

Katharina Rein

Kommentar

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18600>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rein, Katharina: Kommentar. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Synchronisation, Jg. 5 (2014), Nr. 2, S. 259–265. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18600>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Kommentar

zu Georges Méliès' *Le Théâtre Robert-Houdin (1845–1925)*

Katharina Rein

GEORGES MÉLIÈS wird in erster Linie als Filmemacher gewürdigt, genauer: aufgrund seiner Pionierleistungen im Bereich filmischer Spezialeffekte. Weniger Beachtung findet seine Betätigung als Zauberkünstler – meist nur am Rand erwähnt, wird sie häufig als eine Art Vorspiel zu seinem filmischen Schaffen behandelt. Tatsächlich weist vieles darauf hin, dass die Kinematographie nur eines unter Méliès' vielfältigen Betätigungsfeldern als Unterhaltungskünstler war – neben dem Variété, dem Automatenbau, dem Karikaturenzeichnen, der Kulissenmalerei und insbesondere der Zauberkunst, der er sich die längste Zeit seines Lebens widmete.

Dabei ist insbesondere das filmische Schaffen Georges Méliès' von seiner Tätigkeit als Zauberer durchdrungen und umgekehrt. Nicht nur zeigte er in seinem Zaubertheater ab 1896 Filme, sondern vor, während und nach seiner Karriere als Filmemacher inszenierte er auch regelmäßig neue Illusionen im *Théâtre Robert-Houdin*. Von der selbstverständlichen Verflechtung dieser beiden Betätigungsfelder zeugt auch der Widerhall seiner Bühnenillusionen in Méliès' Filmen, beispielsweise in Form des häufig vorkommenden Motivs der (Selbst-)Enthauptung, etwa in *L'HOMME À LA TÊTE EN CAOUTCHOUC* (1901) oder in *LE MÉLOMANE* (1903). Einige seiner Filme gehen unmittelbar auf Bühnenillusionen zurück. So beruht beispielsweise *ESCAMONTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN* (1896) auf Joseph Buatier de Koltas berühmter verschwindender Dame (*La femme enlevée*) von 1886, während *LE PORTRAIT SPIRITE* (1903) und *LES CARTES VIVANTES* (1905) auf David Devants Illusion *The Artist's Dream* von 1893 zurückgehen. Méliès hat auch Illusionen aus dem eigenem Repertoire vor der Kamera re-inszeniert, wobei retrospektiv nicht immer nachvollziehbar ist, wie viel die Bühnenshow mit dem Film gemeinsam hatte. Beispiele dafür sind die Illusionen *L'enchanteur Alcofribas* (1889, gleichnamiger Film 1903), *Les farces de la lune ou Les mésaventures de Nostradamus* (1891, Film: *LA LUNE À UN MÈTRE* 1898) oder *L'auberge du diable* (1894, Film: *L'AUBERGE ENSORCELÉE* 1897). Dass der Zauberer Georges Méliès zum berühmtesten Erfinder von Spezialeffekten im Film avancierte, überrascht nicht: Im Unterschied zu den Malern und Fotoindustriellen Lumière und Skladanowskys, den Unternehmern Pathé und Gaumont oder Edisons Elektrotechnikern und Inge-

nieuren wendete Méliès sich dem neuen Medium aus der Perspektive eines Unterhaltungskünstlers zu.

Allerdings wäre es verfehlt, zu denken, er habe seine Bühneneffekte lediglich im neuen Medium neu inszeniert und mit dessen Mitteln optimiert. Während Méliès selbst eingeräumt hat, dass sein Interesse an Tricks und Erfindungen durch die Zauberei geprägt wurde, kritisierte er die bereits zu seinen Lebzeiten verbreitete Ansicht, seine Erfahrung als Zauberer habe ihm die Fertigkeiten zur Herstellung filmischer Spezialeffekte verliehen.¹ Die beiden Bereiche stehen tatsächlich in einer komplexeren Wechselwirkung zueinander. Wenn Méliès z. B. seine Assistentin Jehanne d'Alcy in *ESCAMONTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN* mit Hilfe eines Schnitts/Stopptricks² statt einer Falltür verschwinden lässt, inszeniert er nicht nur die Bühnenillusion unter den Bedingungen des Films neu, sondern verändert sie zugleich, indem er anschließend an Stelle d'Alcys ein Skelett erscheinen und wieder verschwinden lässt. Dieses zusätzliche Element stellt eine Störung des dem damaligen Publikum vertrauten Ablaufs der Illusion dar und verweist so auf die unterschiedlichen medialen Möglichkeiten von Film und Theaterbühne.³ In anderen Filmen setzt Méliès auch vor der Kamera optische und mechanische Techniken ein, die spätestens seit 1862 auf europäischen Bühnen angewandt wurden.⁴

Georges Méliès' Interesse an der Zauberkunst wurde 1884 bei einem Aufenthalt in London geweckt. Dort sollte er, im Rahmen der Vorbereitung auf seine Karriere in der Schuhfabrik seines Vaters, Englisch lernen und vermutlich auch die Eröffnung eines Londoner Büros vorbereiten.⁵ An seinen freien Abenden besuchte der damals 23-Jährige die Zaubervorführungen in der *Egyptian Hall* in der Pica-dilly – seit den 1870er Jahren das Zentrum innovativer Zauberkunst. Hier hatten

-
- 1 Vgl. Georges Méliès: En marge de l'histoire du Cinématographe (2), in: *Activités de l'Association »Les Amis de Georges Méliès« 1* (1987), S. 5–10, hier S. 6. Méliès unterstreicht dabei den Live-Charakter der Zauberei als zentralen Unterschied zwischen Filmtricks und Zaubertricks.
 - 2 Jacques Malthête hat nachgewiesen, dass Méliès' präzise Substitutionstricks nicht nur mit dem Stopptrick operieren, sondern immer auch geschnitten wurden; vgl. Jacques Malthête: Méliès, technicien du collage, in: Madeleine Malthête-Méliès (Hg.): *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris 1984, S. 169–184.
 - 3 Vgl. Dan North: *Performing Illusions. Cinema, Special Effects and the Virtual Actor*, London/New York, NY 2008, S. 55.
 - 4 Vgl. Jim Steinmeyer: *Hiding the Elephant. How Magicians Invented the Impossible*, London 2005, S. 179. 1862, das Jahr, in dem *Pepper's Ghost* dem Publikum vorgestellt wurde, markiert den Beginn einer Welle optischer Bühneneffekte, die mit großflächigen Gläsern und Spiegeln operierten.
 - 5 Zur Biographie Méliès' vgl. z. B. Madeleine Malthête-Méliès: *Méliès l'enchanteur*, Paris 1995; David Robinson: *Georges Méliès. Father of Film Fantasy*, London 1993.

John Nevil Maskelyne und George A. Cooke ein neues, erfolgreiches Showmodell etabliert: ein abendfüllendes Programm mit Auftritten von Zauberern und anderen Unterhaltungskünstlern.⁶ Dabei verbanden sie in ihren magischen Sketchen einzelne Zauberricks durch ein oft komisches, fantastisches Narrativ miteinander. Georges Méliès war nicht der Einzige, der dieses Modell in seinen späteren Zaubersketchen sowie in seinen von einer »Trickästhetik« geprägten Féeries auf der Leinwand imitierte.⁷ Ein magischer Sketch, der während Méliès' Aufenthalt auf dem Programm stand, war *Elixir Vitae, or Screvins in Two Pieces*, in dem ein abgetrennter Kopf auf einem Tisch weitersprach – ein Motiv, das in Méliès' Zaubersketch *Le décapité récalcitrant*⁸ ebenso auftaucht wie in mehreren seiner Filme. Wieder in Paris, nahm Méliès Zauberunterricht beim Automatenbauer und -händler Emile Voisin, trat als Zauberer auf und besuchte regelmäßig die Vorführungen im Théâtre Robert-Houdin.⁹

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wanderten europäische Zauberer von den Jahrmärkten auf die großen Bühnen, wo sie in Abendgarderobe vor einem bürgerlichen Publikum auftraten – in bewusster Abgrenzung von umherziehenden Jahrmarktszauberern, Scharlatanen und Geisterbeschwörern früherer Jahrhunderte. Sie nannten sich jetzt *Zauberünstler*, »prestidigitateurs«¹⁰ und verleugneten explizit die Wirkung übernatürlicher Kräfte, um stattdessen den Illusionscharakter der Darbietung zu betonen. Jean-Eugène Robert-Houdin, der nicht umsonst im Künstlernamen des heute weitaus bekannteren Harry Houdini (eigentlich Erik

⁶ Der Lesbarkeit halber verwende ich in diesem Artikel das generische Maskulinum, womit keineswegs die Rolle weiblicher Unterhaltungskünstlerinnen herabgemindert werden soll.

⁷ Den Begriff »Trickästhetik« prägte Gaudreault in Bezug auf Méliès' Filme, deren Drehbuch ihm zufolge als Mittel dient, um einzelne Spezialeffekte zu verbinden und zur Geltung zu bringen; vgl. André Gaudreault: Theatralität, Narrativität und »Trickästhetik«. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès, in: Frank Kessler u. a. (Hg.): Georges Méliès – Magier der Filmkunst, Basel u. a. 1993, S. 31–44. Zu Méliès' Zaubersketchen und deren Import ins Kino vgl. das Editorial der Herausgeber im gleichen Band, S. 7–9; siehe auch Matthew Solomon: Disappearing Tricks. Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century, Urbana, IL 2010, S. 43 f.

⁸ Zu diesem Sketch siehe Georges Méliès: *Le décapité récalcitrant*, in: *Passez muscade. Journal des prestidigitateurs (amateurs et professionnels)* 13/47 (1928), S. 542–546 und 13/48 (1928), S. 550–554 (in 2 Teilen).

⁹ Vgl. Erik Barnouw: *The Magician and the Cinema*, New York, NY / Oxford 1981, S. 45; vgl. Malthête-Méliès: *Georges Méliès. Créateur du spectacle cinématographique 1861–1938*, Paris 1966, S. 3.

¹⁰ Diesen Begriff führte der Illusionist Jules de Rovère 1815 ein, um das Image seines Berufsstandes zu verbessern. Meist von ital. *presto* (»schnell«) und lat. *digiti* (»Finger«) abgeleitet, verweist er auf den neuen Fokus auf Fingerfertigkeiten. Ab etwa 1900 wurde die Bezeichnung zunehmend als zu präventios verworfen; vgl. Bart Whaley: *The Encyclopedic Dictionary of Magic 1584–1988*, Bd. 2: L–Z. Oakland, CA 1989, S. 534.

Weisz) nachhallt, war eine Schlüsselfigur dieses Modernisierungsprozesses. 1845 eröffnete er sein Zaubertheater als eine der ersten permanenten, zweckgebundenen Einrichtungen ihrer Art in der *Galerie de Valois* im Pariser *Palais Royal*. Im barocken Stil eingerichtet, lud es ein bürgerliches Publikum zu eleganten Zauber- vorführungen ein, die sich bewusst auf die Seite der Aufklärung stellten und auf den Pomp und die Mystik dubioser Jahrmarktszauberer verzichteten. Es gelte, erklärte Robert-Houdin in seiner programmatischen Autobiographie, »neue Kunststücke ohne jede Scharlatanerie vorzuführen, ohne andere Hilfsmittel als jene, die durch die Geschicklichkeit der Hände und die Wirkung von Sinnestäu- schungen erzielt werden.«¹¹

In Méliès' Auflistung von Robert-Houdins Repertoire finden sich neben klas- sischen Illusionen vom Verschwinden (*Invisibilité*), Erscheinen (*Le corne d'abondance*) oder der Transformation von Objekten oder Personen auch eine frühe Levitation (*La suspension éthérée*), Kartentricks (*Les cartes magnétisées et obéissantes*), Pseudo- Automaten¹² wie der berühmte magische Orangenbaum, auf Elektromagnetismus beruhende Illusionen (*Le coffre lourd et léger*) sowie die Mentalismusillusion *La seconde vue*, die im ausgehenden 19. Jahrhundert zum festen Bestandteil von Zau- berrepertoires werden sollte. Aus dem vorliegenden Artikel geht hervor, in wel- chem Umfang Robert-Houdins Vorführungen auf die in seinem Zaubertheater installierte Bühnentechnik angewiesen waren: Der Teppich auf der Bühne machte Klappen, Schlitze und Falltüren unsichtbar, durch die Objekte oder Menschen erschienen oder verschwanden. Die Beistelltische an der Wand waren zum Raum hinter den Kulissen offen und erlaubten das unsichtbare Hindurchreichen von Ge- genständen. Der große Mittelstisch Robert-Houdins diente bis ins 20. Jahrhundert hinein als Vorbild für in Zauberkatalogen angebotene mechanische Tische.¹³ Er war fest an einer großen Falltür angeschraubt, in seinen hohlen Beinen verbargen sich Stromkabel sowie Pedale und Kolben zur Bedienung der Pseudo-Automaten. Ein solches Theater – »*uniquement et spécialement construit pour la prestidigitation*« – eröffnete Möglichkeiten, die mit denen in temporären Räumen, in denen z. T. mit den Besitzern um das Einsägen von Falltüren gestritten werden musste, nicht vergleichbar waren. Robert-Houdin setzte sich nach einer nur siebenjährigen

¹¹ Jean-Eugène Robert-Houdin: Die Memoiren des Robert-Houdin, König der Zauberer (Confidences d'un prestidigitateur. Une vie d'artiste, 1858), Düsseldorf 1969, S. 158. Das Zitat wurde grammatikalisch angepasst.

¹² Obwohl Robert-Houdin auch echte Automaten, z. B. einen Schreib- und Zeichenauto- maten, gebaut hat, kamen in seinen Shows ausschließlich Pseudo-Automaten zum Ein- satz, die von verborgenen Menschen bedient wurden; vgl. z. B. Christian Fechners Aus- führungen zum *Pâtissier du Palais Royal*, in: La Magie de Robert-Houdin, Bd. 3: Les se- crets des Soirées Fantastiques, Bologne 2002, S. 343–345.

¹³ Vgl. ebd., S. 35.

Zauberkarriere zur Ruhe. Sein Theater eröffnete unter der Leitung Hamiltons im Boulevard des Italiens neu und bestand unter wechselnden Direktoren fort, bis Émile Robert-Houdins Witwe es 1888 zum Kauf anbot.¹⁴

Um das berühmte Zaubertheater zu erwerben, verkaufte Méliès seinen Anteil an der Schuhmanufaktur seines Vaters an seine Brüder. Als er es im Oktober 1888 nach einer umfangreichen Renovierung wieder in Betrieb nahm, läutete Méliès eine neue Blütezeit des Théâtre Robert-Houdin ein.¹⁵ Geschickt verband er in den Aufführungen Tradition und Innovation miteinander und popularisierte das Programm. Nach dem Vorbild der Egyptian Hall integrierte er *Laterna-magica*-Projektionen in die Zaubershow und führte magische Sketche ein, in denen er seine distinkte Jahrmarktsästhetik entfaltete.¹⁶ 1891 gründete Georges Méliès die *Académie de prestidigitation* (ab 1904 *La chambre syndicale de la prestidigitation*), die erste französische Zauberervereinigung, die er 40 Jahre lang als Präsident leitete und deren gesellschaftlicher Austausch im Théâtre Robert-Houdin stattfand.¹⁷

Als Performer zog Méliès sich zwar spätestens mit der Aufnahme seiner kinematographischen Tätigkeit zurück, erdachte aber weiterhin Illusionen und Sketche, die andere Zauberer in seinem Theater vorführten. Die berühmteste seiner originellen Illusionen war die *Stroubaïka persane* (1888). Dabei wurde ein Assistent an Händen und Füßen an ein eisenbeschlagenes Brett gefesselt, und, nachdem Publikumsmitglieder die Knoten versiegelt hatten, mit einem großen Tuch verdeckt. Anschließend wurde das Brett samt ›Opfer‹ an vier Stricken über der Bühne aufgehängt. Nach einem musikalischen Zwischenspiel fand man den vormals Gefesselten mitten unter den Zuschauern wieder, während die Knoten und Siegel am Brett sich als intakt erwiesen.¹⁸ Darüber hinaus verfasste Méliès bis in die 30er Jahre hinein Artikel für französische Fachzeitschriften wie *Le Journal de la prestidi-*

¹⁴ Robert-Houdins Kinder assistierten ihm auf der Bühne. Émile nahm, wie sein Vater vor ihm, zunächst den Beruf eines Uhrmachers auf, kehrte aber später zur Zauberei zurück und präsentierte in den 1870er Jahren erfolgreich u. a. Illusionen aus dem Repertoire seines Vaters, bevor er mit nur 50 Jahren verstarb; vgl. Professeur Dickson: Émile Robert-Houdin fils, in: *Passez muscade. Journal des prestidigitateurs (amateurs et professionnels)* 14/49 (1929), S. 558.

¹⁵ Vgl. Marcel Laureau: *Le Théâtre Robert-Houdin à la Belle Époque (1879–1914)*, Auxerre 1948.

¹⁶ Vgl. Elizabeth Ezra: *Georges Méliès. The Birth of the Auteur*, Manchester/New York, NY 2000, S. 10. Zu Méliès' Jahrmarktsästhetik vgl. Solomon: *Disappearing Tricks* (wie Anm. 7), S. 45–47.

¹⁷ Eine kurze Geschichte früher französischer Zauberervereinigungen findet sich in: *Association Française des Artistes Prestidigitateurs: 100 Ans d'histoire, 100 ans de magie*, Paris 2003, hier S. 10.

¹⁸ Vgl. Jacques Causyn: *Georges Méliès, illusionniste. La Stroubaïka Persane*, in: *Activités de l'Association »Les Amis de Georges Méliès«* 1 (1986), S. 13 f.

gitation oder Robellys Zauberbuch *La galerie magique*. Zwischen 1927 und 1934 entstand eine Reihe von Karikaturen und Artikeln für die Zauberzeitschrift *Passez muscade, Journal des prestidigitateurs (amateurs et professionnels)*,¹⁹ darunter auch der vorliegende Text, der 1928 in vier Teilen veröffentlicht wurde.

Mit der Ausstattung des Zaubertheaters hatte Méliès auch die berühmten Zauberautomaten Jean-Eugène Robert-Houdins erworben, die er fast 40 Jahre lang in betriebsbereitem Zustand erhielt und gelegentlich vorführte.²⁰ Einem der berühmtesten dieser Pseudo-Automaten, *Antonio Diavolo, le trapéziste*, hat er einen gleichnamigen Artikel in *Passez muscade* gewidmet. Diavolo wurde zwischen 1849 und 1914 kontinuierlich am Théâtre Robert-Houdin vorgeführt. Er zeigte einige Kunststücke auf seinem von der Decke hängenden, schwingenden Trapez und ließ sich anschließend in die Hände des Zauberers herabfallen.²¹ Nicht zuletzt wegen solcher eleganten, romantischen Illusionen war das Théâtre Robert-Houdin seinerzeit das führende Zaubertheater Frankreichs.

Ein Nachbar, dessen Fotostudio im September 1895 über dem Théâtre Robert-Houdin eröffnet hatte, ein gewisser Claude Antoine Lumière, lud Méliès zur ersten öffentlichen Vorführung des *Cinématographe*, einer Erfindung seiner Söhne, im Boulevard des Capucines ein, etwa drei Minuten Fußweg vom Zaubertheater entfernt. Nachdem Méliès' Vorhaben scheiterte, den Apparat, der diesen »außergewöhnlichen Trick«²² ermöglichte, zu kaufen, war es ein Zauberkollege aus der Egyptian Hall, David Devant, der ihm einen Filmprojektor des Londoner Instrumentenbauers und Filmpioniers Robert William Paul beschaffte.²³ Mit dessen *Theatrograph* machte Méliès das Théâtre Robert-Houdin zum »ersten Kino der Boulevards«,²⁴ indem er darin ab April 1896, anstatt Bilder aus der Laterna magica zu zeigen, Filme vorführte.

¹⁹ Der Hütchenspieler, der im 18. Jahrhundert mit Nüssen (*muscade* – »Muskat«) hantierte, markierte mit der Formel »Passez, muscade!« den »Platzwechsel« der Nuss unter ein anderes Hütchen. Die Phrase bezeichnet heute im Französischen nicht nur das Hütchenspiel, sondern als Interjektion auch eine rasche, mit Leichtigkeit ausgeführte Operation.

²⁰ 1929 schenkte Méliès die Automaten dem *Conservatoire Nationale des Arts et Métiers*, wo sie innerhalb einiger Jahre durch schlechte Lagerungsbedingungen stark beschädigt wurden.

²¹ Vgl. Georges Méliès: *Antonio Diavolo, le trapéziste*, in: *Passez muscade. Journal des prestidigitateurs (amateurs et professionnels)* 16/6 (1932), S. 57–59. *Antonio Diavolo* blieb erhalten und wurde in den 1970er Jahren von John Gaughan restauriert. Seine Performance ist im Dokumentarfilm *ROBERT-HOUDIN: UNE VIE DE MAGICIEN* (FR 1995, Jean-Luc Muller) zu sehen.

²² Malthête-Méliès: *Méliès l'enchanteur* (wie Anm. 5), S. 157: »truc extraordinaire«.

²³ Vgl. Barnouw: *The Magician and the Cinema* (wie Anm. 9), S. 56.

²⁴ Zitat aus: o. V. [La Rédaction]: *Georges Méliès*, in: *Passez muscade. Journal des prestidigitateurs (amateurs et professionnels)* 12/40 (1927), S. 486f., hier S. 486: »premier cinéma des Boulevards«.

Georges Méliès' filmisches Schaffen ist also in vielerlei Hinsicht nicht ohne seinen Hintergrund als Zauberer zu denken. Allerdings wäre es verfehlt, darin eine Ablösung der Zauberei durch den Film zu konstatieren. Vielmehr scheint Méliès sein »Denken-in-Zaubertricks« auf den Film angewandt zu haben, ebenso wie er seine anderen Talente – als Mechaniker, Kulissenmaler und Erfinder – in beiden Feldern einsetzte. Nicht zuletzt reproduzierte er die Grundstruktur des Théâtre Robert-Houdin beim Bau seiner Filmstudios, deren erstes, 1896–1897 auf dem Familiengrundstück in Montreuil-sous-Blois errichtet, sich in Ausmaßen und Ausstattung (wie Falltüren und Hebebühnen) am ursprünglichen Zaubertheater orientierte. Méliès konzipierte sein Filmstudio also von Anfang an als Zauberbühne und operierte darin auf ähnliche Weise. Das zweite, 1905 errichtete Studio wurde 1913/1914 zu einem Kino und ein Jahr später zu einem Variététheater umgebaut, wobei es in Dekor und Ausstattung zu einer »Replik des Théâtre Robert-Houdin« wurde.²⁵

Anfang des 20. Jahrhunderts fanden Veränderungen statt, die die Zauberei der alten Schule aus viktorianischer Zeit verdrängen sollten. P. T. Selbits *Sawing Through a Woman* (die *Zersägte Jungfrau*) – bis heute eine der bekanntesten und am meisten kopierten Illusionen – markiert diesen Umbruch.²⁶ Im Februar 1921 erstmals in London öffentlich vorgeführt, wo einige Monate zuvor das für seine grotesken und gewaltvollen Horrorszenerien berühmt-berüchtigte *Grand-Guignol*-Theater nach dem Pariser Vorbild eröffnet wurde,²⁷ war diese Illusion Teil einer Welle zunehmender Gewalt auf den europäischen Bühnen: Im Zirkus wurden zeitgleich Menschen aus übergroßen Kanonen gefeuert; Harry Houdini entkam seit 1900 aus immer spektakuläreren Gefahrensituationen; The Great Lafayette wurde im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts mit einem Zaubersketch berühmt, bei dem ein lebender Löwe gemeinsam mit einer Assistentin in einen Käfig gesperrt wurde; der berüchtigte Kugelfang erlebte einen neuen Aufschwung und forderte 1918 mit Chung Ling Soo sein prominentestes Todesopfer. Die neue Generation von Zauberern reagierte mit Spezialisierung, Geschwindigkeit und Sensationalismus auf die wachsende Konkurrenz durch die boomende Filmindustrie. In dieser Welt menschlicher Kanonenkugeln, zersägter Jungfrauen und inszenierter Erschießungen war für die Romantik der eleganten Vorführungen der alten Schule oder eines im barocken Stil eingerichteten Zaubertheaters kein Platz mehr.

²⁵ Marie-Hélène Leherissey-Méliès: Mémoires et notes d'André Méliès (8), in: *Activités de l'Association »Les Amis de Georges Méliès« 1/20* (1992), S. 16–25, S. 19: »une réplique du théâtre Robert-Houdin«.

²⁶ Vgl. Steinmeyer: *Hiding the Elephant* (wie Anm. 4), S. 295.

²⁷ Vgl. Richard J. Hand und Michael Wilson: *London's Grand Guignol and the Theatre of Horror*, Exeter 2007, S. 16.