eine enggefaßte Rolle festgelegt war. Reichers Biographie präfiguriert das Schicksal fast aller Seriendarsteller, die ihm in der Geschichte des Unterhaltungskinos folgen sollten. Lupu Pick hat ihn endgültig aus seinem selbstgeschaffenen Panzergewölbe befreit.

Als Schöpfer und Personifikation eines jahrelang zentralen Genres, das er von Anfang an ironisch bricht, mit selbstreflexiven Elementen durchzieht und kontinuierlich ausdifferenziert, gebührt Ernst Reicher heute ein Stamplatz in der Frühgeschichte des deutschen Kinos.

Anmerkungen

- 1 *Licht-Bild-Bühne*, Nr.10 (1914), Seite 61.
- 2 DIE GEHEIMNISVOLLE VILLA, R: Joe May; B: Ernst Reicher; K: Max Faßbender; D: Ernst Reicher, Sabine Impekoven, Julius Falkenstein; P: Continental-Kunstfilm GmbH, Berlin; Uraufführung: 13.3.1914, Berlin (Kammerlichtspiele).
- 3 Die genaue Anzahl läßt sich schwer rekonstruieren, da sich die zeitgenössischen Programmhäfte untereinander und die Angaben in der Fachpresse häufig widersprechen.
- 4 Ernst Reicher wurde am 19.9.1885 als Sohn des Theaterschauspielers Emanuel Reicher geboren. Mit 18 Jahren kam er zum Theater (Stationen: Berlin, London, München, Frankfurt), 1912 dann zum Film. Erste Kooperation mit Joe May gleich 1912 mit VORGLUTEN DES BALKANBRANDES.
- 5 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, S. 25f.
- 6 Ebd., S. 26.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Zeitgenössische Zensurkarten belegen, daß die Detektivfilme für Kinder verboten waren, daß in Einzelfällen gewalttätige oder Selbstmordszenen herausgeschnitten werden mußten, daß aber kaum einer *in toto* verboten wurde.
- 10 *Licht-Bild-Bühne*, Nr.5 (1914), S. 69.
- 11 *Licht-Bild-Bühne*, Nr.21 (1915), S. 26.
- 12 *Der Kinematograph*, Nr.374 (1914).
- 13 Ebd.
- 14 *Licht-Bild-Bühne*, Nr.14 (1914), S. 37.
- 15 *Licht-Bild-Bühne*, Nr.34 (1915), S. 32.
- 16 Ebd.
- 17 Jörg Schweinitz, *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Leipzig, Reclam 1992, S. 67f.
- 18 Ebd., S. 66.
- 19 Ebd., S. 86.
- 20 Ebd., S. 128f.
- 21 Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914, S. 76.
- 22 Ebd., S. 85.
- 23 Ebd., S. 84.
- 24 Ebd., S. 82f.

- 25 Das Zitat stammt aus einem nicht datierbaren Reicher-Interview mit dem Titel »Der Vater des modernen Detektivfilms«. Dieser Zeitschriftenausschnitt findet sich in einem der kuriosesten Dokumente der frühen Kinogeschichte, der *Ernst-Reicher-Mappe* der Stiftung Deutsche Kinemathek, einer Sammelmappe mit der Aufschrift »Kriegschronik in Zeitungsausschnitten 1914«, die ein früher Reicher-Fan zum Sammeln von Webbs-Filmprogrammen, Photos und Zeitschriftenartikeln zweckentfremdet hat.
- 26 Altenloh, S. 98.
- 27 *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 3 (1916), S. 36.
- 28 *Der Kinematograph*, Nr. 593 (1918).
- 29 Auch in der soeben erschienenen *Geschichte des deutschen Films* (Hrsg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler, Stuttgart: Metzler, 1993) ist die Rede vom »Gentleman-Detektiv Stuart Webbs in einem serial von Joe May« (S. 34).
- 30 Mit seinen Preisrätsel-Filmen hat May bereits 1913 versucht, das Kinopublikum über eine Doppelstrategie zu binden. Einerseits haben diese Filme durch ihre beispiellose Werbekampagne schon im Vorfeld für Aufsehen gesorgt, andererseits zwang die Struktur von Produktionen wie *DAS VERSCHLEIERTE BILD VON GROSS-KLEINDORF* die Kinogänger, auch den Folgefilm mit der nachgereichten Auflösung zu sehen.
- 31 Elsaesser in: Hans-Michael Bock/Claudia Lenssen, *Joe May – Regisseur und Produzent*, München, cinegraph/edition text + kritik, 1991, S. 15.
- 32 Schon die Werbekampagne zu *HEIMAT UND FREMDE* (1913), für den Vater und Sohn Reicher unter der Regie von Joe May das einzige Mal gemeinsam vor der Kamera standen, stützt sich hauptsächlich auf die Herkunft der beiden Hauptdarsteller vom Theater.
- 33 Elsaesser in: Bock/Lenssen, S. 15.
- 34 Aus den Werberatschlägen zu *DAS PANZERGEWÖLBE* (1926) im Bundesarchiv/Filmarchiv, Berlin.
- 35 *DER MANN IM KELLER*, R: Joe May; B: Ernst Reicher; K: Max Faßbender; D: Ernst Reicher, Max Landa, Olga Engl, Alice Hechy, Eduard Rothauser, Josef Schelepa; P: Continental-Kunstfilm GmbH, Berlin; Uraufführung: 20.3.1914, Berlin (Kammerlichtspiele).
- 36 Hinzu kommt eine bemerkenswerte Verbindung mit dem zeitgenössischen Emanzipationsanspruch der Frauen, die Heide Schlüppmann aufzeigt (*Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1990).
- 37 Bock/Lenssen, S. 47.
- 38 *DER GEISTERSPUK IM HAUSE DES PROFESSORS*, R: Joe May; B: Ernst Reicher; K: Max Faßbender; D: Ernst Reicher, Wilhelm Diegelmann; P: Continental-Kunstfilm GmbH, Berlin; Uraufführung: Anfang Mai 1914, Berlin.
- 39 Programmheft in der *Ernst-Reicher-Mappe* der Stiftung Deutsche Kinemathek.
- 40 Ebd.
- 41 Schlüppmann in: Bock/Lenssen, S. 45.
- 42 Ebd., S. 49.
- 43 *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 12 (1914), S. 15.
- 44 *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 34 (1914), S. 37.
- 45 *DAS PANZERGEWÖLBE*, R: Joe May; B: Ernst Reicher, Joe May, Konrad Wieder (=Arzen von Cserépy); K: Max Faßbender; B: Paul Leni; D: Ernst Reicher, Hermann Picha, Fritz Richard, Arthur Ullmann; P: Stuart Webbs Film Comp., Berlin; Uraufführung: 26.6.1914, Berlin (Kammerlichtspiele).
- 46 *DER GESTREIFTE DOMINO*, R: Adolf Gärtner; B: Ernst Reicher; D: Ernst Reicher; P: Stuart Webbs Film Comp., Berlin; 1915 uraufgeführt.
- 47 Dieses Motiv findet sich auch in dem ebenfalls 1915 realisierten Detektivfilm *DER BÄR VON BASKERVILLE* von Harry Piel.
- 48 *DIE TOTEN ERWACHEN*, R: Adolf Gärtner; B: Ernst Reicher; D: Ernst Reicher; P: Stuart Webbs Film Comp., Berlin; 1915 uraufgeführt.
- 49 Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman – Ein philosophischer Traktat*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 122.
- 50 Hinzu kommt, daß Ernst Reicher Anfang der zwanziger Jahre durch einen Autounfall zu einer mehrjährigen Leinwandabstinenz gezwungen ist.
- 51 Lupu Pick ist Ernst Reicher spätestens bei den Dreharbeiten zu der Webbs-Folge *DIE PAGODE* (1916/17) begegnet, in der er die Nebenrolle des Dr. Tomari spielt.
- 52 Dieser Stoff gehörte offenbar zu den beliebteren Webbs-Filmen, wurde er doch nach Kriegsende im März 1919 in Berlin wiederaufgeführt.
- 53 *DAS PANZERGEWÖLBE*, R: Lupu Pick; B: Lupu Pick, Curt J. Braun; K: Gustave Preiß; Bauten: Rudi Feld; D: Ernst Reicher, Johannes Riemann, Imogene Robertson, Heinrich George, Aud Egede Nissen, Erich Kaiser-Titz

u.a.; P: Rex-Film der Ufa; 1926 uraufgeführt.
54 Damit nimmt die Stuart Webbs-Reihe vorweg, was sich etwa bei der James Bond-Serie Ende der sechziger Jahre wiederholt. Für DIAMONDS ARE FOREVER (1969) hat sich Sean Connery widerwillig noch einmal verpflichten lassen und scheitert primär daran, daß ihn sein gealtertes und verlebtes Äußeres zur Karikatur des vormals verführerischen Gentleman-Agenten macht.
55 Aus dem Schriftgutarchiv des Bundesarchiv/Filmarchiv, Berlin.
56 Aus dem Schriftgutarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Originalquelle nicht angegeben.
57 Zwar ist das Original nicht erhalten, aber die überlieferten Bilder und Texte belegen, daß bereits 1914 viel Wert auf die Ausstattung gelegt

wird. Die Dekors der ersten Eigenproduktion der Stuart Webbs Film Company besorgt der junge Paul Leni.

58 METROPOLIS wird zwar erst im Januar 1927 uraufgeführt, doch die aufwendigen Dreharbeiten laufen wohl parallel mit denen zu DAS PANZERGEWÖLBE. Bekanntlich verbindet auch METROPOLIS expressionistische Gestaltungsmittel (etwa die Masseninszenierungen), neu-sachlich-futuristische Dekors und Elemente der Trivilliteratur. Lupu Pick spielt 1927/28 in Langs SPIONE mit, neben DIE SPINNEN Langs deutlichste Hommage an die Detektivfilme der zehner Jahre.

59 Aus dem Schriftgutarchiv des Bundesarchiv/Filmarchiv, Berlin.

60 Ebd.

Edy Dengel alias Fred Repps

Detektivfilme aus Wiesbaden fürs lokale Publikum

Edwin »Edy« Dengel wird am 4. Februar 1901 in Biebrich am Rhein bei Wiesbaden als Sohn eines Kohlenhändlers geboren. Er wächst hinter dem Biebricher Barockschloß im Ortsteil Moßbach auf. Hier leben Bauern, Handwerker und Arbeiter der nahen Chemiewerke. Die Eisenbahnlinie trennt das Viertel der »kleinen Leute« vom Schloß und der Uferpromenade mit den Rheinterrassen und Cafes für gutbetuchte Wiesbadener Bürger sowie Kurgäste, die von hier Dampferfahrten in den nahen Rheingau unternehmen.

Als Schüler organisiert Edy Dengel einen Kinderzirkus.¹ Zu den Vorführungen seiner *Laterna Magica* lädt er Freunde ein. Als das erste Biebricher Kino, der *Electro-Biograph*, in der Taunusstraße seine Pforten öffnet, wird Edy Dengel dort ständiger Gast – sehr zum Verdruß seiner Lehrer. Durch die Eltern wird die Neigung des Jungen dagegen gefördert: Der Vater gründet 1913 den Süddeutschen Monopol-Film-Verleih, und bei der Sichtung neu erworbener Filme ist der Sohn stets mit von der Partie. Das Verleihgeschäft läßt sich recht gut an, die Familie eröffnet 1914 in der Wiesbadener Rheinstraße das Kaiserkino. Ein Brand, der den Vorführraum verwüstet und sich im gesamten Kino ausbreitet, zwingt jedoch schon bald zur Schließung. Edy Dengel nimmt eine Stelle als Filmvorführer im Wiesbadener *Union-Theater* an; sein Wochenlohn beträgt 22,50 Reichsmark. Gegen Kriegsende, am 7. September 1918, eröffnen die Dengels ein neues Haus im heimatlichen Moßbach: die *Monopol Lichtspiele*². Edy führt die Filme vor, seine Schwester sitzt an der Kasse und begleitet das Programm am Piano. Spätestens hier sieht Edy Dengel die aufregenden Detektivfilme mit Joe Deebis und Stuart Webbs, die von den Serienhelden Max Landa und Ernst Reicher gespielt werden³. Sie regen ihn an, einen eigenen Film zu drehen. Die Filmgeschäfte laufen so gut, daß die Familie die Kohlenhandlung aufgibt und das Kino verpachtet. Edy Dengel kann sich nun der Filmproduktion widmen. Im Herbst 1919 beginnt er mit den Arbeiten an seinem ersten Detektivfilm *DAS SCHLOSS DES SCHRECKENS*⁴ und engagiert dafür den Schauspieler Georg A. Strecker aus Heidelberg. Die Rolle des Detektivs Fred Repps übernimmt Edy Dengel selbst, die anderen Darsteller sind Freunde und Bekannte. Möbel und Requisiten werden vom elterlichen Hausrat ausgeliehen oder von Bekannten beige-steuert. Da weder ein Atelier noch leistungsstarke Scheinwerfer zur Verfügung stehen, werden die Kulissen im Freien aufgebaut. Es wehen mehrfach kräftige Windstöße durch Repps' Detektivbüro, so daß sich Vorhänge und Zimmerpalmen bewegen.



DAS SCHLOSS DES SCHRECKENS: Fred Repps stellt die Mädchenhändler

Für Edy Dengel müssen Detektivfilme ohne Frage in Amerika spielen, und er weiß auch, wie ein amerikanischer Detektiv auszusehen hat: Sakko und breitkrepfiger Filzhut sind ebenso obligate Accessoires fürs Outfit wie die Shagpfeife im Mundwinkel. Amerikanische Namen für die Darsteller sind schnell gefunden. Die Handlung des Films wird kurzerhand aus dem heimatischen Moßbach in das New Yorker Scheunenviertel verlegt: Aus der Bachgasse wird die berühmte Bowery Street und aus dem Rhein der Hudson River, an dessen Ufern Fred Repps alias Edy Dengel finstere Schurken zur Strecke bringt. Die Freitreppe des Wiesbadener Museums wird zum Aufgang des New Yorker Police Department umfunktioniert.

Ort des Schreckens ist der Sitz finsterner Mädchenhändler: *Schloß Devils Hood*, eine Biebricher Villa. Unerwünschte Eindringlinge, die der Bande nachspüren, landen durch eine versteckte Falltür zielsicher im Kellerverlies des Schlosses, wo die Verbrecher sie gefangen halten. Nachdem die Mädchenhändler den Polizeichef ermordet haben, ruhen alle Hoffnungen auf Fred Repps, der mit



DAS SCHLOSS DES SCHRECKENS: Fred Repps mit seinen Gehilfen Kitty und Dolf

seinen Gehilfen Kitty und Dolf die Verfolgung aufnimmt: Edy Dengel benutzt das erste Biebricher Taxi, wechselt vom Auto auf ein Motorrad, springt von einer Brücke auf einen fahrenden Zug. Als der flüchtige Anführer der Bande von der *Hudson Brücke* ins Wasser springt, legt ein Dampfboot ab, um ihn vor der Kulisse Biebrichs im Rhein zu suchen.

Große Schauspielkunst wird in Dengels Erstlingsfilm nicht verlangt. Es dominieren Masken und Verkleidungen sowie mehr oder minder gelungene Action-Szenen: *DAS SCHLOSS DES SCHRECKENS* nimmt mit den Verfolgungsjagden die Tradition der Sensationsfilme aus der Vorkriegszeit wieder auf. Zugleich rekurriert Edy Dengel auf das in den Stuart Webbs-Filmen während des Kriegs vorherrschende Spiel mit Täuschung und Verwechslung. Auch das sorgfältig möblierte Detektivbüro Fred Repps' erinnert deutlich an Stuart Webbs.⁵

Das belichtete Negativmaterial schickt Edy Dengel zum Entwickeln an die Firma Welt-Kinematograph nach Freiburg. Oft kommt dann von dort die

Nachricht, daß das Filmmaterial nicht brauchbar sei. Um beim Drehen Korrekturen vornehmen zu können, will Edy Dengel abends sehen, was tagsüber belichtet worden ist. Der zeitraubende Weg über Freiburg läßt dies nicht zu. Um weitere Verzögerungen bei den Dreharbeiten zu vermeiden, entschließt sich Dengel zur Filmentwicklung und -kopierung in eigener Regie und gründet dafür die Axa-Film-Werke, Wiesbaden-Biebrich.

Edy Dengel erzählt seine Detektivgeschichte gerade und schlicht, ohne Nebenschauplätze und sonstige Arabesken. Er montiert keine Parallelhandlungen und kaum Zwischenschnitte oder Nahaufnahmen. Atmosphärisch ansprechend sind die Aufnahmen aus dem heimatlichen Moßbach und die liebevoll gestaltete Unterweltkneipe, in der das »typisch« amerikanische Getränkeangebot mit Kreide an der Wand geschrieben steht. Im Vergleich zu zeitgenössischen Produktionen der etablierten kommerziellen Firmen, die wiederum heutigen Zuschauern langatmig vorkommen, wirkt DAS SCHLOSS DES SCHRECKENS seinerseits unbeholfen und amateurhaft. Das tut dem Erfolg des Films vor Ort indes keinen Abbruch – im Gegenteil, am 17. Juli 1920 heißt es: »Von wem spricht jeder? Von dem lange erwarteten Biebricher Film!«⁶ Edy Dengels erster Detektivfilm hat Premiere – ein lokales Ereignis ersten Ranges. Der Andrang vor dem Kino ist so gewaltig, daß Polizei zur Absperrung benötigt wird.

Bisher konnte man im Kino alle möglichen Gegenden aus den verschiedensten Weltteilen sehen, aber nicht die Heimat. Dazu ist nun Gelegenheit geboten durch den Film DAS SCHLOSS DES SCHRECKENS. [...] Das Stück spielt irgendwo am Hudson in Amerika, ist aber in Biebrich aufgenommen und zum Teil durch Biebricher Personen dargestellt. Das ist es gerade, was den Zuschauer interessiert und einen großen Zudrang zu den Vorstellungen zur Folge hat. [...] Das will jeder gesehen haben.«⁷

Angesichts des großen Interesses in Biebrich kündigt Edy Dengel schon wenige Tage später ein zweites Abenteuer von Fred Repps an, für das an die »20 Sensationen« vorgesehen sind; für »große Sprengsensationen« hat er angeblich ein ganzes Fabrikgelände angekauft.⁸ Bei Drehbeginn des Films wird die örtliche Bevölkerung ausdrücklich zur Mitwirkung eingeladen:

Bisher war es unseren Kinofreunden nicht vergönnt, selbst in einem Film mitzuspielen resp. sich selbst auf der Leinwand zu sehen; dem ist nun Gelegenheit gegeben. Edy Dengel, der Regisseur und Hauptdarsteller der Fred Repps-Sensations-Detektiv-Serie, kurbelt morgen Vormittag 10 Uhr bei günstiger Witterung vor der neuen Sparkasse [...] eine Szene für seinen zweiten Film DER MANN MIT DER TODESMASKE, in welcher ca. 50 hiesige talentvolle Damen und Herren mitwirken können. Ferner sind in dem Film auch diesmal wieder die bekannten Straßen und Gebäude zu sehen, so daß dieser Film eine Sensation für Biebrich bedeuten wird. Die übrigen Sensatio-

nen, z.B. Sprung von dem höchsten Bogen der Kaiserbrücke in den Rhein, der Sprung des Detektivs von der fahrenden Elektrischen auf ein vorbeisendes Auto, der Kampf auf demselben u.v.a. werden nächste Woche gedreht und jedesmal bekanntgegeben.⁹

Die Herstellung des Films geht diesmal schneller vor sich, so daß DER MANN MIT DER TODESMASKE¹⁰ schon im November 1920 zur Vorführung gelangt. Dengels Axa-Film wird mit dieser Produktion sogar in der überregionalen Fachpresse gewürdigt. Eine ausführliche Besprechung im *Kinematograph* ist des Lobes voll:

Eine überaus spannende, sensationelle Handlung, bei welcher, um dem Geschmack des Publikums Rechnung zu tragen, mit den sogenannten Sensationen und Verfolgungsszenen nicht allzu sparsam umgegangen wird. Unter anderem sehen wir: Absturz des Detektivs Fred Repps mit einem brennenden Motorrad in voller Fahrt. Sprung auf eine fahrende Elektrische. Kampf auf dem Dache derselben. Sprung auf einen vorbeifahrenden Omnibus, von demselben in ein vorbeisendes Auto. Nachschleifen an einem in voller Fahrt befindlichen Auto. Sprengung einer Fabrik (Schlupfwinkel der Verbrecher) sowie Einsturz eines 28 Meter hohen Schornsteines. Ferner spannende Boxkämpfe zwischen dem Detektiv und den Verbrechern. [...] Die Regie von Edy Dengel setzte die Bilder sehr schön in Szene. Malerische Schlupfwinkel und Gäßchen aus Biebrich-Mosßbach sowie herrliche Stellen am Rhein, vom Schiersteiner Hafen bis zur Rheinbrücke von Mainz und Wiesbaden, geben den sehr gut gelungenen Aufnahmen des Operateurs Carl Rett einen stimmungsvollen, gut gewählten Hintergrund.¹¹

Weitab von den damaligen Produktionszentren Berlin und München werden in Wiesbaden-Biebrich Spielfilme gedreht, die in erster Linie auf das lokale Publikum abzielen. Diese *low-budget*-Produktionen gewinnen ihren Unterhaltungswert zunächst schlicht daraus, daß sich die mitwirkenden Statisten einmal selbst auf der Leinwand erleben können. Das ist seit den ersten Vorführungen lokaler Filmaufnahmen durch Operateure der Brüder Lumière ein Motiv für Produktion wie Rezeption von Dokumentarfilmen und später natürlich vor allem von Amateurfilmen – für Spielfilme trifft das recht selten zu. Darüber hinaus bieten die Wiesbadener Detektivfilme noch das Vergnügen, in einer scheinbar in New York angesiedelten Handlung vertraute Örtlichkeiten wiederzuerkennen. Auch das unterscheidet Edy Dengel von den kommerziellen Spielfilmproduktionen: Während die Berliner Filmindustrie auf märkischem Sand die exotischen Illusionen teurer Ausstattungsfilme baut, wirbt er gerade damit, daß sein vorgeblich amerikanischer Fred Repps in einem Heimatfilm *on location* agiert.

In den nächsten Jahren folgen weitere Produktionen mit dem »amerikanischen« Detektiv: IM NEW YORKER SCHEUNENVIERTEL, MOTTSTREET 77, DAS VERBRECHEN IM PULLMANEXPRESS, DER TOTE, DER NICHT STARB, BOB CHELTON DER ANSIEDLER. Dokumente oder Produktionsunterlagen sind dazu nicht überliefert. Auch in den Zensurlisten der Filmprüfstellen Berlin und München erscheinen diese Titel nicht. Offensichtlich hat Edy Dengel diese Filme zur Freigabe für das gesamte Reichsgebiet gar nicht eingereicht. Seine bislang gemachten Erfahrungen mit den zuständigen Zensurbehörden sind ohnedies höchst unerfreulich. Er zeigt seine zweite Produktion DER MANN MIT DER TODESMASKE im November 1920 »vor geladenen Gästen«¹², noch bevor er den Film der Zensur vorlegt: Erst am 14.2.1921 zensiert die Filmprüfstelle Berlin den Film und verhängt prompt ein Totalverbot; bei der Prüfung einer um 70 Meter gekürzten Fassung am 30.5.1921 wird der Film für Jugendliche verboten¹³. Seinen Erstlingsfilm DAS SCHLOSS DES SCHRECKENS hatte Edy Dengel vor Inkrafttreten des Reichslichtspielgesetzes produziert, als die staatliche Prüfung von Filmen vor der Vorführung gesetzlich noch nicht vorgeschrieben war. Bei der Nachzensur am 30.5.1922 wird der Film von der Filmprüfstelle München verboten.¹⁴ Es ist anzunehmen, daß Edy Dengel seine weiteren Detektivfilme ohne Freigabebescheinigung der Filmprüfstellen zeigt. Da Wiesbaden nach dem Krieg von französischem Militär besetzt wird, hat er sich möglicherweise an die zuständigen Besatzungsbehörden gewandt. Die Verbreitung dieser Filme war wohl äußerst beschränkt – eben lokale Spielfilmproduktion für ein lokales Publikum.

Anmerkungen

- 1 Biografische Angaben beruhen auf Interviews, die 1985 mit Edy Dengel geführt wurden; vgl. dazu auch Harald Schleicher, Uwe Schriever: *Zur Geschichte der Filmstadt Wiesbaden. Wiesbaden im Film. Wiesbadener Filmnächte 1986, Wiesbaden, 1987*, sowie den Fernsehfilm: Harald Schleicher, DER RHEIN ALS HUDSON, DIE BACHGASS' ALS BOWERY. DIE WELT DES FILMPIONIERS EDY DENGEL, Hessisches Fernsehen, 1987. Für filmografische Angaben danke ich Herbert Birett sowie dem Bundesarchiv-Filmarchiv; weiterführende Hinweise hat Martin Loiperdinger gegeben.
- 2 Vgl. *Biebricher Tagespost*, 7.9.1918.
- 3 Die *Monopol Lichtspiele* eröffnen mit dem Stuart Webbs-Film DIE PAGODE; laut *Biebricher Tagespost* werden weitere Webbs-Filme gezeigt: DIE GEISTERJAGD (1.3.1919), DER EI-

SENBAHNMARDER (19.4.1919), DAS SCHLOSS AM ABHANG (17.11.1919).

4 DAS SCHLOSS DES SCHRECKENS, B: Edy Dengel; R: Edy Dengel; D: Edy Dengel, Georg A. Strecker, Kitty Corvin, Paul Felske; P: Axa-Film GmbH, Wiesbaden, 1919/20; U: 17.7.1920. Das Original-Nitronegativ (mit Farbanweisungen für die Virage) lag über sechzig Jahre in Edy Dengels Haus unter der Treppe. Die Zwischentitel ließen sich dank einer beiliegenden Liste ergänzen und so konnte DAS SCHLOSS DES SCHRECKENS nach der Umkopierung auf Sicherheitsfilm in einer Schwarzweiß-Fassung am 22.8.1986 erstmals wieder in Wiesbaden aufgeführt werden.

5 Vgl. dazu den Beitrag von Sebastian Hesse in diesem Band.

6 *Biebricher Anzeiger*, 17.7.1920.

- 7 Ebd., 19.7.1920.
- 8 Vgl. ebd., 30.7.1920.
- 9 Ebd., 24.9.1920.
- 10 DER MANN MIT DER TODESMASKE. ZWEITES ABENTEUER DES AMERIKANISCHEN DETEKTIVS FRED REPPS IN FÜNF AKTEN, B: Edy Dengel; R: Georg A. Strecker; K: Carl Rett; D: Edy Dengel, Bernd Klarmann, Georg A. Strecker, Kitty Korvin, Paul Felske, Charly Toby; P: Axa-Film GmbH, Wiesbaden, 1920.
- 11 *Der Kinematograph*, Nr. 723, 21.11.1920.
- 12 Ebd.
- 13 Vgl. *Die Reichsfilmprüfung*, Prüfergebnisse der Filmprüfstellen Berlin und München und der Filmoberprüfstelle für die Zeit vom 12. Mai 1920 bis zum 31. Dezember 1921, hrsg. im Auftrage des Reichsministeriums des Innern, Berlin, Verlag der Lichtbildbühne, 1922, S. 138 und S. 208; vgl. auch Zensurkarte DER MANN MIT DER TODESMASKE, Filmprüfstelle Berlin, Prüf-Nr. 2422, 30.5.1921 (Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin).
- 14 DAS SCHLOSS DES SCHRECKENS, Filmprüfstelle München, Prüfnummer 975, 30.5.1922, Länge 1035 m, verboten (vgl. *Jahrbuch der Filmindustrie*, 2. Jg. 1923/1925, hrsg. von Karl Wolffsohn, Berlin, Verlag der Lichtbildbühne, 1926, S. 320).

REPPS UND WEPPS

Ein verschollener Detektivfilm von Edy Dengel

Dem *Jahrbuch der Filmindustrie* für die Jahre 1923 bis 1925 ist zu entnehmen, daß die Berliner Filmoberprüfstelle am 28. November 1925 unter der Prüfnummer 11793 einen von der Axa-Film GmbH in Wiesbaden produzierten Film namens REPPS UND WEBBS zensiert hat: Es ergeht ein Jugendverbot, die Freigabe des Films für Erwachsene erfolgt unter der Bedingung, daß aus dem in 1988 Metern Länge vorgelegten Fünf-Akter insgesamt 70,40 Meter herausgeschnitten werden.¹

Die Axa-Film hat offenbar einen Detektivfilm vorgelegt, in dem Produzent und Hauptdarsteller Edy Dengel alias Fred Repps mit seinem Vorbild Stuart Webbs alias Ernst Reicher gleichrangig im selben Film auftritt. Reicher ist seit fünf Jahren in keinem Film mehr aufgetreten, spielt aber 1926 in Lupu Picks Remake von einem seiner ersten Filme, DAS PANZERGEWÖLBE von 1914, noch einmal selbst die Hauptrolle. Dengel ist ein unbedeutender Produzent aus der Provinz, der mit seiner epigonalen Figur des Fred Repps immerhin eine eigene, wenn auch amateurhafte Detektiv-Serie zustandegebracht hat.² Es wäre daher wohl denkbar, daß es Edy Dengel gelungen ist, den einst erfolgreichen Altstar zu engagieren, um Fred Repps am alten Glanz des deutschen Meisterdetektivs teilhaben zu lassen.

Gewißheit könnte die Sichtung des Films bringen, der jedoch bislang als verschollen gilt. In der Branchenpresse wird der Film offenbar nicht besprochen. Indes ist das wichtigste amtliche Dokument erhalten, nämlich die Zensurkarte der Filmprüfstelle Berlin. Diese Quelle beantwortet die Frage eindeutig mit nein: Neben Edy Dengel als Fred Repps in der »Hauptrolle« nennt die Zensurkarte als zweiten Darsteller einen gewissen Fred Stranz, der die Rolle des Wepps (nicht: Webbs) spielt. Als offiziell gültigen Titel des Films gibt die Zensurkarte REPPS UND WEPPS an.³ Der Sinn dieser Alliteration ist derart offenkundig, daß die Titelfassung REPPS UND WEBBS im *Jahrbuch der Filmindustrie* seinerzeit gar nicht als Schreibfehler bemerkt worden ist. Unzweideutig ist REPPS UND WEPPS eine Anspielung auf den in Krieg und Nachkriegszeit beliebten Serienhelden. Ernst Reicher alias Stuart Webbs ist gemeint, auch wenn er selbst nicht auftritt.

Der Film wird zum Zensurfall: Die Filmprüfstelle Berlin verhängt am 23.11.1925 ein Totalverbot, das im Beschwerdeverfahren von der Oberprüfstelle Berlin am 28.11.1925 aufgehoben wird, jedoch wie eingangs erwähnt mit Schnittauflagen und der Beschränkung der Freigabe auf Erwachsene.⁴

Zur Erläuterung ihrer Entscheidungsgründe gibt die Oberprüfstelle den Inhalt des Films wie folgt wieder:

Detektiv Repps erhält den Besuch eines Zeitungsjungen, der ihn (sic!) mitteilt, daß sich in der Nähe seines Standes eine Kaschemme befindet. Ihr Besitzer führe oft junge Mädchen, meist in bewußtlosem Zustande, mit sich, er habe aber noch nie gesehen, daß eines der Mädchen das Haus wieder verlassen hätte. Repps glückt es, von dem Anstifter der Bande in einen neuen Plan eingeweiht zu werden, der dahin geht, eine Millionärstochter zu entführen, um sie gegen hohes Lösegeld wieder freizugeben. Am gleichen Abend beteiligt sich Repps an dem Unternehmen, das gelingt. Am andern Morgen erkundet Repps den Aufenthalt der entführten Mädchen und befreit sie nach langem Kampf, bei dem der Haupttäter den Tod durch Absturz mit seinem Auto findet.

Der Detektiv Wepps erhält die Nachricht, daß ein Graf v.D. plötzlich gestorben und eine große Summe Geldes entwendet worden ist. Die entwendeten Scheine seien aber dadurch kenntlich, daß sie mit Tinte übergossen seien. Die Untersuchung ergibt, daß der Graf vergiftet ist. Als Täter kommt nur sein Neffe in Frage, der Chemiker ist und indische Gifte erforscht. Er wird verhaftet. Wepps gelingt es, den Verdacht zu vernichten und nachzuweisen, daß der Graf einer durch seinen Diener verschuldeten Vergiftung erlegen ist.⁵

Wie aus den in der Zensurkarte aufgelisteten Zwischentiteln hervorgeht, werden die beiden Detektivgeschichten indes nicht nacheinander, sondern ineinander verschränkt erzählt. Edy Dengel präsentiert sie als »eine originelle Reklame-Idee zweier Konkurrenten«, die einen beruflichen Leistungswettbewerb vorführen: »Repps und Wepps, zwei bekannte Detektive, haben je einen ihrer interessantesten Fälle dem Film übergeben, um vom Publikum die Entscheidung zu erlangen: wer von beiden hat seinen Fall am schnellsten und besten erledigt! Liebes Publikum, urteile objektiv!!!« Gegen Ende des Films wird Bilanz gezogen: »Wepps hat seinen Fall durch Scharfsinn und Kombination erledigt, Repps seine Aufgabe durch Kraft und Gewandtheit zum glücklichen Ende gebracht, und beide sind, jeder auf seine Art, ein nützliches Mitglied der strafenden Gerechtigkeit.« Und zum Schluß wird das Publikum gefragt: »Beauftragen Sie Repps oder Wepps, wenn Sie einen schwierigen Fall zu erledigen haben???«⁶ Dramaturgisch nicht ungeschickt, arrangiert Edy Dengel einen Wettbewerb um die Gunst des Publikums, der zwischen dem Helden seiner Wiesbadener »Sensations-Detektivfilm-Serie« und einem abgewandelten Remake des zur Kriegszeit erfolgreichen Stuart Webbs ausgetragen wird.

Sebastian Hesse hat dargelegt, daß die Figur des Stuart Webbs vor Beginn des Ersten Weltkriegs als Reaktion der Filmwirtschaft auf Vorwürfe der »Kino-reformer« gegen die an *action* reichen »Sensationsfilme« zu verstehen ist. Noch an dem über zehn Jahre später anhängigen Zensurfall REPPS UND WEPPTS läßt sich das bestätigen. Vor den Augen der Berliner Filmprüfstelle geht der Wettbewerb zwischen Repps und Wepps nämlich sehr eindeutig aus. Während Wepps als »einwandfrei«⁷ eingestuft wird, bestehen gegen seinen Konkurrenten erhebliche Bedenken. Bis in Diktion und Formulierungen hinein genau wie seinerzeit

konservative »Kinoreformer« gegen »Sensationsfilms«, so ereifern sich nun die Zensoren gegen Edy Dengel alias Fred Repps:

Diesem Fall liegen Verbrechen zu Grunde. Es handelt sich um das Verschleppen von jungen Mädchen, wobei der Zuschauer im Ungewissen bleibt, was mit diesen jungen Mädchen geschieht. Gegenüber dem Vater des einen Mädchens, das aus der Wohnung seiner Eltern geraubt wird, wird ein Erpressungsversuch gemacht, in dem (sic!) die Tötung der Tochter (sic!) angedroht wird, falls man sich zur Zahlung des Lösegeldes nicht bereit erklärte, und die Polizei benachrichtigen sollte. Das Milieu, in dem die Handlung spielt, ist ein in jeder Hinsicht außerordentlich tiefes. Auch die Handlung bewegt sich auf dem niedrigsten Niveau. Die Betätigung des Detektiv (sic!) Repps bietet nichts, was erkennen ließe, daß seine Arbeit auf eine höhere Stufe zu stellen wäre. Neben der Haupthandlung laufen Überfälle und Prügelscenes im Keller der Kaschemme, die im hohen Grade roh sind; die Mädchen werden wie in einen (sic!) Gefängnis behandelt, und hinter Gitterstäben gehalten. Das Ganze steht auf einer (sic!) niedrigen Stufe, sowohl was Darstellung und Inhalt anlangt, ist bar jeder Begründung der einzelnen Handlungen und ein Appell an die niedrigsten Instinkte. Das Hauptgewicht wird auf die Kaschemmenscenen, die Gewalttätigkeiten und die Ausmalung der Verbrechen gelegt, sodaß befürchtet werden muß, daß durch die Zulassung des Bildstreifens, der in besseren Kinos vom Publikum abgelehnt werden, bei dem weniger gebildeten Publikum dagegen um so größeren Anklang finden würde, eine Verschlechterung des sittlichen Denkens und Fühlens herbeigeführt, also eine entsittlichende Wirkung ausgeübt wird. Wenn auch der Hauptvertreter Blackwell, der bezeichnenderweise mit »Chef« angeredet wird, am Schluß seinen Tod findet, so geschieht das nicht durch die strafenden (sic!) Gerechtigkeit, sondern ist einem Zufall zuzuschreiben, da er auf der Flucht im Auto verunglückt. Die Art, wie die Verbrecherbande und ihr »Chef« sich bewegen, findet in den Kreisen der männlichen jüngeren Besucher der kleinen Kinos außerordentliches Interesse. Wie die Beobachtung des täglichen Lebens lehrt, wird bei Zusammenstößen zwischen den Vertretern der Staatsautorität und den Leuten, die sich gegen letztere vergangen haben, das Publikum meist Partei gegen die Polizei nehmen. Ähnlich liegt es im Film, wo die erwähnten Kreise für die Verfolgten (im vorliegenden Falle die Verbrecher) nicht nur Interesse, sondern auch Mitleid empfinden. Hierdurch wird der natürliche Abscheu vor Verbrechen herabgemindert, d.h. es tritt eine Verflachung des sittlichen Empfindens ein. Irgendwelche Gegenwerte, sei es in der Idee, der Ausföhrung oder Darstellung, waren nicht festzustellen. Im Gegenteil ist der Film auch in technischer Beziehung, was z.B. photographische Leistungen anlangt, als minderwertig anzusprechen.⁸

Das Beschwerdeverfahren gibt dieser Bewertung soweit recht, als ein Jugendverbot ergeht. Eine Kußscene in der Kaschemme sowie fünf Szenen, die Gewalttätigkeiten zeigen, verbietet die Oberfilmprüfstelle auch für die erwachse-

nen Zuschauer. Davon abgesehen sieht sie die Beschwerde jedoch als begründet an und kritisiert die Prüfstelle Berlin:

Die Prüfstelle verkennt selbst nicht, daß der von dem Detektiv Wepps bestrittene Teil der Handlung einwandfrei ist. Das von Repps aufgedeckte Verbrechen dagegen wird von der Prüfstelle für geeignet erachtet, verbrecherische Instinkte auszulösen und entsittlichend zu wirken. Diese Wirkung wird schon dadurch behoben, daß in dem vorliegenden Bildstreifen die Tätigkeit der beiden Detektive den beherrschenden Teil der Handlung ausmacht. Dadurch, daß die Beschauer durch die nicht ungeschickte Verquickung der Taten zweier Detektive und die durch ihr spürendes Vorgehen ausgelöste Spannung in Atem gehalten werden, tritt der Anlaß für die Betätigung der Detektive, die Verbrechensübung, hinter die Taten der Detektive zurück, denen allein sich das Interesse der Beschauer zuwendet. Damit entfällt aber jeder Anreiz zu gleichem verbrecherischen Handeln.⁹

Dies sieht ganz so aus, als würden die obersten Filmzensoren den Sensationsfilm-Detektiv Fred Repps rehabilitieren, weil er Akt für Akt neben dem als »einwandfrei« deklarierten Wepps alias Stuart Webbs in Aktion tritt.

Anmerkungen

1 Vgl. *Jahrbuch der Filmindustrie*, 2. Jahrgang, 1923/1925, herausgegeben von Karl Wolffsohn, Berlin, Verlag der Lichtbildbühne, 1926, S. 602. Für den Hinweis auf diesen Zensurfall danke ich Herbert Birett; für die Sichtung der Branchenpresse danke ich Brigitte Capitain.

2 Vgl. zu Ernst Reicher/Stuart Webbs und Edy Dengel/Fred Repps die Beiträge von Sebastian Hesse und Uwe Schriefer in diesem Band.

3 Zensurkarte REPPS UND WEPPS, Filmprüfstelle Berlin, Prüfnummer 11793, 28.11.1925 (Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt am Main).

4 Vgl. die Niederschriften der Entscheidungen der Filmprüfstelle Berlin, Prüfnr. 11793, 23.11.1925, und der Filmoberprüfstelle, Nr. 832, 28.11.1925 (Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt am Main). Vgl. zum grundsätzlichen Procedere der Filmzensur in der Weimarer Republik: Martin Loiperdinger, »Film-

zensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung«, in: *Geschichte des deutschen Films*, herausgegeben von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1993, S. 479-498.

5 Filmoberprüfstelle, Nr. 832, 28.11.1925.

6 Alle Zitate aus der Zensurkarte; daraus auch die folgenden Angaben: REPPS UND WEPPS. EINE ORIGINELLE REKLAME-IDEE ZWEIER KONKURRENTEN FÜR DEN FILM IN 5 AKTEN, B: Edy Dengel, R: Edy Dengel, K: W. Fröbel, D: Edy Dengel, Fred Stranz, P: Axa-Film GmbH, Wiesbaden.

7 Filmprüfstelle Berlin, Prüfnr. 11793, 23.11.1925.

8 Ebd.

9 Filmoberprüfstelle, Nr. 832, 28.11.1925.

History in the Rewind Mode

The XVth International IAMHIST Conference, Amsterdam,
The Netherlands. 1993

In a gesture which reflected the thoughtfulness, planning and intellectual thrust of the XVth International IAMHIST Conference on Film and the First World War, the organizers arranged a »postscript« event which equipped the participants to »rewind« the tape of the previous week in a most appropriate way. The postscript to the conference was a tour of the astonishing and somewhat bizarre Art Deco interior of the Theatre Tuschinski cinema in Reguliersbree-straat, Amsterdam. By finally returning us to the cinema, and in particular this one built during the first world war (1917) by an émigré whose financial background was in the garment trade, the major themes and strategies of the conference were underscored and fixed with an apt architectural mnemonic.

The presentation of a wealth of visual material was fundamental to the coordinates of the conference debate. Throughout the event, indeed even before it officially began, the cinema screen was ever present. The Nederlands Filmmuseum provided stunning examples of fiction and non fiction films from the period and these were accompanied by substantial presentations and discussions. In addition there were nightly presentations of broadcast television histories of the Great War, and these too were followed by discussions. For film historians they showed the questionable impact of the War on the particular codes of narration, genres and representational strategies of cinema in the teens, whilst for political historians they showed that the »photokinetic« images of the war, subject as they were to propagandist manipulation, demanded special understanding. Between these two, the archivists were torn between the demands of their own discipline, and scholars looking for authentic cultural representations and researchers looking for trustworthy data. With three distinct models of objectivity at stake, narrative cinema's own project of subject construction inevitably made itself felt.

Navigating in such mixed terrain would have proved difficult had it not been for the structuring of screenings, keynotes and panels along four major strands. These were: National Experience and Trans-National Trade, Uses of Cinema in Wartime, Framing The Great War, and finally The War on Television. Within these major divisions, identifiable topics clustered around production, signifying practices, cinema culture, reception, national attitudes and practices, propaganda, gender, and television. The effect of this structure was to more or less ensure

that each panel audience comprised a mixture of specialisms, and that the larger questions of the conference were identified and addressed. The interdisciplinary emphasis was reinforced at the conclusion of each day's proceedings with plenary sessions in which panel chairs summarized the presentations.

The plenary sessions provided the intellectual bite of the conference and a number of important topics emerged. These centered on issues of representation and reception, the question of fakes, definitions of propaganda, and future research projects. But by far the most challenging issues were the place of history and its ownership, and the real impact of the First World War on politics and cinema – the view from outside the cinema so to speak. The view from the long duree and the view from television – the flying howitzer shell and the bayonet – the least photogenic of WW1 weaponry.

The panel presentation and keynote addresses informed these topics. We were told how the desolate expanses of no-man's land, and the deprivation and tedium of the trenches were too uneventful for the film camera, and how narratives and film styles which were popular before 1914 were necessary to structure representations of the war. In effect, for all its risk and potential as a theater of heroism, the Great War made little impact on modes of storytelling. We were shown that in moves of frank opportunism, neutral countries invested in film production so as to break American control, but ultimately failed to alter the balance of power in the international market in canned goods.

It was proposed that the War might be viewed as a symptom of larger and more significant events in shaping the present. In the context of political history the outbreak of the Great War was no surprise, it was argued, but its self-sustaining momentum was a shock which shaped twentieth century avant-gardism. The urge to create became replaced by an urge to destroy. In essence that WW1 seemed to be a questionable periodisation for both cinema and political history.

The counter argument seemed to come from fighting at close quarters which returned us to the intimacies of the cinema auditorium. For although for technical reasons bayonet warfare could not be relied upon as a cinematic source – the film camera was not yet an instrument of remote sensing – it seems that in a close analysis of narratives, images, and audiences that the impact of the war was most apparent. The intensely moving melodramas of love and loss, and the documentary footage with its knowingly reconstructed events of the war satisfied the cinema audience which grew remarkably during the period.

What this suggested was that at the micro level of individual subjectivity and response, representations of the First World War in cinema were significant if not crucial in the work of making sense of something which, even to the high command, was difficult to comprehend. The enduring image of »Over the Top« from *BATTLE OF THE SOMME* and direct address to the camera had a mnemonic function which derived as much from its careful staging and contextualisation as its own history and inter-textual references. In this reading the question of

fakes seemed insignificant. Gore Vidal, among others, has suggested that »...much of what we take to be true is often seriously wrong, and the way that it is wrong is often more worthy of investigation than the often trivial disagreed upon facts of the case«, (*Screening History*, London, 1992, p. 154). After the screening of *BATTLE OF THE SOMME* I recounted to a friend how we had been shown the film at school. On reflection I realized that it was impossible, cinema, unlike war, was not approved of in my school. But the images were familiar, for throughout the 1950s we had endlessly rehearsed the finesses of trench warfare in the municipal flower gardens with the park keeper, (who could well have been a WW1 veteran), as the off screen enemy. Cinema's mnemonic effect, and its capacity to organize memory, it seems, extends beyond the represented actuality to include the conditions of viewing.

Fighting at close quarters also brings me to the »War on Television« strand of the conference. The final part of the Tuschinski tour was a visit to the projection booth. Behind the thinly disguised nineteenth century mechanisms stood a bank of video monitors. Video cameras were aimed down the projector beam to survey the screens and audiences of six auditoria – cinema's own Gulf war. The television debate was also invisible but ever present in the conference (which was videotaped throughout). The particular question it posed was – who owns history now that the price of access to the archives was set by television? If, for example, video surveillance had been in place in the Tuschinski in 1975 when feminist activist started a fire to register their objection to a programme, who, one wonders, would have the film rights? the cinema, the insurers or the protesters? In what sort of archive might the tape rest until it was sufficiently forgotten to need remembering? And at whose price? Or, in view of the excess of visual memories now that there are over 250 million camcorders in private hands, have we reached the end of visual history?

In this rapid rewinding of the conference tape it seems appropriate to conclude with an introduction. The XVth IAMHIST Conference on Film and the First World War was organized by Stichting Film en Wetenschap, and Film-en televisionwetenschap, Universiteit van Amsterdam and with generous support from Nederlands Filmmuseum who arranged extensive screenings. There were some 270+ participants, and over 80 speakers in half a dozen spaces each fully equipped with audio visual facilities. The logistics of the organization were daunting, military metaphors spring to mind. Although not on the scale of the washing 4000 soldiers blankets a day as we saw in Willy Mullens' magnificent *LEGER - EN VLOOTFILM*, it was, none the less, a demanding task which was expertly managed. IAMHIST, who sponsor *The Historical Journal of Film, Radio and Television*, and whose aims include research in the development and the impact of audio visual media in mass communication, have set a rich agenda to sustain us until their next conference in Berlin in 1995.

Öffentliche Lustbarkeiten

Jahrmarkt, Varieté, Kino

Die Anfänge des Kinematographen sind, wie man weiß, eng verbunden mit verschiedenen anderen Formen populärer Unterhaltung. Vor der Einrichtung ortsfester Kinos wurden Filme vor allem auf Messen und Jahrmärkten oder in Varietés gezeigt, oft lediglich als ein Programmpunkt neben zahlreichen anderen. Man denke nur an die erste öffentliche Vorführung des Bioskops der Brüder Skladanowsky, das nicht nur die Schlußnummer einer Soiree im Berliner Wintergarten darstellte, sondern seinerseits »ein volles Variété-Programm in 15 Minuten« (wie es in einer Anzeige hieß) darbot. Bevor das Kino zum Kino wurde, bevor der lange Spielfilm zum vorherrschenden Produkt der Filmindustrie avancierte, bevor das institutionelle Modell des Theaters seinen prägenden Einfluß entfaltete, war Film vor allem »Attraktion«. Eingebettet in verschiedene Arten von Schaustellungen, übernahm das Kino immer wieder deren Formen, Funktionen und Inhalte. Einige, wie das Panorama oder das Panoptikum, wurden schließlich gar von der Konkurrenz der »lebenden Bilder« völlig verdrängt.

Die vom 25.10.1992 bis zum 12.4.1993 im Ruhrlandmuseum Essen gezeigte Ausstellung »Viel Vergnügen. Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende« führte dem Besucher die mannigfaltigen Beziehungen von frühem Kino, Jahrmarkt und Varieté exemplarisch vor Augen. Wachsfiguren, Plakate, Programmzettel, Schauobjekte – die verschiedenen Ausstellungsstücke, die sich ihrerseits zu einem Panoptikum wilhelminischer Vergnügungen zusammenfanden, ließen sich immer wieder mit Themen und Genres früher Filme verbinden. Nun mag es auch im Wesen einer solchen Ausstellung liegen, daß sie vor allem das »Spektakuläre«, die auf die *Schau*-Lust abzielenden Elemente dieser Vergnügungen präsentiert und damit die Nähe zum Film besonders deutlich zutage treten läßt. Die überaus wichtige Rolle von Tanz, Musik und verbaler Komik im populären Unterhaltungsangebot dieser Zeit kann nicht auf die gleiche Weise vorgeführt werden. Doch die verschiedenen Beiträge in dem materialreichen Begleitkatalog zur Ausstellung zeigen auf, daß die Verbindung von Kino und anderen öffentlichen Lustbarkeiten der Jahrhundertwende sich nicht allein auf das Augenfällige beschränkt.¹

Der reich bebilderte Katalog gliedert sich in zwei Teile. Im ersten, der sich verschiedenen Unterhaltungseinrichtungen im Kaiserreich widmet, finden sich zwei Artikel von Stephan Oettermann zu Wachsfigurenkabinetten und Panoptiken sowie zu den Völkerschauen. Dazu kommen ein Beitrag von Joachim Schlör zu den sich in den Großstädten herausbildenden Vergnügungsvierteln

und ein Aufsatz von Martin Loiperdinger über das Kino im Kaiserreich. Der zweite Teil behandelt das eigentliche Thema der Ausstellung, die »Lustbarkeiten im Ruhrgebiet um 1900«. Lisa Kosok beschäftigt sich hier in drei Aufsätzen mit Jahrmärkten und Vergnügungsparks, Singspielhallen, Spezialitätentheatern und Varietés sowie mit der Institutionalisierung des Vergnügens zwischen öffentlicher Kontrolle und Kommerz. Andreas Halper skizziert die Geschichte des Zirkus Hagenbeck in Essen und Paul Hofmann zeichnet die Anfänge der Kinematographie im rheinisch-westfälischen Industriegebiet nach (auch wenn es sich hier nur zum Teil um regionale Kinogeschichtsschreibung im eigentlichen Sinn handelt).

Die öffentlichen Lustbarkeiten, um die es in Ausstellung und Katalog geht, der Jahrmarkt, das Panoptikum, die Völkerschau, das Variété, natürlich auch das Kino, wollen vor allem die Schaulust der Besucher befriedigen. Schaulust: eine Mischung aus Neugierde (bisweilen durchaus auch in der Form einer gewissen Lernbegierde), Sensationslust, Wunsch nach Unterhaltung, Nervenkitzel und Überschreitung gewisser gesellschaftlicher Tabugrenzen, vor allem im Bereich der Aggression und der Sexualität. All das bieten die verschiedenen Formen populärer Vergnügungen in je spezifischen Konstellationen, wobei der Jahrmarktbesucher zudem noch selbst körperlich aktiv werden kann, während das Kinopublikum, am anderen Ende des Spektrums, weitgehend passiv bleibt, nur schaut. (Betrachtet man dies in der Diachronie, so deutet sich bereits eine Entwicklung an, die ihren vorläufigen Höhepunkt mit dem wichtigsten Unterhaltungsmedium unserer Tage, dem Fernsehen, erreicht – das im Gegensatz zu den öffentlichen Lustbarkeiten der Vergangenheit, die ja gerade den Reiz des Nichtalltäglichen hatten, als Alltagsmöbel in den Privatbereich eingedrungen ist. Auf die Schaulust aber wird immer noch spekuliert.)

Gerade die Verbindung von Belehrung und Spektakel, die vor allem das Panoptikum und die Völkerschauen kennzeichnet, ist auch für das frühe Kino charakteristisch. Schautafeln mit mittelalterlichen Folterszenen oder Hinrichtungen werden als historische Darstellungen präsentiert, wollen aber auch den Betrachter zum Gruseln bringen. Bei den Wachsmodeellen findet man Goethes Totenmaske neben den Köpfen von Pygmäen oder Nubiern, neben einer Büste Napoleons syphilitische Entstellungen und siamesische Zwillinge. Immer wieder begegnet man dem gleichen Prinzip: Im Gewand medizinischer, historischer oder ethnographischer Belehrung wird das Abnorme oder Fremdartige ausgestellt, das im Alltag mannigfaltigen Zensuren unterworfen ist. Napoleon und Goethe erscheinen dabei eher als eine Art kulturelles Alibi. Es wäre allerdings falsch, hierin einzig und allein eine Vermarktungsstrategie zu sehen. Nicht von ungefähr gehört 1889 der Panoptikumbesitzer Louis Castan zu den Gründungsmitgliedern eines von der »Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte« angeregten »Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes«. Die Federführung liegt bei Castans langjährigem Bekannten Rudolf Virchow.

Ähnlich werden auch wirkliche Menschen zur Schau gestellt. Die siamesischen Zwillinge, Riesen, Zwerge, Fußkünstler (d.h. Menschen ohne Arme), Löwen-, Vogel- oder Flügelmenschen, bärtigen Frauen, dicken Männer werden als anatomische »Wunder« präsentiert, die den Betrachter in schauerndes Erstaunen versetzen (und ihn in seiner »Normalität« bestätigen).² Doch auch Wissenschaftler wie vor allem Virchow finden hier Anschauungsmaterial für ihre Forschungen. Ähnliches gilt für die Hottentotten, Indianer, Eskimos und anderen »Wilden«, die zunächst dem Publikum auf Jahrmärkten vorgeführt werden. In erster Linie geht es hier natürlich um den Reiz des Exotischen, Fremden, Unbekannten, um die Möglichkeit, das so gänzlich »Ander« gefahrlos betrachten zu können. Um 1875 kommen dann die »Völkerschauen« auf, in denen größere Gruppen auftreten. Sie finden nicht mehr auf Jahrmärkten statt, sondern in zoologischen Gärten (!) oder anderen »volksbildenden Institutionen«. Wie Stephan Oettermann schreibt, handelt es sich bei den »Völkerschauen« eigentlich um ein typisch deutsches Phänomen, dessen Popularität historisch wohl nicht zufällig in einer Zeit, in der die Forderung nach deutschen Kolonien immer lauter wird, seinen Höhepunkt erreicht. Für Anthropologen und Ethnologen liefern die »Völkerschauen« reichhaltigen Stoff für wissenschaftliche Abhandlungen – umso größer ist dann die Empörung, wenn sich die angeblich authentischen »exotischen Leute« als mehr oder weniger leicht zu durchschauende Fälschung erweisen.

Das Kino hat sich, wie man weiß, der Faszination des Fremden ebenfalls bedient. Die Operateure der Brüder Lumière spezialisieren sich geradezu auf die Ansichten ferner Länder und ihrer Bewohner. Oft genug aber sind es einfach die in der eigenen Heimat zur Schau gestellten Fremden, die man vor die Kamera holt. So gehören die 1894 in Edisons »*Black Maria*« aufgenommenen Sioux zur Truppe von Buffalo Bill, und auch die Ashanti-Serie der Brüder Lumière wird 1897 nicht in Afrika, sondern während einer Ausstellung in Lyon aufgenommen. Die Grenzen zwischen Authentizität und Inszenierung, zwischen Dokument und Attraktion sind im Kino wie im Panoptikum fließend.

Ein wichtiger Teil der Essener Ausstellung war dem Kino gewidmet. Neben Filmplakaten, Apparaten und einer Kinobestuhlung aus der Zeit um 1920 wurde auch ein kurzes Filmprogramm gezeigt (jedoch nur per Video-Beam). Hier lag der Schwerpunkt nun allerdings nicht so sehr auf dem Exotisch-Unbekannten, sondern eher auf dem zwar Vertrauten, aber so nie Gesehenen. Ein Zeppelinflug über Deutschland mit Aufnahmen vom Ruhrgebiet oder die Verfolgungsjagd auf der Wuppertaler Schwebebahn aus *DIE ABENTEUER EINES JOURNALISTEN* (Harry Piel, 1914) zeigen geradezu beispielhaft, wie das Alltägliche sowohl im Dokumentar- als auch im Spielfilm in ungewohnter Sichtweise erscheint. Doch auch die Spitzen der wilhelminischen Gesellschaft werden dem Publikum auf der Leinwand im Wortsinn nahe gebracht. Wie Martin Loiperdinger in seinem Aufsatz betont, können die Mitglieder der kaiserlichen Familie, allen voran Wilhelm II. selbst, tatsächlich als die ersten »Stars« des deutschen Kinos gelten.

Niemand ist so oft in den Aktualitäten zu sehen wie die Majestäten. Großen Erfolg beim Publikum hat allerdings auch die legendäre Blamage der preußischen Obrigkeit durch den Schuster Voigt, der 1906 als »Hauptmann von Köpenick« noch im selben Jahr gleich drei Filme inspiriert. (Die hier gezeigte Version von Carl Buderus macht deutlich, wie wichtig die Kenntnis der Ereignisse oder, wie damals üblich, die Erläuterungen des Erzählers für das Verständnis eines solchen Films sind.) Messters SALOME (1906) und Méliès' UN FEU D'ARTIFICE IMPROVISÉ (1905) zeigen schließlich die enge Beziehung zwischen Film und Varieté auf – der Kreis schließt sich.

Natürlich kann ein Filmprogramm im Rahmen einer Ausstellung nicht die Funktion einer Retrospektive haben. Hier ging es in erster Linie darum, wichtige Aspekte des frühen Kinos in Deutschland exemplarisch vorzuführen, was durch die geschickte Auswahl auch sehr gut gelang. (Einschränkend muß allerdings gesagt werden, daß sich dies wohl erst über die Lektüre des Katalogs wirklich nachvollziehen läßt.) Eine solche Ausstellung über das Vergnügungsangebot der Jahrhundertwende hat mit ihrem Gegenstand gemeinsam, daß sich der Besucher selbst seinen Weg durch das vielfältige Angebot suchen kann. Eine Möglichkeit ist dabei, den Film gewissermaßen als Fluchtpunkt zu wählen – und so ein Stück Kinogeschichte zu erfahren.

Anmerkungen

1 Lisa Kosok / Mathilde Jamin (Hg.), *Viel Vergnügen. Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende*, Essen: Ruhrlandmuseum / Verlag Peter Pomp, 1992, 328 S., ill. (DM 45,-).

2 Diesem Thema widmete sich eine Ausstellung, die vom 10.4.-20.6.1993 im Teylers Museum, Haarlem, gezeigt wurde. Vgl. auch den Begleickatalog, *De tentoongestelde mens: reuzen, dwergen en andere wonderen der natuur*, hg. von B.C. Sliggers und A.A. Wertheim, Zutphen: Walburg Pers, 1993, 96 S., ill.

In den Zusammenhang der öffentlichen Lustbarkeiten im 19. Jahrhundert gehört auch noch die vom 28.5.-10.10.1993 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland gezeigte Ausstellung »Sehsucht: Das Panorama als Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert«. Die Redaktion des unter gleichem Titel erschienenen Katalogs hatten Marie-Louise von Plessen und Ulrich Giersch (Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1993, 368 S., ill.).

Helmut Färber über A CORNER IN WHEAT von Griffith

Der Produzent und Regisseur von *BIRTH OF A NATION* gilt als ein Begründer der Filmindustrie. Die Spannungssteigerung der *last-minute-rescue* durch *cross-cutting* etwa gehört zu seinen Markenzeichen und hat sich im Filmgewerbe durchgesetzt. Griffith ist ein Wegbereiter der filmischen Erzähltechnik des unsichtbaren Schnitts – Produkteigenschaft sine qua non der Unterhaltungsware Film, die in den Kinos zum Verkauf ansteht. Stets war die filmwissenschaftliche Forschung auf diesen Griffith ausgerichtet. Daneben gibt es jedoch noch einen Griffith, den die Filmindustrie zerstört hat. Helmut Färber hält der Filmgeschichtsschreibung vor, daß sie, »immer interessiert an dem, was die Filmindustrie von Griffith gebrauchen konnte, diese Zerstörung wiederholt«, und deshalb »soll einmal auch die Rede sein von dem ganzen Griffith, jenem, den die Filmindustrie zum Schweigen gebracht hat« (S. 55). Für jenen Griffith steht *A CORNER IN WHEAT*, einer der gut 500 *one-reeler*, die der Regisseur von 1908 bis 1912 für die American Biograph Company gedreht hat. Unter dem Titel *EIN WEIZENKÖNIG* hat der Berliner Polizeipräsident 1912 den Film verboten. Er handelt von einer Weizenspekulation. Sie bringt die Bauern um ihr Saatgut und die Arbeiter um das nötige Brot; der Weizenkönig bezahlt sie im Überschwang seines Triumphs mit dem Leben. Als Tröstung des Publikums durch die ausgleichende Gerechtigkeit will dieser Tod indes nicht verstanden sein. *A CORNER IN WHEAT* ist ein außergewöhnlicher Film nicht nur in dieser Hinsicht.

Das Buch umfaßt drei Abschnitte: Filmbeschreibung, Kritik, Anhang. Im Anhang finden sich filmografische Angaben, zeitgeschichtliche und literarische Quellenverweise, filmtechnische und filmgeschichtliche Hinweise sowie eine kommentierte Bibliografie. Als Ausklapptafel arrangiert, ist die Einstellungsfolge von *A CORNER IN WHEAT* bei der Lektüre jederzeit parat. Die Filmbeschreibung erfaßt die visuellen Mitteilungen der Bilder, indem sie Form und Gehalt mimetisch nachvollziehend in geschriebene Sprache umsetzt. Die Kritik ist im ursprünglichen Sinn des Wortes zu verstehen: Nicht was der Autor an dem Film auszusetzen hätte ist gemeint, sondern genaues Unterscheiden; Bestimmen, was der Film ist, und wie er es ist. Diese Kritik ist keine »Filmanalyse« der üblichen Art; weder filmsemiologisch noch -philologisch noch -soziologisch, fügt sie sich nicht in die Bindestrich-Schubladen der akademischen Disziplin. Legitimations-

rituale hat sie nicht nötig, weil sie sich nicht an einem zum Gegenstand eingenommenen Gesichtspunkt »orientiert«, sondern am Gegenstand selbst arbeitende und sich abarbeitende wissenschaftliche Film-Kritik ist. Methodisch merkt der Autor an: »Kategorien, Kategorienbildungen ermöglichen allgemeine historische Befunde; im Umgang mit den konkreten Filmen werden sie zu einem Mittel auszuweichen vor der Anstrengung und dem Risiko, Wahrnehmung und Reflexion bis an den kritischen Punkt der Kunstwahrheit zu bringen, dh der Wahrheit, Notwendigkeit sowohl des Werkes selber für sich, als der Beziehung des Betrachtenden zu ihm – jenen Punkt, an welchem erst die Gültigkeit der Erkenntnis eines Werkes, zuletzt aber aller Kunsterkenntnis sich erweisen kann.« (S. 86) Das Wissen, das aus der Anstrengung ästhetischen Urteilens erwächst, geht nicht in einer Summe von Feststellungen auf, die abrufbar sind. Es fordert Nach-denken: den Nachvollzug der Gedanken, ihre Prüfung und ihr Weiterdenken. Die Ausstattung des Bandes in schlichter Eleganz ist dabei behilflich, denn eiliges Markieren und Unterstreichen wird ästhetisch sehr gehemmt.

Helmut Färber setzt die Gedanken und die Worte sparsam, mit Bedacht. Er arbeitet prägnant heraus, wie Griffith im Jahre 1909 die produktionstechnischen Gegebenheiten der Biograph nutzt, um *A CORNER IN WHEAT* seinem besonderen Gehalt nach zu vergegenwärtigen; wie die Abweichungen von der sonst gleichen Cadrierung und gleichen Bildform den Bau des Films festigen; wie Unebenheiten, die von heutigen Zuschauern als Lapsus empfunden werden, die Mitteilung der Bilder verdeutlichen. Gegen den später dominanten unsichtbaren Schnitt zeichnet diesen Film *komposites Erzählen* aus: »Der Schnitt ist nicht der Punkt, an dem eine Einstellung in eine andere übergeht, sondern jener, an dem das Ende einer Einstellung mit dem Anfang einer anderen Einstellung zusammentrifft.« (S. 84) Die Selbständigkeit jeder Einstellung innerhalb der Handlung unterstreicht die Anonymität des Zusammenhangs der Handelnden. Realistisch erscheint *A CORNER IN WHEAT* weniger durch kunstfertige Nachahmung der Wirklichkeit in Dekor, Kostüm und Schauspiel als darin, daß gezeigt wird, wie die Wirklichkeit ist, indem der Zusammenhang des Films jenen unsichtbaren, weil versachlichten Zusammenhang von Bauer, Spekulant und Hungernden bewußt macht. »Das Außerordentliche dieses Films entsteht dadurch, daß das System von Kauf und Verkauf erkennbar ist, in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit.« (S. 63) Auf diese weist der Film, indem in das Festbankett des Weizenkönigs ein *freeze*, ein gefilmtes Standbild eingeschnitten ist: Zwölf lange, unerträgliche Sekunden verharrt die Schlange der Hungernden regungslos vor dem Bäcker und seinen mit Brotläiben gefüllten Regalen. Den von der Spekulation hochgetriebenen Mehlpreis reicht der Bäcker weiter; wer den doppelt geteuerten Preis pro Laib nicht zahlen kann, bleibt von seinem täglich Brot getrennt. Die Ungeheuerlichkeit des privaten, ausschließenden Eigentums wird in der beklemmend regungslosen Szene spürbar. Helmut Färber nennt sie »das stumme Bild«. Es zeigt den Ausschluß vom Mittel der Bedürfnisbefriedigung durch Geld – die

Erzählung des Films stockt, hält inne, gefriert. Diese Einstellung ist singulär, von keinem anderen Film der Zeit ist eine vergleichbare bekannt. So erzählt *A CORNER IN WHEAT* nicht einfach die Geschichte einer Weizenspekulation, sondern vermag mehr: »Dem Film als Erzählung eignen gleichsam freie Valenzen, (...) durch sie ist der Film als Erzählung dem Film als Abhandlung verbunden, (...) das Darstellen mit dem Formulieren verbunden.« (S. 87). Die Gemeinsamkeit von Griffith mit Vertov sieht Helmut Färber für bedeutender an als die Gemeinsamkeit mit Eisenstein.

Von *A CORNER IN WHEAT* wird zum Schluß gesagt: »Dieser Film ist einzeln geblieben. Daß er so kühn erscheint, spricht gegen die Filmgeschichte.« (S. 93) Einzeln bleiben auch kühne Bücher zur Wahrheit von Film und Kino. Das spricht gegen die akademisch organisierte Filmwissenschaft der Brotgelehrten.

Helmut Färber: *A Corner in Wheat von D.W. Griffith, 1909. Eine Kritik.* Studien zu Griffith 1. München, Paris: Verlag Helmut Färber, 1992, 131 Seiten, 27 Abbildungen, 1 Ausklapptafel, 38 DM.
Erhältlich bei: Helmut Färber, Fendstr. 4, 80802 München.

Georges Méliès und die »Star Film«

Eine Bibliographie

So merkwürdig dies klingen mag: In der von Hans Jürgen Wulff 1987 herausgegebenen *Bibliographie der Filmbibliographien* findet man nur einen einzigen Eintrag zu Georges Méliès. Und selbst hier handelt es sich lediglich um eine Abteilung der von Jean-Claude Michel und Alain Schlockoff erstellten »Bibliographie du cinéma fantastique et de science-fiction« (1976), die ihrerseits nur ein paar Seiten umfaßt.

Auch die hier vorgelegte Bibliographie von Arbeiten zu Georges Méliès und der »Star Film« kann nur als ein erster ergänzungsbedürftiger Versuch gewertet werden. Man betrachte sie deshalb vor allem als eine Arbeitsbibliographie. Ausgangspunkt waren zunächst die mehr oder weniger leicht zugänglichen Standardwerke zu Méliès und die dort aufgeführte Sekundärliteratur. Dazu wurden der *International Index to Film Periodicals* (ab 1972), der *Film Literature Index* (ab 1973) und die von Emmanuelle Toulet zusammengestellte *Bibliographie internationale du cinéma des premiers temps* (1987), die Arbeiten der Domitor-Mitglieder erfaßt, ausgewertet. Für Anregungen, Hinweise und Ergänzungen danke ich Laurent Aknin, Herbert Birett, Roland Cosandey, Paolo Cherchi Usai, Thierry Lefebvre, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger, Jacques Malthête und Madeleine Malthête-Méliès.

Zu den Erfassungskriterien: Nicht aufgenommen wurden Artikel in Tages- oder Wochenzeitungen sowie Méliès gewidmete Kapitel in filmhistorischen Werken oder Einträge in Filmlexika. Ebenfalls nicht erfaßt sind unveröffentlichte Dissertationen, Magister- und Diplomarbeiten. Dagegen beschränkt sich die Bibliographie nicht ausschließlich auf Georges Méliès; auch Texte zu anderen, für die »Star Film« wichtigen Personen, wie z.B. Gaston Méliès oder Jehanne d'Alcy, sind verzeichnet. Es wurde auch versucht, zumindest einen Teil der Broschüren nachzuweisen, die im Zusammenhang mit Méliès-Retrospektiven herausgegeben wurden. Doch kann hier ebenfalls keinerlei Anspruch auf auch nur annähernde Vollständigkeit erhoben werden. Vor allem für die Zeit vor 1970 dürfte die vorliegende Zusammenstellung bedeutende Lücken aufweisen. Manch durchaus interessantes Dokument ließ sich bibliographisch nicht einordnen und wurde deshalb nicht aufgeführt, wie z.B. der hektographiert vorliegende Einführungsvortrag von Lotte Eisner auf einer Volkshochschultagung in Oberhausen 1962. Überhaupt ist der außerordentlich geringe Anteil deutschsprachiger Arbeiten Anlaß zu der Frage, ob hier nicht einiges von mir übersehen wurde. In jedem Fall möchte ich die Leser von *KINtop* einladen, der Redaktion Kor-

rekturen und Ergänzungen mitzuteilen, die dann zu einem späteren Zeitpunkt veröffentlicht werden können.

Eine letzte Bemerkung: Gerade eine solche bibliographische Zusammenstellung macht noch einmal deutlich, wie wichtig die Rolle der Familie Méliès und der Association »Les Amis de Georges Méliès« für die Forschung ist. Die Filmwissenschaft kann bei der Zusammenarbeit mit solchen »Amateuren«, wirklichen Liebhabern, nur gewinnen.

I. Schriften von Georges Méliès (Auswahl)

- 1907 »Les Vues cinématographiques« in: *Annuaire général et international de la photographie*, Paris: Plon
- 1912 »Le Merveilleux au cinéma« in: *L'Echo du cinéma*, 24. Mai 1912
- 1926 »En marge de l'histoire du Cinématographe« in: *Ciné-Journal – Le Journal du Film*, 4., 11., 18., 25. Juli, 1., 8., 15. August 1926
- 1929 »LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE« [Drehbuch] in: *La Revue du Cinéma*, Nr. 4, 15. Oktober 1929
- 1930 »Allocution au gala Méliès du 16 décembre 1929« in: *Le Nouvel Art Cinématographique*, 2. Serie, Nr.5, Januar 1930
- 1932 »Importance du scénario« in: *Cinéa-Ciné pour tous*, April 1932 [?]
- 1937a »J'ai construit le premier studio du monde il y quarante ans« in: *Pour vous*, 1. Dezember 1937
- 1937b »Histoire d'un film« [LE VOYAGE DANS LA LUNE] in: *Ce soir*, 23. Dezember 1937
- 1937c »Mes mémoires« [1937 geschrieben, 1938 auf italienisch in *Cinema* veröffentlicht, dann auf französisch in Maurice Bessy / Lo Duca 1945]

Die Texte von Méliès sind immer wieder, bisweilen in Auszügen, in Anthologien aufgenommen worden, die hier nicht alle aufgelistet werden können. Wichtige Quellentexte findet man vor allem in Bessy / Lo Duca 1945, 1961 sowie in Sadoul 1961, 1985. Auch das Bulletin der Association »Les Amis de Georges Méliès« veröffentlicht immer wieder unbekanntes Material. Eine schöne Ausgabe verschiedener Schriften von Méliès ist in Kanada erschienen:

Georges Méliès. Propos sur les vues animées, (= *Les Dossiers de la Cinéma-thèque* [Montréal], Nr.10), 1982.

II. Schriften zu Méliès und der »Star Film«

Arias, Pierre

1984 »Méliès mécanicien« in: Malthête-Méliès 1984, S.37-79

Association »Les Amis de Georges Méliès«

- 1961 (Hg.) *Georges Méliès. Créateur du spectacle cinématographique*, Paris: Association »Les Amis de Georges Méliès« [Broschüre]
1966 Neuauflage [Einführung: Madeleine Malthête-Méliès]
1982ff *Cinémathèque Méliès* [Bulletin der Association, von 1982 bis 1. Halbjahr 1988 unter dem Titel *Les Amis de Georges Méliès*, zwei Ausgaben pro Jahr, erst ab Nr.13 unter dem neuen Titel nummeriert]
1986 (Hg.) *158 scénarios de films disparus de Georges Méliès*, Paris: Association »Les Amis de Georges Méliès«
1988 (Hg.) *Gaston Méliès. Le voyage autour du monde de la G. Méliès Manufacturing Company (juillet 1912 – mai 1913)* Paris: Association »Les Amis de Georges Méliès«

Barnes, John

- 1989a »Méliès court après les étoiles« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.15, 2.Hj.1989, S.27-28
1989b »Méliès. An NFA discovery« in: *Sight and Sound*, Vol.58, Nr.2, S.77

Barry, Iris

1939 »Georges Méliès, Magician and Film Pioneer: 1861-1938« in: *Art in Our Time*, New York: Museum of Modern Art, S.361-366

Bessy, Maurice

1967 *Méliès (= Anthologie du cinéma, Bd.2)*, Paris: L'Avant-scène,

Bessy, Maurice / Duca, Lo

1945 *Georges Méliès, Mage*, Paris: Prisma
1961 Paris: Ed. du Centenaire / J.-J. Pauvert

Beylie, Claude

- 1984a »Méliès à travers ses écrits« in: Malthête-Méliès 1984, S.113-130
1984b »Actualité de Georges Méliès« in: *L'Avant-scène Cinéma*, Nr.325/326, April 1984, S.28-29
1987 »LA DAMNATION DU DOCTEUR FAUST« [Filmbeschreibung] in: *L'Avant-scène Cinéma*, Nr.360, Mai 1987, S.54-56

Bezombes, Renaud

1979 »Les burlesques de Méliès« in: *Cinématographe*, Nr.46, April 1979, S.67

Bianchi, Gilbert

1991 »Méliès – initiés et profanes« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.19, 2.Hj.1991, S.34-39

Birett, Herbert

1963 (Hg.) *Georges Méliès*, Frankfurt: Filmstudio an der Johann Wolfgang Goethe Universität [Dokumentation und Materialien veröffentlicht anlässlich einer Ausstellung; Typoskript]

Bottomore, Stephen

1984 »Dreyfus and Documentary« in: *Sight and Sound*, Vol.53, Nr.4, S.200-204

Bounoure, Gaston

1953 »Georges Méliès« in: Jacques Chevalier et al., *Regards neufs sur le cinéma*, Paris: Le Seuil (Coll. Peuple et Culture), S.207-211

Bruno, Edoardo

1977 »Argomenti: perchè Méliès« in: *Filmcritica*, Nr.271, Januar 1977, S.2-3

Cahiers de la Cinémathèque

1984 »LE LIVRE MAGIQUE« [Einstellungsprotokoll] in: *L'Avant-scène Cinéma*, Nr.334, November 1984, S.26-28

Cappabianca, Alessandro

1977 »Il fuori-campo dell'inconscio« in: *Filmcritica*, Nr.271, Januar 1971, S.5-7

Carrère, E.

1977 »Le cinéma retrouvé. Méphistoméliès (Méliès tel qu'en lui-même)« in: *Positif*, Nr.194, Juni 1977, S.68-70

Castillo, L.

1989 »El viaje de Georges Méliès« in: *Cine Cubano*, Nr.126, S.29-34

Centre National de la Cinématographie (Service des Archives du Film)

1981 (Hg.) *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film* suivi d'une *Analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France*, Bois d'Arcy: Centre National de la Cinématographie (Service des Archives du Film)

Centre National de la Photographie / Cinémathèque Française

1986 (Hg.) *Méliès. »Un homme d'illusions«*, o.O.: Photo Copies

Cherchi Usai, Paolo

1983 *Georges Méliès*, Firenze: La Nuova Italia (Il castoro cinema, Bd.107)

1986 »Le scénario inédit du dernier film de Georges Méliès LE VOYAGE DE LA FAMILLE BOURRICHON« in: *La Cinémathèque Française*, Nr.10, Juni 1986, S.10-11

1989 »Un autre Méliès retrouvé: analyse de LE CHEVALIER MYSTÈRE (1899)« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.15, 2.Hj.1989, S.15-20

1990 »Een weergevonden Méliès« in: *Skrien*, Nr.171, April/Mai 1990, S.62

1991a (Hg.) *Lo schermo incantato. Georges Méliès (1861-1938) / A Trip to the Movies. Georges Méliès Filmmaker and Magician (1861-1938)*, o.O. [Pordenone]: International Museum of Photography at George Eastman House, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Le Giornate del Cinema Muto

- 1991b »L'istituto di cinematografia incoerente: una introduzione / The Institute of Incoherent Cinematography: An Introduction« in: Cherchi Usai 1991a, S.18-26 / 19-27
- 1991c »A Trip to the Movies: Georges Méliès, Filmmaker and Magician (1861-1938)« in: *Image*, Vol.XXXIV, Nr.3-4, Herbst/Winter 1991, S.2-15
- 1992 »Méliès ritrovato: CHIRURGIE FIN-DE-SIÈCLE. Che splatter nel 1902« in: *Segnocinema*, Nr.58, November/Dezember 1992, S.77

Chevrie, Marc

- 1986 »Tours de cartes« in: *Cahiers du cinéma*, Nr.387, September 1986, S.41-45

Cinemateca Uruguay

- 1955 (Hg.) *Méliès y il cine fantástico francés*, Punta del Este: Cinemateca Uruguay

Cinémathèque française

- 1956 (Hg.) *Hommage à Georges Méliès*, Paris: Cinémathèque française [Broschüre]
- 1961 (Hg.) *Exposition commémorative du centenaire de Georges Méliès*, Paris: Les Presses artistiques [Broschüre]

Comencini, Luigi [?]

- [??] *Georges Méliès*, Milano: Biblioteca Cinematographica

Conciatori, Mauro

- 1987 »'Le fantasie luminose' di Georges Méliès nei cinematografi italiani« in: Redi 1987a, S.49-55

Contenti, F.

- 1987 »Apparaître, disparaître, reparaître: voilà Georges Méliès« in: *Filmcritica*, Nr.377/378, Sept./Okt. 1987, S.501-504

Cosandey, Roland

- 1982a »Georges Méliès l'inventé« in: *Construire*, Nr.38, 22. September 1982, S.10
- 1982b »Un autre Georges Méliès« in: *Construire*, Nr.41, 13. Oktober 1982, [S.?] 1984 »Un altro Georges Méliès« in: *Segnocinema*, Nr.13, Mai 1984, S.58-59
- 1982c »¿Se conoce a Méliès?« in: Filmoteca de la UNAM 1982, S.53-63 [hervorgegangen aus Cosandey 1982a und 1982b]
- 1991 »L'inescamotable escamoteur ovvero, Méliès come discorso / Georges Méliès as *l'inescamotable escamoteur*. A Study in Recognition« in: Cherchi Usai 1991a, S.56-110 / 57-111

Costa, Antonio

- 1980 *Georges Méliès: la morale del giocattolo*, Milano: Il Formichiere
- 1989 [erw. Neuausgabe] Bologna: Editrice CLUEB
- 1987a »Arcimboldo, Méliès e l'estetica del Transformer« in: *Cinema & Cinema*, Nr.50, S.38-39
- 1987b »I piccoli film del grande Méliès« in: Redi 1987a, S.13-21

Courant, Gérard

1979 »Méliès: la fin d'un mythe« in: *Cinéma*, Nr.245, Mai 1979, S.8-9

Cozzani, Alessandro

1977 »Méliès 1902: IL VIAGGIO NELLA LUNA e L'INCORONAZIONE DI EDOARDO VII«
in: *Filmcritica*, Nr.271, Januar 1977, S.12-19

Crawford, Merrit

o.J. *Georges Méliès, Film Pioneer* (A scrapbook of diverse material collected by Merritt Crawford and John Mulholland), New York: Museum of Modern Art

1930a »Georges Méliès, le Jules Verne du cinéma« in: *Le Nouvel Art Cinématographique*, (2. série), Nr.6, April 1930, S.36-46

1930b »Los Padres del Cine« in: *Cine-Mundial*, Vol.15, S.1073-1075, 1114, 1116-1119, 1123-1124 [Es handelt sich hier um einen einzigen Artikel.]

David, Catherine

1980 »A l'aube du temps de l'image il était une fois... Georges Méliès« in: *sauf mardi*, Nr.46, S.2-5

Deslandes, Jacques

1963 *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris: Les Editions du Cerf

Dubois, Philippe

1984/85 »Georges Méliès: Le rêve du gros plan impossible« in: *Revue Belge du Cinéma*, Nr.10, Winter 1984/85, S.16-17

Duca, Lo

1952 »Méliès, père du cinéma, fils de Jules Verne« in: *Cahiers du Cinéma*, Nr.10, März 1952, S.52-53

Fernández Cuenca, Carlos

1961 *El mundo de Georges Méliès*, San Sebastian: Festival Internacional del cine [Broschüre, Vorwort: Jerzy Toeplitz]

1982a »Aparición de la fantasía« in: *Filmoteca de la UNAM* 1982, S.37-51

1982b »Agonía y muerte de Georges Méliès« in: *Filmoteca de la UNAM* 1982, S.117-125

Filmforum der Volkshochschule Düsseldorf

[1976] (Hg.) »Georges Méliès« in: *Cinéma muet. Materialien zum französischen Stummfilm, 1. Teil: Die Pioniere. Die Erste Avantgarde*, S.9-21 [Beiträge von M. Malthête-Méliès, Hartmut Engmann, Peter Steinhart]

Filmoteca de la UNAM

1982 (Hg.) *Georges Méliès, Hecho* (Mexico): *Filmoteca de la UNAM* (Colección Filmoteca)

Ford, Charles

- 1959 *Georges Méliès, Bruxelles: Club du livre de cinéma [Les grands créateurs du cinéma, Nr.28]*
1984 »Rayonnement universel de Georges Méliès« in: *Malthête-Méliès 1984*, S.13-21

Franju, Georges

- 1935 »Le Classicisme de Méliès et de Zecca« in: *La Cinématographie française [Sonderheft: »Hommage à Louis Lumière«]*, S.39ff
1977/78 »A propos du *Grand Méliès*« in: *Positif*, Nr.200-202, Dez./Jan. 1977/78, S.58-60

Frazer, John

- 1979 *Artificially Arranged Scenes: The Films of Georges Méliès*, Boston: G.K.Hall
1984 »Le cubisme et le cinéma de Georges Méliès« in: *Malthête-Méliès 1984*, S.157-167
1987/88 »Cubism and the Cinema of Georges Méliès« in: *Millenium Film Journal*, Nr.19, Herbst/Winter 1987/88, S.94-102

Gandolfo, Alba / Fumagalli, M. Grazia

- 1977 »Descrizione del film: L'AUBERGE DU BON REPOS« in: *Filmcritica*, Nr.271, Januar 1977, S.19-23

Gaudreault, André

- 1982a »Méliès et la naissance du spectacle cinématographique« in: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Nr.35-36, S.138-143
1982b »Présentation« in: *Les Dossiers de la Cinémathèque [Montréal]*, Nr.10, S.3-5
1984 »'Théatralité' et 'narrativité' dans l'oeuvre de Georges Méliès« in: *Malthête-Méliès 1984*, S.199-219
1982 »Teatralidad y Narratividad en la obra de Georges Méliès« in: *Filmoteca de la UNAM 1982*, S.81-100
1987 »'Teatralità' e 'narratività' nell'opera di Georges Méliès« in: *Redi 1987a*, S.23-39
1987 »Theatricality, Narrativity and 'Trickality': Re-evaluating the Cinema of Georges Méliès« in: *Journal of Popular Film and Television*, Vol.15, Nr.3, S.110-119

Getino, Octavio

- 1982 »Méliès: entra la máquina y la fantasía« in: *Filmoteca de la UNAM 1982*, S.19-36

Gewerbemuseum Basel

- 1963 (Hg.) *Georges Méliès. Beginn der Filmkunst*, Basel: Gewerbemuseum [Broschüre; Einführung: Antonio Hernandez]

Ghezzi, Enrico

- 1977 »Méliès e i dolciumi (e la superficie)« in: *Filmcritica*, Nr.271, Januar 1977, S.9-11

Gilson, Paul

- 1929 »Georges Méliès, inventeur« in: *La Revue du cinéma*, Nr.4, 15.Oktobre 1929, S.4-19
1945 in: ders., *Merveilleux*, Paris: Calmann-Lévy, S.9-25

- 1930 (Hg.) »LES HALLUCINATIONS DU BARON DE MÜNCHHAUSEN, LA CONQUÊTE DU PÔLE« in: *La Revue du cinéma*, Nr.6, 1. Januar 1930, S.70-72
- Gilson, Paul / Frank, Nino**
 1948 »L'Homme aux cent mille images« in: *La Revue du cinéma*, Nr.11 (Série nouvelle), März 1948, S.3-27
- Guillaudeau, Thomas**
 1984a »Les productions Pathé et Méliès en 1905-1906 (notes préliminaires)« in: *Iris*, Vol.2, Nr.1, S.33-46
 1984b »La production comique chez Pathé et Méliès en 1905-1906« in: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Nr.41, S.31-35
- Gunning, Thomas**
 1989 »'Primitive' Cinema: A Frame-up? or The Trick's on Us« in: *Cinema Journal*, Vol.28, Nr.2, Winter 1989, S.3-12
 1990 in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London: BFI, S.95-103
- Gutkind, L.A.**
 1973 »Georges Méliès: Forgotten Master« in: *Arts in Society*, Vol.10, Nr.2, S.251-257
- Haleff, M.**
 1979 »André Méliès interviewed« in: *Film Culture*, Nr.67/68/69, S.220-225
- Hammond, Paul**
 1971 »A Georges Méliès Scrapbook« in: *Cinema*, Nr.9, [S.?]
 1974 *Marvellous Méliès*, London: Gordon Frazer Gallery
 1975 New York: St. Martin's Press
 1977 »'Marvellous Méliès'« in: *Filmcritica*, Nr.271, Januar 1977, S.24-26
 1981 »Georges, this is Charles« in: *Afterimage*, Nr.8/9, Frühjahr 1981, S.39-49
- Helman, Alicja**
 1974 »Georges Méliès, albo zaklinanie wulgarnej materii« in: *Kino*, Nr.9, Januar 1974, S.62-64
- Jampolski, Michail**
 1981 »U istokov poetiki kino: opyt Zhorzha Mel'esa« in: *Iskusstvo kino*, Nr.3, 1981, S.143-156
- Jenn, Pierre**
 1984a *Georges Méliès cinéaste. Le montage cinématographique chez Georges Méliès*, Paris: Albatros
 1984b »Le cinéma selon Georges Méliès« in: *Malthête-Méliès 1984*, S.131-148
 1984c »LE VOYAGE DANS LA LUNE« [Einstellungsprotokoll] in: *L'Avant-scène Cinéma*, Nr.334, November 1984, S.29-37
 1984d »Jehanne d'Alcy, l'anti-star de la Star-Film« in: *L'Avant-scène Cinéma*, Nr.334, November 1984, S.84-89

Jouvet, P.

1977 »Georges Méliès« in: *Cinématographe*, Nr.26, April 1977, S.24-26

Kral, Petr

1979 »Fils de la vierge (les burlesques de Méliès)« in: *Positif*, Nr.219, Juni 1979, S.66-67

Kovács: siehe Singer Kovács

Langlois, Henri

1935 »Georges Méliès, magicien du cinéma« in: *La Cinématographie française* [Sonderheft: »Hommage à Louis Lumière«; Interview], S.33ff

Lefebvre, Thierry

1988 »Méliès et ses apothicaires« in: *Le Moniteur de la Pharmacie et des Laboratoires*, 13. Februar 1988, S.63-64

1992 »Le voyage dans l'espace de Georges Méliès à Fritz Lang« in: *Métaphores*, Nr.20/21/22, September 1992, S.509-537

Lefèvre, R.

1977 »Programme Méliès« in: *Cinéma 77*, Nr.221, Mai 1977, S.106

Lehérissey-Méliès, Marie-Hélène

1984 »Présentation des films de Georges Méliès projetés à Cerisy« in: *Malthête-Méliès 1984*, S.93-98

1988ff »Mémoires et notes d'André Méliès« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.13ff

1989 »Deux films retrouvés au marché aux puces: le mystère s'intensifie...« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.15, 2.Hj.1989, S.21-26

Martin, Marcel

1979 »Méliès: pionnier du burlesque« in: *Ecran*, Nr.79, April 1979, S.2-3

Malthête, Jacques

1981 »Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film« in: Centre National de la Cinématographie 1981, S.15-47

1982a »Les collages dans les 'Star' films« in: *Cahiers de la Cinémathèque*, Nr.35/36, Herbst 1982, S.145-155

1982 »Los collages de los Star Filmes« in: Filmoteca de la UNAM, S.111-116

1982b »Couleurs, coloris et colorants dans les 'Star' films« in: *Cahiers de la Cinémathèque*, Nr.35/36, Herbst 1982, S.156-159

1982 »Colores, coloridos y colorantes de los Star Filmes« in: Filmoteca de la UNAM 1982, 101-109

1982c »Petite chronique historique des deux premières décennies du spectacle cinématographique« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, [Nr.1], 1.Hj.1982, S.12-16

- 1982d »Petite chronique historique des deux premières décennies du spectacle cinématographique II« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, [Nr.2], 2.Hj.1982, S.22-28
- 1982e »Sur la trace des 'Star' films disparus« in: *Les Dossiers de la Cinémathèque* [Montréal], Nr.10, 1982, S.52-67
- 1983a »Petite chronique historique des deux premières décennies du spectacle cinématographique III« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, [Nr.3], 1.Hj.1983, S.5-11
- 1983b »Petite chronique historique des deux premières décennies du spectacle cinématographique IV« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, [Nr.4], 2.Hj.1983, S.20-27
- 1984a »Petite chronique historique V« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, [Nr.5], 1.Hj.1984, S.6-13
- 1984b »Méliès, technicien du collage« in: *Malthête-Méliès 1984*, S.169-184
- 1984c »Méliès et la couleur« in: *Malthête-Méliès 1984*, S.185-197
- 1984/85 »Quelques précisions sur L'AFFAIRE DREYFUS de Georges Méliès« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, [Nr.6], 2.Hj.1984/1.Hj.1985, S.4-6
- 1985a »Quelques précisions sur L'AFFAIRE DREYFUS de Georges Méliès (suite et fin)« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, [Nr.7] 2. Hj. 1985, S.7-12
- 1985b »Organisation de l'espace scénique méliésien« in: Pierre Guibbert (Hg.), *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan: Institut Jean Vigo, S.182-189
- 1985c »Star-Film: gli ultimi anni« in: *Segnocinema*, Nr.17, März 1985, S.52-55
- 1985d »Catalogue de la manufacture de films pour cinématographes de Georges Méliès, fabricant breveté, 16, passage de l'Opéra, Paris« in: *Malthête-Méliès, 1973/1985*, S.445-466
- 1986a »Les films à trucs de Georges Méliès: collures et collages« in: Centre National de la Photographie / Cinémathèque Française 1986, S.75-77
- 1986b »Sept scénarios de films retrouvés de Georges Méliès« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, [Nr.8], 1.Hj.1986, S.5-12
- 1987a »Les bandes cinématographiques en couleurs artificielles. Un exemple: les films de Georges Méliès coloriés à la main« in: *1895*, Nr.2, April 1987, S.3-10 [ohne Autorennennung]
- 1987 »La colorazione artificiale delle pellicole cinematografiche. Un esempio: film di Georges Méliès colorati a mano« in: Redi 1987a, S.40-48
- 1987b »Alcuni precisazioni sull'AFFARE DREYFUS« in: Redi 1987a, S.56-61 [s. *Malthête 1984/85* u. 1985a]
- 1987c »Un film d'actualité en 30 tableaux !!!: LE TUNNEL SOUS LA MANCHE OU LE CAUCHEMAR FRANCO-ANGLAIS (1907 - 305 mètres)« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, [Nr.11], 2.Hj.1987, S.7-8
- 1989a »Gaston Méliès aux Etats-Unis« in: *Le cinéma français dans le monde, influences réciproques*, Perpignan: Institut Jean Vigo/Cinémathèque de Toulouse, S.175-179
- 1989b »Les actualités reconstituées de Georges Méliès« in: *Archives*, Nr.21, März 1989
- 1990a »Le second studio de Georges Méliès à Montreuil-sous-Bois« in: *1895*, Nr.7, S.67-72
- 1990b »Il était une fois...la fée Carabosse« in: *1895*, Nr.7, S.73-83
- 1990c »Biographie de Gaston Méliès« in: *1895*, Nr.7, S.85-90

- 1990d »A propos d'UNE NUIT TERRIBLE de Georges Méliès« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.16, 1.Hj.1990, S.9-11
- 1990e »La deuxième CENDRILLON de Georges Méliès« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.17, 2.Hj.1990, S.33-41 [Drehbuch des Films aus dem Jahr 1912]
- 1991a »Méphisto-Méliès et les thèmes religieux chers à Pathé« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.18, 1.Hj.1991, S.23-28
1992 in: Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (Hg.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion – An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Sainte-Foy, Lausanne: Les Presses de l'Université Lausanne, Payot, S.223-229
- 1991b »Gaston Méliès – Scénarios inédits de la G. Méliès Manufacturing Company« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.18, 1.Hj.1991, S.29-34
- 1991c »Gaston Méliès – Scénarios inédits de la G. Méliès Manufacturing Company (suite)« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.19, 2.Hj.1991, S.40-42
- 1992a »Les sources du recueil 158 scénarios inédits de Georges Méliès« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.20, 1.Hj.1992, S.27-34
- 1992b »Gaston Méliès – Scénarios inédits de la G. Méliès Manufacturing Company« [III] in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.20, 1.Hj.1992, S.39-42
- 1992c »Le Diable et le Bon Dieu chez Méliès« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.21, 2.Hj.1992, S.14-18
- 1992d »L'AFFAIRE DREYFUS de Georges Méliès« in: *Les Cahiers naturalistes*, Nr.66, S.317-322
- 1993 »La production de Gaston Méliès en France. Un témoin: 'Ciné-Journal'« in: *1895*, Nr.14, S.47-61
- i.V. »Les frères Méliès en 1913: L'année terrible« in: *1895* [Sondernummer: »L'année 1913 en France«, erscheint Oktober 1993]

Malthête-Méliès, Madeleine

- 1973 *Méliès l'enchanteur*, Paris: Hachette
1974 Lausanne, Zürich: Eds. Ex Libris
1985 [erw. Neuausgabe] Paris: Madeleine Malthête-Méliès
- 1982 »L'AFFAIRE DREYFUS de Georges Méliès« in: *Cahiers de la Cinémathèque*, Nr.35/36, Herbst 1982, S.166-168
- 1984 (Hg.) *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris: Klincksieck
- 1988 »1988 / Trois films de Méliès retrouvés« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.13, 2.Hj.1988, S.17-20
- 1989 »Trois films de Georges Méliès retrouvés en 1988« in: *1895*, Nr.5-6, März, S.49 [stark gekürzt]
- 1989 »Comment nous avons retrouvé 18 films de Georges Méliès depuis 1981« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.15, 2.Hj.1989, S.12-14

Malthête-Méliès, Madeleine et al.

- 1991 »Resoconto della tavola rotonda su Georges Méliès organizzata alla Cinémathèque Française (Parigi, 17 giugno 1944) / Transcripts of the Roundtable on

Georges Méliès Held at the Cinémathèque Française (Paris, June 17, 1944)« in: Cherchi Usai 1991a, S.136-174 / 137-175

Malthête-Méliès, Madeleine / Quévrain, Anne-Marie

- 1980 »Georges Méliès et les arts. Etudes sur l'iconographie de ses films et sur les rapports avec les courants artistiques« in: *Artibus et historiae*, Nr.1, S.133-144
1982 »Georges Méliès y las artes. Estudio sobre la iconografía de sus películas y sobre las relaciones con las corrientes artísticas« in: Filmoteca de la UNAM 1982, S.65-79

Masson, Alain

- 1985 »Le cinéma des incomparables: Sur Georges Méliès« in: *Positif*, Nr.290, April 1985, S.31-37

McInroy, Patrick

- 1979 »The American Méliès« in: *Sight and Sound*, Vol.48, Nr.4, S.250-254

Mesnil, Michel

- 1961 *Aux sources du cinéma français: Georges Méliès*, [Vie culturelle. Cinéma 21; Tendances, Oktober 1961]

Menna, Filiberto

- 1977 »Méliès o della convenzionalità dell'arte« in: *Filmcritica*, Nr.271, Januar 1977, S.4-5

Mitry, Jean

- 1984 »Le montage dans les films de Méliès« in: Malthête-Méliès 1984, S.149-155

Museo Nazionale del Cinema

- 1961 (Hg.) *Esposizione Centenario Georges Méliès. Catalogo*, Torino: Museo Nazionale del Cinema

Nederlands Filmmuseum

- 1963 (Hg.) *Georges Méliès 1861-1938*, Amsterdam: Nederlands Filmmuseum

Norrested, C.

- 1991 »Trylleri og fortryllesle« in: *Kosmorama*, Nr.197, Herbst 1991, S.21-23

Noverre, Maurice

- 1929a »L'oeuvre de Georges Méliès: Etude rétrospective sur le premier 'studio cinématographique' machiné pour la prise de vues théâtrales« in: *Le Nouvel Art Cinématographique*, (2. série), Nr.3, Juli 1929, S.64-85
1929b »L'oeuvre de Georges Méliès: Etude rétrospective sur la première entreprise industrielle de cinématographie théâtrale (1896-1914)« in: *Le Nouvel Art Cinématographique*, (2. série), Nr.4, Oktober 1929, S.59-76
1930a »Le Gala Méliès« in: *Le Nouvel Art Cinématographique*, (2. série), Nr.5, Januar 1930, S.71-90

1930b »Après le Gala Méliès. Le génie et ... l'A.P.P.C. (Association professionnelle de la presse cinématographique) peints par eux-mêmes« in: *Le Nouvel Art Cinématographique*, (2. série), Nr.6, April 1930, S.87-97

O'Neel, L.S.

1987 »The Magic Makers« in: *Eyepiece*, Vol.8, Nr.7, S.311-312

Österreichisches Filmmuseum

1964 (Hg.) *Petit Festival Georges Méliès*, Wien: Österreichisches Filmmuseum [Brochure; Red.: Peter Kubelka und Peter Konlechner]

Owen, Derek

1989a »Gaston Méliès« in: *Film Dope*, Nr.42, Oktober 1989, S.1-5

1989b »Georges Méliès« in: *Film Dope*, Nr.42, Oktober 1989, S.5-12

Pelko, Stojan

1987 »Pesaro '87: Georges Méliès« in: *Ekran*, Vol.12, Nr.5/6, S.10-11

Puiseux, Hélène

1984a »Un voyage à travers l'histoire: une lecture sociale des films de Méliès« in: *Malthête-Méliès 1984*, S.23-35

1984b »Méliès et les premiers travestis du cinéma« in: *Revue d'Esthétique*, nouvelle série, Nr.6, S.79-86

Quévrain, Anne-Marie / Charconnet-Méliès, Marie-George

1984 »Méliès et Freud: un avenir pour les marchands d'illusions« in: *Malthête-Méliès 1984*, S.221-239

Quévrain, Anne-Marie / Courant, Gérard

1979 »L'idéologie de Méliès et son époque« in: *Cinéma*, Nr.249, September 1979, S.10-12 [Reaktion auf Courant 1979 sowie dessen Antwort]

1982 »A la redécouverte de Méliès: LE VOYAGE DANS LA LUNE« in: *Cahiers de la Cinémathèque*, Nr.35/36, Herbst 1982, S.160-165

1989a »Pourquoi Gaston Méliès?« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.14, 1.Hj.1989, S.9-12

1989b »Pourquoi Gaston Méliès? (suite)« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.15, 2.Hj.1989, S.31-35

1990 »Artificially Arranged Scenes. A propos des 'Vues cinématographiques'« in: Association »Les Amis de Georges Méliès« 1982ff, Nr.17, 2.Hj.1990, S.12-16

Questerbert, Marie-Christine

1979a »Méliès et la prolifération« in: *Cahiers du Cinéma*, Nr.299, April 1979, S.67

1979b »Entretien avec Albert Lévy« in: *Cahiers du Cinéma*, Nr.299, April 1979, S.68-70 [über die Präsentation von Méliès-Filmen mit Klavierbegleitung]

1980 »Georges Méliès par la voix de...« in: *sauf mardi*, Nr.46, S.6-8 [Interview mit Madeleine Malthête-Méliès]

Redi, Riccardo

1987a (Hg.) »Verso il centenario«. *Méliès*, Roma: Di Giacomo Editori

1987b »Interpretazioni di Méliès« in: Redi 1987a, S.9-11

Richard, Suzanne

1991 »Georges Méliès: una guida per principianti / A Beginner's Guide to the Art of Georges Méliès« in: Cherchi Usai 1991a, S.38-52 / 39-53

Robinson, David

1993 *Georges Méliès. Father of Film Fantasy*, London: BFI/MoMi

Sadoul, Georges

1945 »Le fantôme du passage de l'Opéra« in: *L'Ecran français*, 25. Dezember 1945, [S.?]]

1946 »Les Apprentis Sorciers. D'Edison à Méliès« in: *La Revue du cinéma*, Nr.1 (Série Nouvelle), Oktober 1946, S.34-44

1947a »Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique« in: *Revue Internationale de Filmologie*, Bd.1, Nr.1, S.165-169

1947b *An Index to the Creative Work of Georges Méliès (1896-1912)*, Special Supplement to *Sight and Sound*, Index Series No.11, August 1947

1961 *Georges Méliès*, Paris: Seghers (Cinéma d'aujourd'hui, Bd.29)

1985 *Lumière et Méliès*, Paris: Eds. Pierre Lherminier [Bearbeitet von Bernard Eisenschitz]

1987 »Cronologia bio-filmografica di Georges Méliès« in: Redi 1987a, S.115-146

Salina, Francesco

1977 »Soggetto espropriato e desiderio macchinizzato« in: *Filmcritica*, Nr.271, Januar 1977, S.7-9

Schmitt, Frantz

1984 »Méliès et ses contemporains: quelques rapprochements« in: *Malthête-Méliès* 1984, S.99-105

Singer Kovács, Katherine

1976 »Georges Méliès and the *Féerie*« in: *Cinema Journal*, Vol.16, Nr.1, S.2-13

1983 in: John L. Fell (Hg.), *Film Before Griffith*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, S.244-257

Staller, Natasha

1989 »Méliès' 'Fantastic Cinema' and the Origins of Cubism« in: *Art History*, Vol.2, Nr.2, Juni 1989, S.202-232

Tsivian, Yuri

1991 »La fortuna di Méliès in Russia / Méliès in Russia: A Reception Study« in: Cherchi Usai 1991a, S.112-134 / 113-135

Vega Alfaro, Eduardo de la

1982 »Méliès en Mexico« in: *Filmoteca de la UNAM* 1982, S.9-17

Veillon, Olivier-René

1981 »Portrait de l'artiste en magicien« in: *Cinématographe*, Nr.64, Januar 1981, S.56-57

Vincent, Carl

1950 »L'elemento comico in Méliès« in: *Sequenze*, Nr.5/6, Jan./Feb. 1950 [S.?]]

Waldekranz, Rune

1985 »Georges Méliès: den förste filmregissören« in: *Chaplin*, Vol.27, Nr.3 [Nr.198], S.144-149

Williams, L.

1981 »Film Body: An Implantation of Perversions« in: *Ciné-Tracts*, Vol.3, Nr.4, Winter 1981, S.19-35

Wilmotte, Michel

1981 »Méliès en images« in: *Amis du Film et de la Télévision*, Nr.307, Dezember 1981, S.23-30

1984 »Méliès et l'enseignement du cinéma« in: *Malthête-Méliès 1984*, S.81-91

Filmrestaurierung im Bundesarchiv-Filmarchiv

Das Bundesarchiv-Filmarchiv arbeitet im Verbund der kinemathekarischen Einrichtungen mit der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin und dem Deutschen Institut für Filmkunde, Frankfurt und Wiesbaden zusammen.

Konservatorische und restaurierende Arbeiten werden in diesem Rahmen vom Bundesarchiv-Filmarchiv wahrgenommen. Mit den folgenden Beispielen seiner Restaurierungs- und Konservierungsarbeit möchte das Bundesarchiv-Filmarchiv die Kenntnis frühen Filmmaterials erweitern und Filmhistorikern und Filmwissenschaftlern den Zugang zum frühen Film in Deutschland erleichtern.

Den Vorrang möchten wir heute relativ unbekanntem frühen Filmen geben.

Die Auswahl der hier genannten Titel ist durch die unterschiedlichsten arbeitstechnischen Faktoren bestimmt, allerdings war es auch ein Anliegen, solche Filme zu benennen, die bisher von der Filmwissenschaft – vielleicht notgedrungen – unbemerkt blieben. Neben dem Spielfilm wird auch die in der Frühzeit erheblich größere Rolle des Nichtspielfilms im deutschen Kino berücksichtigt.

Früher Film – das heißt auch fragmentarische Überlieferung, fehlende Vorspannangaben, übersetzte oder rückübersetzte Titel, selten vorhandenes Schriftgut.

Einen Standard für die Angaben zum Film der frühen Jahre finden zu wollen, erscheint nicht unbedingt dienlich. Für ergänzende Hinweise, die sich aus eventuellen Recherchen ergeben, ist das Bundesarchiv-Filmarchiv dankbar (Bundesarchiv-Filmarchiv, Fehrbelliner Platz 3, 10707 Berlin). Unter dieser Adresse sind auch die Bedingungen für die Benutzung oder Ausleihe der Materialien zu erfahren.

**DAS HUHN MIT DEN GOLDENEN EIERN
(LA POULE AUX ŒUFS D'OR)**

1905

Regie: Gaston Velle

Kameratrück: Segundo de Chomón

Darsteller: Julienne Mathieu

Produktion: Pathé Frères

Kopie: 264m, s/w, 35mm

ZT:/

Berlin

Nach einer Fabel von La Fontaine. Ein Bauer gewinnt in einer Lotterie ein Huhn. Es legt goldene Eier. Der Reichtum treibt ihn in den Wahnsinn. – Der Fortgang der Geschichte wird mit Filmticks und Ballett-Szenen kommentiert. Für die Entstehungszeit beachtlich lang.

LES QUATRE CENT FARCES DU DIABLE

1906

Regie: Georges Méliès

Kopie: 320m, s/w, 35mm

ZT:/

Berlin

Beim Teufel. Verwandlungen, Verzauberungen mit Kisten, Frauen, Zauberlehrlingen und Dienern. Ausflug in ein Spukgasthaus. Braten im Höllenfeuer. – Beispiel für die filmische Umsetzung eines in der Frühzeit beliebten Sujets. Arbeit mit Filmtick.

FRIDA, DIE TIROLERIN

1910

Produktion: Germania Film

Kopie: 216m, s/w, 35mm

ZT: deutsch

Berlin

Frida ist mit Hans verlobt. Karl lockt den Nebenbuhler in den Wald, um ihn aus dem Hinterhalt zu erschießen. Das Gewehr ist nicht geladen, ein Stein tut es dann auch. Hans stirbt in Fridas Armen.

**SCHRIFTSTELLER MERKEL'S MIMISCHE
DARSTELLUNGEN**

1910

Darsteller: Willy Merkel

Produktion: Alfred Duskes

Kopie: 134m, s/w, 35mm

ZT:/

Berlin

Varieté-Nummer, laut Birett als Tonbild gedreht. Der Schauspieler verwandelt sich vor den Augen des Publikums in Hesen, Chamberlain, Franz Joseph, Fallières, Sudermann, Dernburg, Gorki, Graf Zeppelin, Nikolaus II., Theodore Roosevelt, Kaiser von Japan, Adolf Menzel, Eduard von England, Wilhelm I.

JUGENDSTÜRME

1912

Regie: Fritz Bernhardt

Darsteller: Feist, Retzlag, Braun

Produktion: Duskes GmbH, Berlin

Kopie: 808m, s/w, 35mm

ZT: deutsch

Berlin

Ein Offizier ehelicht eine Tänzerin. Die Eltern verstoßen beide, sie werden Artisten. Ein eifersüchtiger Nebenbuhler verursacht den Absturz während der Vorstellung. Am Krankenbett vergeben die Eltern dem Sohn.

UNTER INDIENS TYRANNENMACHT

1914

Produktion: Leon Head-Film Nr.1

Kopie: 782m, s/w, 35mm

ZT: deutsch

Berlin

Die Frau des Hauptmanns der englischen Besatzungstruppen erregt auf einem Empfang das Wohlgefallen des Indierfürsten. Sie wird geraubt und später aus dem Harem befreit.

UNSÜHNBAR

1917

Regie: Georg Jacoby

Darsteller: Adele Sandrock

Kopie: 1065m, s/w, 35mm

ZT: deutsch

Koblentz

Eine Mutter hat zwei Söhne. Einer ist an der Front, und einer hat sich in der Munitionsfabrik den Saboteuren angeschlossen. Als der Bruder fällt, ändert er seine Einstellung und meldet sich freiwillig. – Ein Kaleidoskop der privaten und nationalen Probleme im Deutschland des Kriegsjahres 1917.
Ende fehlt.

EIN BLICK IN DEN ABGRUND
1912

Regie: Friedrich Müller
Darsteller: Rudolf del Zopp, Lotte Müller, Herr Libessey
Produktion: Komet Film Co
Kopie: 618m, s/w, 35mm
ZT: deutsch
Berlin

Ein Professor fährt mit seiner Frau und ihrer kleinen Tochter an die See. Die vernachlässigte Frau macht die Bekanntschaft eines berühmten Tenors. Das so vernachlässigte Kind verunglückt und wird vom Vater gerettet. – Mit Außenaufnahmen von der Insel Rügen.

**EIN VERGNÜGTER WINTERTAG IM
BERLINER GRUNEWALD**
1909

Regie: Carl Wilhelm
Darsteller: Carl Wilhelm
Produktion: Messter
Kopie: 72m, s/w, 35mm
ZT: /

Koblenz
Eine Schlittenpartie mit Schneeballschlacht. – Inszenierte Aufnahmen mit dokumentarischem Charakter.

**DER KORMORAN, EIN GEHILFE DES
FISCHERS**
1913

Produktion: Pathé, Paris
Kopie: 130m, Farbe, 35mm
ZT: /
Koblenz

Ein Kormoran wird für die Hobby-Fischerei genutzt.

**ZUR ENTSETZLICHEN KATASTROPHE
DER TITANIC, DER 1600 MENSCHEN ZUM
OPFER FIELEN**
1912

Kopie: 121m, s/w, 35mm
Berlin

JAHRMARKT IN LEIPZIG-LINDENAU
1910

Kopie: 61m, s/w, 35mm
Berlin

**GROSSER PREIS DES »AUTOMOBILE
CLUB DE FRANCE« 1913**

Kopie: 231m, s/w, 35mm
Berlin

**ERINNERUNGEN AUS DEM LEBEN KAISER
WILHELM II.**

1912/1913
Kopie: 123m, s/w, 35mm
Berlin

Aufnahmen aus der Regierungszeit des Monarchen mit Bildern aus Berlin, Potsdam, Wilhelmshaven, Weimar, Bückeburg, Swinemünde, Ahlbeck.

**FESTPOLONAISE AUF DEM BALLE DES
VERBANDES DEUTSCHER BÜHNEN-
SCHRIFTSTELLER. BERLIN NEUNTER
NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF**
1912

Kopie: 132m, s/w, 35mm
Berlin
Produktion: Messter-Film, Berlin

Die Redaktion hat erhalten:

1895. Herausgegeben von der Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris:

Nr. 12: *Eclair 1907-1918*, (Oktober 1992), zusammengestellt von Henri Bousquet und Laurent Mannoni, veröffentlicht mit der Unterstützung des Service de cinémathèque régional du Friuli-Venezia Giulia anlässlich der 11. Giornate del cinema muto in Pordenone, 192 S. (120 FF)

Eine Zusammenstellung zeitgenössischer Quellen zur Geschichte der Produktionsgesellschaft Eclair in Frankreich, die neben geschäftlichen Dokumenten, Personen- und Filmbeschreibungen auch kurze Untersuchungen zur Wirtschaftsgeschichte der Gesellschaft enthält. (Wurde in *KINtop 1* [vgl. Artikel über Eclair im deutschsprachigen Raum] angekündigt.)

Sondernummer: Vincent Pinel, *Chronologie commentée de l'invention du cinéma* (Dezember 1992), 104 S. (90 FF)

Mit vielen Abbildungen und Kurzbeschreibungen verschiedener, chronologisch aufgebauter Überblick über die technischen Erfindungen, die zur Entwicklung des Kinematographen führten.

Nr. 13: *Blum Byrnes – L'arrangement 1945-1948* (datiert: Dezember 1992, erschienen: März 1993), 126 S. (80 FF)

Enthält Artikel über die Bedeutung der französisch-amerikanischen Filmverträge der vierziger Jahre (Jean-Pierre Jeancolas), über die Schauspielerin Asta Nielsen (Françoise Audé) und über die Entstehung des Langfilms in Frankreich (Philippe d'Hugues) sowie zahlreiche Buchbesprechungen und Notizen zu Retrospektiven und Festivals, kinematographischen Sammlungen oder historiographischen Fragen.

Denis Bernard / André Gunthert, *L'instant rêvé. Albert Londe*, mit einem Vorwort von Louis Marin, Nîmes: Editions Jacqueline Chambon / Laval: Editions Trois, 1993, 270 S. (150 FF)

Detaillierte Studie zu Leben und Werk des Photographen, Wissenschaftlers und Pioniers der *Chronophotographie*, Albert Londe, die auf lebendige Weise sich vor allem mit den technischen Errungenschaften Londes und seiner Zeitgenossen auseinandersetzt.

Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence*, New York: Alfred A. Knopf, 1990, 605S. (50 US \$)

Kevin Brownlow untersucht, wie sich soziale, kulturelle und moralische Konflikte in den Vereinigten Staaten im amerikanischen Stummfilm widerspiegeln und welchen Zensur- und Kontrollmaßnahmen er ausgesetzt ist.

Cinémathèque, Nr.3, Frühjahr/Sommer 1993, 141 S. (135 FF)

Enthält folgende Artikel zum frühen Kino: Roland Cosandey, »Cinéma 1908, films à trucs et Film d'Art: une campagne de l'illustration«; Laurent Mannoni, »1894-1895: les années parisiennes du Kinetoscope Edison«; Paolo Cherchi Usai, »Le miracle du chronochrome«. Dazu u.a. Aufsätze zu Problemen der Archivierung sowie zu speziellen Sammlungen.

Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol.13, Nr.2, 1993 (New Series)

Sondernummer zum Thema *Britain and the Cinema in the First World War*.

Roberta Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 184 S. (ca. 30 DM)

Pearson analysiert, wie sich um 1910/11 der Darstellungsstil in den Filmen, die Griffith für die American Biograph dreht, von einer kodierten («histrionic») hin zu einer eher »natürlich wirkenden« («verisimilar») Spielweise verändert.

ERRATUM

KINtop 1, Seite 116, Zeile 17:

Statt »zwischen dem 19. und 21. Juni 1896« muß es heißen: »zwischen dem 19. und dem 21. Juni 1895«.

Die Autorinnen und Autoren

Stephen Bottomore forscht unter anderem über die Auswirkungen des frühen Kinos auf Kultur und Gesellschaft. Er arbeitet als Regisseur von Fernsehdokumentationen in London.

Suresh Chabria ist Direktor des National Film Archive of India (Pune).

Paolo Cherchi Usai arbeitet an der Cinémathèque Royale de Belgique (Brüssel), wo er für die Restauration der Filme verantwortlich ist. Er ist einer der Leiter der Giornate del cinema muto in Pordenone.

André Gaudreault unterrichtet Filmwissenschaft an der Université de Montréal und ist Präsident von DOMITOR. Seine Forschungsschwerpunkte sind frühes Kino und Narratologie.

Guy Gauthier ist Semiologe und Autor mehrerer Bücher, unter anderem über Stadtdarstellungen, Comics und die Analyse von Bildern. Zur Zeit forscht er über französische Illustratoren von Reisebeschreibungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Deniz Göktürk promoviert in Berlin über deutsche Amerikabilder im frühen 20. Jahrhundert.

Sebastian Hesse arbeitet als Hörfunkredakteur beim SDR in Mannheim und promoviert in Frankfurt über Detektivserien im frühen deutschen Film.

Frank Kessler unterrichtet als Dozent am Institut für Film en Opvoeringskunsten an der Katholieke Universiteit Nijmegen (Niederlande).

Thierry Lefebvre ist als Pharmazeut im Krankenhausbereich tätig und bereitet seine Promotion im Fach Filmwissenschaft an der Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) vor.

Sabine Lenk arbeitet als Projektbeauftragte für die Cinémathèque française (Paris).

Martin Loiperdinger ist stellvertretender Leiter des Deutschen Instituts für Filmkunde (Frankfurt am Main).

Jacques Malthête hat sich als Historiker auf die Brüder Méliès spezialisiert. Über seine filmographischen Studien hinaus arbeitete er über Tricktechnik und Farbe bei Georges Méliès und veröffentlichte eine Sammlung von 158 Szenarien verschollener Star-Filme sowie die Reiseaufzeichnungen von Gaston Méliès.

Michael Punt unterrichtet als Assistent am Institut für Film- en Televisiewetenschap der Universiteit van Amsterdam. Er forscht über die Darstellung des Körpers.

Uwe Schriefer betreibt die Kinowerkstatt, Wiesbaden.