

Elizabeth Ezra: Georges Méliès: The Birth of the Auteur

Manchester, New York: Manchester UP 2000, 166 S., ISBN 0-7190-5396-X,
£ 9,95

Die britische Romanistin Elizabeth Ezra (University of Stirling) will mit ihrem Buch mit liebgewonnenen Mythen aufräumen, die bislang die Méliès-Rezeption dominiert haben. Der Annahme, Méliès sei im Wesentlichen ein bezaubernder Märchenerzähler gewesen, dessen Filme durch ihre Naivität glänzten, stellt sie seine Genrevielfalt entgegen: Méliès habe in seiner Karriere in den Bereichen „newsreels, *actualités reconstruites*, magic acts, political satire, commercial advertisements, erotic or „stag“ films, historical epics, melodramas, science fiction, and, with the help of his brother Gaston, Westerns and action-adventures“ (S.149) gearbeitet. Viele seiner Filme hätten darüber hinaus das Verhältnis zwischen Phantastik und Realismus, zwischen Film und Welt problematisiert.

Der Vorwurf, Méliès habe sich überwiegend theatralischer Stilmittel bedient und habe filmische Zugangsformen nicht entwickelt, wird von Ezra ebenfalls angegriffen, indem sie zahlreiche Beispiele für seine Verwendung von Großaufnahmen, Durchblenden und Kontinuitätsmontagen zitiert. Spätestens an dieser Stelle zeigt sich, dass Ezras Beobachtungen lediglich einer traditionellen Méliès-Rezeption widersprechen, einer Rezeption, die überdies von Konzepten des frühen Kinos als primitiver Form geleitet sind. Neuere Publikationen – ich verweise hier besonders auf den von Ezra nicht wahrgenommenen Méliès-Band von *Kinotop* (1993) – haben den Pionier sehr viel stärker in das Kontinuum der nachfolgenden Filmgeschichte eingebunden.

Diese Beobachtung betrifft auch Ezras dritte These, mit der sie der Annahme entgegen tritt, Méliès' Kino sei weitgehend frei von narrativen Strukturen und sei daher den Analysemethoden moderner Filmtheorie nicht zugänglich. Nun ging es in der Méliès-Rezeption in der Regel nicht um die Frage, ob er in seinen Filmen Geschichten erzähle oder nicht (dies zu entscheiden bedarf es keines theoretischen Rüstzeugs), vielmehr wurden seine Filme nach der akademischen Neubewertung des frühen Kinos der Kategorie des „cinema of attractions“ zugeordnet. Diese Kategorie erweist sich jedoch mehr und mehr als historisch beschreibende Rubrik, die die diegetischen Formen der Pionierzeit von der späteren Erscheinungsform des „cinema of narrative integration“ zu unterscheiden sucht. Ezras Missverständnis besteht in der Annahme: „Yet even the theorists of the cinema of attractions oversimplify early film, deeming it to be largely devoid of narrative content, rather more „show“ than „tell.““ (S.3) In seinem berühmt gewordenen Aufsatz „The Cinema of Attractions, Its Spectator and the Avant-Garde“ (*Wide Angle* 8, 3-4 [Herbst 1986], S.63-70) benutzte Tom Gunning die Kategorie des „cinema of attractions“ aber gerade dazu, die Gemeinsamkeiten zwischen dem Kino der Lumières und Méliès' zu unterstreichen, die doch in der konventionellen Filmhistoriographie häufig als paradigmatische Vertreter jeweils des dokumentari-

sehen und des fiktionalen Films interpretiert worden sind. Vielmehr stünden beide für ein Konzept, das Gunning als „presenting a series of views to an audience“ (Gunning, S.64) charakterisierte.

Dass die Narrativik für Méliès nicht im Zentrum des filmischen Kalküls stand, lässt sich z.B. an dem Umstand ablesen, dass er seine neunteilige Serie *L’Affaire Dreyfus* (1899) auch als Einzelsujets anbot, aus denen die Schausteller frei wählen konnten (S.68): Die narrative Kontinuität des Films lag offenbar in der Aktualität (und medialen Ubiquität) des Geschehens; sie musste nicht diegetisch hergestellt werden. Dass Méliès mit dem um sich greifenden „cinema of narrative integration“ zu Beginn der zehner Jahre seine Karriere beendete, ist ebenfalls unstrittig. Davon unberührt ist Ezras Forderung: „Méliès’s films can and should be analyzed as cinematic texts with thematic and symbolic coherence, both individually and in intertextual relation to one another. As texts, they at once reflect and engage with preoccupations of the historical context in which they were produced.“ (S.150)

Uli Jung (Trier)