

Paolo Cherchi Usai

(Ein kleines) Heldenleben. Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès

1993

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16034>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Usai, Paolo Cherchi: (Ein kleines) Heldenleben. Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Georges Méliès - Magier der Filmkunst*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1993 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 2), S. 83–92. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16034>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

(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 Mairgance ¹

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 FANTASTIQUES*, 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 Wanderschausteller 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 Filmkorporus, 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 Kunstsphäre 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 Vorführkabine 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 Eisenschitz), 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.