

Méliès/Metz: Zur Theorie des Filmtricks¹

Frank Kessler

Als Georges Méliès im *Annuaire général et international de la photographie* von 1907 seine Causerie über «Les vues cinématographiques» veröffentlicht, geht es ihm nicht allein darum, der an der Fotografie interessierten Leserschaft darzulegen, wie Filme hergestellt werden, sondern er versucht auch, die vielfältigen Tricktechniken, von denen er sich selbst eine ganze Reihe als Erfinder zuschreibt, als zentrales Ausdrucksmittel der Kinematographie zu präsentieren. Dank ihrer, so schreibt er, sei man nun in der Lage, «die unmöglichsten und unwahrscheinlichsten Sachen auszuführen» (1993 [1907], 26). Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seines Artikels ist Méliès ein national und international sehr erfolgreicher Filmhersteller, dessen Feerien und Zaubernummern beim Publikum beliebt sind. Sein Geschäft beruht vor allem auf den einfallsreichen, präzise ausgeführten und verblüffenden Tricks, mithilfe derer er phantastische Welten und märchenhafte Geschehnisse auf die Leinwand bringt.

Mehr als ein halbes Jahrhundert später, 1972, erscheint im zweiten Band der *Essais sur la signification au cinéma* des französischen Semiotologen Christian Metz ein Aufsatz mit dem Titel «Trucage et cinéma». Im Rückblick kommt diesem 1971 verfassten Text eine Scharnierfunktion im Werk des zu diesem Zeitpunkt bereits international weit hin bekannten Theoretikers zu. Während hier einerseits die in einem früheren Aufsatz begonnene Erörterung der Interpunktionsverfahren im filmischen Diskurs weitergeführt wird, die noch ganz im Zeichen

1 Eine erste Fassung dieses Texts erschien auf Französisch in Francesco Casetti et al. (Hg.) (2010) *Dall'inizio, alla fine / In the Beginning, at the Very End*. Udine: Forum, S.167–172. Für das vorliegende Heft wurde der Text erweitert mit Überlegungen auf der Grundlage von Vorträgen am IKKM in Weimar und der Columbia University, New York. Ich danke den Teilnehmern für Kommentare und Anregungen.

der linguistisch inspirierten Semiologie steht, skizziert Metz in den Überlegungen zur Wirkungsweise der Tricks schon die Grundzüge der psychoanalytischen Zuschauertheorie, die er im weiteren Verlauf der 1970er Jahre ausarbeiten wird.

Während Méliès die Möglichkeiten illusionistischer Darstellung preist, welche die Tricks bieten, arbeitet Metz an einer Kritik des traditionellen Spielfilms. In einem 1975 in der Zeitschrift *Jump Cut* veröffentlichten Beitrag berichtet John M. Finn über ein Seminar, das Metz im Rahmen des Filmstudienprogramms der University of California in Paris im Vorjahr veranstaltet hatte. Finn betont die ideologiekritische Orientierung in dessen neuen Forschungen, wobei ganz offenbar die Analyse der Wirkung von Tricks breiten Raum einnahm. Trotz der offensichtlichen Unterschiede zwischen den Ausführungen eines Praktikers, der seine eigenen Leistungen auf dem Gebiet der Tricks ins rechte Licht zu rücken bemüht ist, und den Analysen eines Semiologen, der versucht, das Funktionieren von Tricks theoretisch zu erfassen, ist es interessant, die beiden Texte miteinander zu konfrontieren. Dies umso mehr, als die Tricks von Méliès und die von Metz untersuchten Effekte zwei verschiedenen filmästhetischen Paradigmen zugeordnet werden können, nämlich dem Kino der Attraktionen einerseits und dem der narrativen Integration andererseits.² So wird es möglich, nicht nur die historische Veränderung im Stellenwert der Tricks zu erfassen, sondern auch zentrale Prinzipien ihres Funktionierens in den Blick zu bekommen.

Der «unsichtbare Trick»

Einer immer wieder verbreiteten Anekdote zufolge entdeckte Méliès das später als Stopptrick bekannte Verfahren aufgrund eines Zufalls: Bei Filmaufnahmen am Pariser Place de l'Opéra habe sich der Filmstreifen in der Kamera verhakt, sodass die Aufnahme unterbrochen wurde. Bei der Vorführung des Materials sah man dann «einen Omnibus der Linie Madeleine-Bastille sich in einen Leichenwagen verwandeln und Männer zu Frauen werden» (Méliès 1993, 25). Was bei dieser Darstellung jedoch meist unterschlagen wird (und in der deutschen Übersetzung des Texts fehlt³), ist die Tatsache, dass Méliès den Filmstreifen an der

2 Vgl. hierzu Gunning/Gaudreault 2006.

3 Eine von Jacques Malthête kommentierte kritische Ausgabe des französischen Originals ist in Gaudreault (2008) abgedruckt. Hier heißt es ganz unmissverständlich «la bande, ressoudée au point où s'était produite la rupture» (Gaudreault 2008, 214).



Stelle, an der er gerissen war, wieder zusammengeklebt hatte und dass der «Trick durch Ersetzen, Stopptrick genannt» (ibid.) nur funktionieren konnte, weil er auch die beim Verhaken des Films beschädigten Kader sowie jene herausgeschnitten hatte, die unbrauchbar waren, da die nötige Kurbeldrehzahl noch nicht erreicht war. Um den beschriebenen Effekt zu erreichen, muss er also in seinen Filmstreifen eingegriffen haben.⁴ Der entscheidende Punkt dabei ist allerdings, dass die Montage hier im Wortsinne «unsichtbar» bleibt, weil die Kamera vor und nach der Unterbrechung nicht bewegt worden war. Genau das macht den Trickeffekt überhaupt erst möglich. Die Schnitte bei Méliès haben somit eine radikal andere Funktion als die späteren narrativen oder rhetorischen Montagetechniken, weshalb Malthête (1982) es auch vorzieht, von «Collage» zu sprechen.⁵ In jedem Fall aber ist der Stopptrick bei Méliès das Resultat einer viel komplexeren technischen Operation, als die Bezeichnung vermuten lässt, denn es genügte

1a-d ESCAMOTAGE
D'UNE DAME AU
THÉÂTRE ROBERT
HOUDIN (Georges
Méliès, F 1896)

⁴ Vgl. hierzu Malthête 1982 sowie 1996, 63ff.

⁵ Vgl. auch Gunning 1990, 98ff sowie Gaudreault 1993, 37ff.

nicht, die Kamera anzuhalten, ein Objekt zu ersetzen oder zu verwandeln, um dann weiter zu filmen. Wenn Gegenstände oder Personen erscheinen, verschwinden oder sich verwandeln, waren im Zeitalter der handgekurbelten und später der Federwerk-Kameras immer auch Schere und Kleber im Spiel. Der Schnitt aber muss unsichtbar sein, wenn der Trick funktionieren soll.

Interessanterweise fällt der Stopptrick in der von Metz (1972, 173–192) vorgeschlagenen Einteilung der Trickeffekte in die Kategorie der «unsichtbaren Tricks». Als weitere Spielarten nennt er noch «sichtbare» und «nicht wahrnehmbare» Verfahren.⁶ Zu den sichtbaren Tricks zählen Zeitraffer oder Zeitlupe (ibid., 179), hinzufügen könnte man auch Doppelbelichtung, Weichzeichner, Überblendungen sowie alle anderen Arten von Blenden. Als Beispiele für nicht wahrnehmbare Tricks erwähnt Metz den Einsatz von Stuntspezialisten oder von Hilfsmitteln, um Größenunterschiede zwischen Schauspielern auszugleichen (ibid., 180). Die erste Kategorie beschreibt er wie folgt:

Mit dem unsichtbaren Trick verhält es sich anders. Der Zuschauer könnte weder sagen, wie er bewerkstelligt wurde, noch genau angeben, an welcher Stelle des filmischen Texts man ihn eingesetzt hat; er ist unsichtbar, weil man nicht weiß, wo er ist, weil man ihn nicht *sieht* (während man eine Unschärfe oder eine Doppelbelichtung sieht); aber er ist wahrnehmbar, denn man erkennt, man «spürt» seine Gegenwart, und dieses Gefühl gilt im Rahmen des hier wirksamen Codes sogar als unverzichtbar für eine angemessene Beurteilung des Films. So verhält es sich mit den Tricks in den gelungensten Filmen über den «unsichtbaren Mann»: Die Effekte sind sehr überzeugend, unmöglich zu lokalisieren, doch ihre Existenz ist unzweifelhaft, ja sogar eine der hauptsächlichen Qualitäten des Films *THE INVISIBLE MAN*,⁷ von dem allgemein gesagt wird, er sei «gut gemacht» (während eine Stuntszene nur dann gut gemacht ist, wenn sie als solche nicht erkannt wird) (Metz 1972, 180).⁸

Metz beschreibt hier sehr genau eine zentrale und zugleich paradoxe Eigenschaft des Tricks: Eine Trickszene ist nur dann gelungen, wenn

6 Im französischen Original «visible», «invisible» und «imperceptible».

7 *THE INVISIBLE MAN* (James Whale, USA 1933) war der erste einer Reihe von Filmen, die sich auf den gleichnamigen Roman (1897) von H.G. Wells bezogen. Es geht darin um einen Wissenschaftler, der sich unsichtbar macht – und für dessen filmische Darstellung eine Fülle von Tricks nötig war.

8 Hier und wann immer aus französischen Quellen zitiert wird, stammt die Übersetzung von mir, F.K.

die Zuschauer einerseits nicht sehen können, wie und wo das Bild oder die Szenerie manipuliert wurde, um einen bestimmten Effekt zu erreichen, andererseits aber auch wissen oder zumindest ahnen, dass hier ein Trick eingesetzt wurde. Wird er nicht als solcher erkannt, ist sein Einsatz gewissermaßen umsonst gewesen, denn er stellt eine besondere Leistung dar, welche die Zuschauer als solche würdigen sollen. Der Trick muss also, im Wortsinne, *bemerkenswert* sein.

Metz spricht mit Hinblick auf die unsichtbaren Tricks von einer «*machination avouée*» (ibid., 180f), also einem «unverhüllten Täuschungsmanöver», ein Ausdruck, der die Paradoxie im Funktionieren der Tricks gut trifft.

Am Begriff des Tricks haftet somit eine gewisse Doppeldeutigkeit. Etwas in ihm bleibt immer verborgen (denn er kann nur insoweit Trick sein, als die Wahrnehmung des Zuschauers überrascht wird), und gleichzeitig ist in ihm immer etwas, das sich zur Schau stellt, denn es ist wichtig, dass die Überraschung der Sinne der Macht des Kinos zugeschrieben wird (Metz 1972, 181).

Dies gelte letztlich sogar für die nicht wahrnehmbaren Tricks, da sie meist in anderen Texten enthüllt werden, in Kritiken, Interviews, Berichten von den Dreharbeiten usw. (vgl. ibid.). Gegenwärtig pflegen die «*Making-of*»-Filme auf den DVDs diese Aufgabe zu übernehmen.

Die Spannung zwischen dem Verbergen und der Zurschaustellung des Tricks wird im Zusammenhang von Metz' kritischen Untersuchungen des Erzählkinos geradezu emblematisch für die Art und Weise, wie der klassische Spielfilm die Zuschauer positioniert. Dies ist auch die Schlussfolgerung am Ende von «*Trucage et cinéma*» (ibid., 187f), die als Ausgangspunkt für sein Seminar von 1974 diente und auch in den Aufsätzen ausgearbeitet wird, die 1977 in *Le Signifiant imaginaire* gesammelt erscheinen. Noch in seinen Überlegungen zur filmischen Enunziation findet man Spuren dieser für Metz so zentralen Grundspannung im Funktionieren des Erzählkinos, so zum Beispiel wenn er mit Blick auf subjektive Einstellungen konstatiert, sie ließen uns «sehen, dass wir sehen, was wir sehen, und sie zeig[en] uns auch, dass der Film uns zeigt, was er uns zeigt [...]» (Metz 1997 [1991], 115). Mit anderen Worten, der Film stellt immer wieder sein Film-Sein zur Schau und tut gleichzeitig alles dafür, dies zu verbergen, sodass die Zuschauer sich ganz der Erzählung überlassen können.

Was den Trick angeht (und das gilt laut Metz letztlich für alle seine Spielarten), so wird er innerhalb des Dispositivs des klassischen

Spielfilms immer so weit diegetisiert, dass seine Zurschaustellung nicht disruptiv wirkt. Diese Balance ist für das narrative Kino von wesentlicher Bedeutung.

Der Trick als Attraktion

Im Rahmen des «attraktionellen Dispositivs» des frühen Kinos verhält es sich anders.⁹ Hier ist die «Überraschung der Sinne», von der Metz spricht, eher Zweck denn Mittel. Die diegetische Rahmung und die narrativen Elemente, die man in der Regel auch bei attraktionellen Filmen findet (insofern steht der Begriff der Attraktion auch nicht im Gegensatz zu dem der Narration), dienen vor allem dazu, die Tricks zu motivieren und ihnen ein Umfeld zu liefern, weil dadurch der Blick der Zuschauer umso effizienter auf die Trickeffekte gelenkt werden kann. In einer oft zitierten, retrospektiven Darstellung seiner Filmkarriere schreibt Méliès 1932: «Man kann sagen, dass in einem solchen Fall die Handlung [*le scénario*] nur als Faden dient, um die «Effekte» zu verbinden, die ansonsten nur wenig miteinander zu tun haben [...]» (Méliès 1961 [1932], 117).

Diese herausgehobene Rolle der Tricks steht in engem Zusammenhang mit der französischen Bühnentradition der Feerie, in der ebenfalls der Handlungsfaden erst im nachhinein gesponnen wurde, um die verschiedenen Einzelnummern und die Gesamtdramaturgie der Effekte richtig zur Geltung zu bringen. In den Anzeigen seiner Firma im Branchenblatt *Photo-Ciné-Gazette* präsentiert Méliès sich dann auch als Spezialist für Tricks und Illusionen, womit er seine Tätigkeit in eine weit ältere Berufstradition einreihet.¹⁰ In einem französischen Theaterlexikon des ausgehenden 19. Jahrhunderts heißt es unter dem Stichwort «*truc*»:

Früher gab es in Paris Leute, die man als Trickfabrikanten bezeichnen könnte und die einen Teil ihrer Zeit damit zubrachten, sich neue raffinierte und unbekannte Tricks auszudenken. Sie stellten Modelle davon her, suchten damit einen Produzenten, will sagen einen renommierten Bühnenautor auf, um ihm ihre kleinen Meisterwerke vorzuführen. Dieser traf daraufhin seine Auswahl, kaufte die Rechte an einigen der wahrhaft kuriosen Erfindungen und fabrizierte seinerseits eine Feerie, in welche er die Tricks einbaute, die man nun nur noch in Lebensgröße nach den Modellen herstellen musste (Pougin 1885, 748).

⁹ Zum Dispositiv des Kinos der Attraktionen vgl. Kessler 2006.

¹⁰ Vgl. hierzu Kessler 2001, 536f.

Die abfällige Weise, in der Pougin sich über die Bühnenaufsteller äußert, hat damit zu tun, dass die Feerien weniger als Kunstwerke denn vielmehr als durch und durch kommerzielle Produkte gesehen wurden, wobei die Tricks, aber auch andere spektakuläre Momente für den Erfolg der Unternehmung eine zentrale Rolle spielten. Dieses Umfeld, das auch noch für die kinematographischen Tricks relevant ist, die Georges Méliès um die Jahrhundertwende erfindet, gilt es mit einzubeziehen, wenn man die Funktion der Trickeffekte im frühen Film verstehen will.

In seinen Ausführungen beschreibt Méliès nicht nur sehr ausführlich die vielen Arten von Tricks, die er für den Kinematographen entwickelt hat, sondern gibt auch Einblicke in das professionelle Feld, innerhalb dessen er agiert. Es lohnt sich, diese Passage trotz ihrer Länge ungekürzt wiederzugeben:

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 Kamavorrichtung 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 Verdoppelung 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 (Méliès 1993 [1907], 25f).

Méliès präsentiert hier also in erster Linie eine Reihe der von ihm entwickelten Trickverfahren, wobei er unterstreicht, dass er sowohl die kinematographischen als auch die Bühnentechniken beherrscht. Er betont nicht nur die Einzigartigkeit und Komplexität der filmischen

Tricks, die er dank seiner Kenntnisse realisieren konnte, sondern hebt auch seine im Lauf eines Vierteljahrhunderts erworbenen praktischen Theatererfahrungen hervor, mithilfe derer er die Kinematographie um neue Verfahren bereichert hat. Er skizziert hier ein Selbstporträt des Künstlers als produktiver Erfinder, geschickter Techniker und weithin geschätzter Repräsentant des Illusionstheaters.

All dies bekommt umso mehr Gewicht, als Méliès sich zugleich im Hinblick auf seine Fachkollegen darstellt, wobei er seine eigene Überlegenheit immer wieder einfließen lässt, indem er zum Beispiel bei einem seiner Tricks betont, dass alle das von ihm Vollbrachte «für unmöglich hielten, bevor sie es gesehen hatten». Dabei ist deutlich, dass «alle» in diesem Fall nicht «irgendwer» bedeutet, sondern dass Spezialisten gemeint sind, die in der Lage waren, die großen Schwierigkeiten zu beurteilen, die Méliès überwinden musste, oder die sogar selbst vergeblich versucht hatten, dasselbe zu erreichen.

Gleichzeitig aber sind die Fachkollegen auch Méliès' Konkurrenten, die ebenfalls nach neuen überraschenden und das Publikum beeindruckenden Effekten suchten, wobei sie offenbar nicht immer die Regeln des fairen Wettbewerbs einhielten. So behauptet Méliès, er könne über einen Kniff nicht sprechen, «da meine Nachahmer noch nicht ganz hinter das Geheimnis gekommen sind». Er beklagt hier nicht nur die unehrlichen Praktiken einiger Konkurrenten; seine Bemerkung verrät zudem die kommerzielle Bedeutung solcher Produktionsgeheimnisse in einem offenbar recht rauen Wettbewerbsklima. So erklärt sich auch, warum Méliès sehr entrüstet reagiert, als 1908 in weit verbreiteten Zeitschriften wie *L'Illustration* und *Lectures pour tous* mit einem «Blick hinter die Kulissen» enthüllt wird, wie eine Reihe von Filmtricks zustande kommen.¹¹

Ein weiterer Aspekt, der in Méliès' Ausführungen zumindest implizit angesprochen wird, betrifft die Adressaten seiner Trickszenen. Wenn er betont, dass es der Kinematographie nun dank der von ihm entwickelten Verfahren möglich sei, «die unmöglichsten und unwahrscheinlichsten Sachen auszuführen», dann bedeutet dies auch, dass das neue Medium es den traditionellen Zauberbühnen gleichtun kann oder sogar in der Lage ist, die in Méliès' eigenem Théâtre Robert-Houdin präsentierten magischen Nummern oder die in den Feerien im Théâtre du Châtelet verwendeten vielfältigen Trickeffekte zu übertreffen. Das Publikum, das auf diese Weise angesprochen werden soll, favorisiert

11 Vgl. hierzu Malthête 1999 sowie Kessler 2001, 539f. Zu den Hintergründen dieser Veröffentlichungen vgl. Lenk 1989, 192 und Cosandey 1993.

Attraktionen, überraschende und verblüffende Darbietungen, spektakuläre Inszenierungen, wunderbare und unerklärliche Erscheinungen. Hieraus folgt zugleich, dass die Fähigkeit der Kinematographie, die äußere Wirklichkeit abzubilden, eine eher untergeordnete Rolle spielt. Tatsächlich skizziert Méliès in seinem Text eine Art Entwicklungslinie der kinematographischen Formen oder Gattungen, wobei die Aufnahmen in freier Natur «nur die Anfänge der Kunst» darstellen, welche ihren Gipfelpunkt erst in den von ihm so genannten «phantastischen Aufnahmen» erreicht (Méliès 1993 [1907], 16f).

Schließlich ist noch ein weiterer Punkt in dieser Passage von Bedeutung: Méliès situiert seine Arbeit sehr nachdrücklich in einer, wie André Gaudreault (2008) es nennt, «kulturellen Reihe». Sowohl in der Art und Weise, wie er auf die Geheimhaltung der Tricks pocht, als auch in der Formulierung seiner Zielsetzung, nämlich der Realisierung des scheinbar Unmöglichen mithilfe innovativer Verfahren, die selbst für Fachleute nicht zu durchschauen sind, platziert ihn in der kulturellen Reihe der magischen Bühnenillusion und spektakulären Theatergattungen, vor allem der Feerie. Wie Matthew Solomon (2010, 55ff, 68ff) zeigt, führt Méliès die Kinematographie als eine neue und machtvolle Tricktechnologie in diese Reihe ein. Wenn er also erklärt, er habe sich seine 25-jährige praktische Erfahrung im Illusionstheater zunutze gemacht, um die Möglichkeiten des Kinematographen zu erweitern (1993 [1907], 26), so ist diese Perspektive zweifellos der Tatsache geschuldet, dass sein Artikel für den *Annuaire général et international de la photographie* geschrieben wurde. Doch betrachtet man seine Überlegungen genauer, so dreht diese Hierarchie von Bühne und Leinwand sich ganz einfach um. Méliès betrachtet die Kinematographie und die durch sie ermöglichten Trickeffekte in erster Linie aus der Perspektive der kulturellen Reihe des Theaters der magischen Illusionen und eben nicht mit Blick auf die der «lebenden Fotografie».

Auch für Méliès ist der Trick ein «unverhülltes Täuschungsmanöver». Das Publikum weiß, dass man ihm magische Kunststücke und auf ausgeklügelter Technik beruhende Magie vorführt. Es soll ja gerade die Kunstfertigkeit der Darbietung bewundern und nicht an übernatürliche Kräfte oder Wunder glauben. Nicht zufällig haben Bühnenmagier immer wieder Schwindler bloßgestellt, die angeblich mit übersinnlichen Fähigkeiten begabt waren, und regelrechte Kampagnen gegen Spiritisten, Wunderheiler und Quacksalber geführt; auch Méliès macht sich in mehreren seiner Filme über dergleichen Scharlatane lustig.¹²

12 Vgl. Solomon 2010, 20–27 sowie Lefebvre 1993.

Der kinematographische Trick ist, wie eben auch die Zaubernummer des Bühnenmagiers, kein versuchter Betrug, keine Bauernfängerei, sondern ein von den Zuschauern, im besten Fall sogar von den Berufskollegen nicht durchschaubarer Kniff, der Verwunderung und Bewunderung erregt, aber keineswegs darauf aus ist, dem Wunderglauben Vorschub zu leisten.

Historische Pragmatik des Tricks

Obwohl also Méliès und seine Zeitgenossen wie Gaston Velle oder Segundo de Chomón¹³ viele Techniken anwenden, die später auch in der Spielfilmproduktion eingesetzt werden, obwohl im Dispositiv des attraktionellen Films wie in dem des Erzählkinos der Trick als «unverhülltes Täuschungsmanöver» wirkt, gibt es bedeutende Unterschiede hinsichtlich der Funktion der Effekte. Dies gilt mit Blick auf ihre strukturelle Position innerhalb der Filme, aber auch für die Art und Weise, wie die Zuschauer in beiden Dispositiven adressiert werden.

Bei Méliès steht ganz eindeutig die «Trickästhetik», wie Gaudreault (1993) es nennt, im Mittelpunkt. Die Narration, die Konstruktion der diegetischen Welt, die Inszenierung insgesamt dienen dazu, das Feuerwerk der Tricks zu motivieren, in einem kohärenten Zusammenhang zu entfalten und so erst richtig zur Geltung zu bringen. Die Tricks werden also nicht eingesetzt, weil sie es erlauben, eine bestimmte Art von Geschichte zu erzählen und überzeugend im Bild darzustellen, sondern die Erzählung dient in erster Linie dazu, einen adäquaten Rahmen für die Trickeffekte zu schaffen.

Méliès stellt in seinen Filmen vor allem seine Tricks zur Schau. Er zeigt «die unmöglichsten und unwahrscheinlichsten Sachen», um das Publikum zu überraschen und zu verblüffen. Wie in der Bühnentradition der Feerie geht es darum, spektakuläre Attraktionen zu bieten, wobei die Trickeffekte unterstützt werden durch die phantastische Handlung, die aufwendige Ausstattung (viele Trickfilme und Feerien werden zudem in Farbe gezeigt) sowie die Tanzeinlagen. Die Adressierungsweise dieser attraktionellen Filme stellt nicht die Erzählung und die Diegese in den Mittelpunkt, sondern den Effekt.

Ganz anders dagegen die Positionierung der Zuschauer, die Metz in seinem Aufsatz herausarbeitet. Die «unverhüllten Täuschungsmanöver» müssen zwar bemerkbar und bemerkenswert sein, sollen aber das Funktionieren von Narration und Diegese nicht beeinträchtigen. Auch hier

¹³ Zu Chomón vgl. Minguet Batllori 2010.

geht es, wie bei Méliès, oft darum «die unmöglichsten und unwahrscheinlichsten Sachen» zu zeigen, doch nun als für die Erzählung notwendige Elemente, die innerhalb des vom jeweiligen Film gesetzten filmischen Universums (Souriau 1997) als wahrscheinlich und glaubhaft wahrgenommen werden sollen. Darum steht für Metz der Trick geradezu emblematisch für die Wirkungsweise des klassischen Spielfilms:

Der Zuschauer fällt dem Täuschungsmanöver nicht zum Opfer in dem Sinn, dass er nicht weiß, dass es existiert, aber er ist sich dessen nicht so bewusst, dass es in seiner Wirkung geschwächt würde. Die Haltung des Zuschauers, dessen Glaube gespalten ist, entspricht also der des Kinos, von dem ich sagte, es präsentiere seine Tricks als unverhüllte Täuschungsmanöver. Bei diesem Spiel gewinnt die Institution Kino in jedem Fall, denn sie gewinnt zweifach: im Hinblick auf die Repräsentation, da der Trickeffekt, der als solcher kaum fühlbar ist, der Diegese zugeschrieben wird (= Abschwächung der Spaltung, Fall in die Magie), und weil ihre eigene Macht in dem Maße bestätigt wird, als das Verfahren, das als solches doch noch ausreichend erkennbar bleibt, dem Diskurs zugute kommt: Die Spaltung und das rhetorische Spiel werden aufrecht erhalten und damit auch die Liebe zum Kino (Metz 1972, 184).

Das komplexe Kräfteverhältnis, das Metz hier nachzeichnet, bezieht sich auf ein Kinodispositiv, das zu der Zeit, als er seinen Text verfasste, als Norm galt (zumindest für die Filmtheorie – Metz selbst war sich der kulturellen wie historischen Relativität dieser Konstellation sehr bewusst [vgl. 1977, 132f]). Damit stellt sich die Frage, inwieweit diese Analyse für die heute dominanten kinematographischen Formen noch gültig ist. Für zahlreiche Autoren führt die Entwicklung auf dem Gebiet der Special Effects und vor allem der digitalen Bearbeitung zu einer Art Rückkehr des Kinos der Attraktionen.¹⁴ Doch wie eine genauere Betrachtung von Méliès' Überlegungen zum Trick zeigt, steht dieses Dispositiv in einem spezifischen historischen und kulturellen Zusammenhang, der auf die heutigen Entwicklungen nicht ohne Weiteres zu übertragen ist. Méliès und Metz entwerfen beide Theorien zum kinematographischen Trickeffekt, in denen sich die zeitgenössische Praxis niederschlägt, nicht nur hinsichtlich der verfügbaren Tricktechnologien, sondern auch was die textuellen Funktionen und die Adressierung der Zuschauer angeht. Hieran kann eine Theorie der digitalen Effekte durchaus anknüpfen.

14 Vgl. dazu vor allem Strauven (2006).

Literatur

- Cosandey, Roland (1993) Cinéma 1908, films à trucs et Film d'Art. Une campagne de l'Illustration. In: *Cinémathèque* 3, S.58–71.
- Elsaesser, Thomas (Hg.) (1990) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute.
- Finn, George M. (1975) Metz' New Directions. In: *Jump Cut* 6, S.14–15.
- Gaudreault, André (1993) Theatralität, Narrativität und «Trickästhetik». Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 2, S.31–44.
- (2008) *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS Éditions.
- Gunning, Tom (1990) «Primitive» Cinema. A Frame-up? Or, The Trick's on Us. In: Elsaesser 1990, S.95–103.
- /Gaudreault, André (2006) Early Cinema as a Challenge to Film History. In: Strauven 2006, S.365–380.
- Kessler, Frank (2001) Cinématographie et arts de l'illusion. In: Quaresima/Vichi 2001, S.535–542.
- (2006) The Cinema of Attractions as *Dispositif*. In: Strauven 2006, S.57–69.
- Lenk, Sabine (1989) *Théâtre contre cinéma. Die Diskussion um Theater und Kino in Frankreich vor dem Ersten Weltkrieg*. Münster: MAKs.
- Levebvre, Thierry (1993) Georges Méliès und die Welt der Scharlatane. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 2, S.59–65.
- Malthête, Jacques (1982) Les collages dans les «Star» Films. In: *Cahiers de la Cinémathèque* 35/36, S.145–155.
- (1996) *Méliès. Images et illusions*. Paris: Exporégie.
- (1999) Quand Méliès ne faisait qu'à sa tête. In: 1895 27, S.21–32.
- Méliès, Georges (1961) Importance du scénario [1932]. In: Sadoul 1961, S.115–118.
- (1993) Die Filmaufnahme [frz. 1907]. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Kinos* 2, S.13–30.
- Metz, Christian (1972) *Essais sur la signification au cinéma*. Band 2. Paris: Klincksieck.
- (1977) *Le Signifiant imaginaire*. Paris: UGE [dt. (2000) *Der Imaginäre Signifikant. Kino und Psychoanalyse*. Münster: Nodus.
- (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Minguet Batllori, Joan M. (2010) *Segundo de Chomón. The Cinema of Fascination*. Barcelona: Generalitat de Catalunya et al.
- Pougin, Arhur (1885) *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*. Paris: Firmin Didot.

- Quaresima, Leonardo/Vichi, Laura (Hg.) (2001) *La decima musa/The Tenth Muse*. Udine: Forum.
- Sadoul, Georges (1961) *Georges Méliès*. Paris: Seghers.
- Solomon, Matthew (2010) *Disappearing Tricks. Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [frz. 1951]. In: *Montage AV* 6,2, S.140–157.
- Strauven, Wanda (Hg.) (2006) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.