
Méliès und die Materialität moderner Magie

Matthew Solomon

LANGE VOR 1896, dem Jahr in dem Georges Méliès das Repertoire seines Zaubertheaters um eine Filmkamera und einen Filmprojektor erweiterte, hatte er Menschen verschwinden lassen. Im Laufe des Jahrzehnts nach seiner Übernahme der Leitung des Théâtre Robert-Houdin 1888 schuf Méliès eine Reihe großer Bühnenillusionen, die der sinkenden Popularität des Theaters entgegenwirkten. Viele dieser neuen Illusionen beinhalteten schnelles Verschwinden. Unter den ersten war *Le Page Mystérieux*, die Méliès 1889 während der Weltausstellung in Paris vorstellte. Über *Le Page Mystérieux* ist nicht viel bekannt, außer dass es Jehanne d'Alcy (geborene Charlotte Faës) in der Titelrolle zeigte: Der Zauberer ließ sie von der Bühne verschwinden und dann rasch wieder im Publikum erscheinen. Obwohl Méliès die Funktionsweise dieser Illusion nicht offenlegte, können wir ziemlich sicher sein, dass d'Alcys geheimnisvolles Wiedererscheinen mit Hilfe einer Falltür bewerkstelligt wurde, da Méliès den Grundriss der Bühne des Théâtre Robert-Houdin recht genau beschrieben hat.¹

In seinem in der Zauberzeitschrift *Passez Muscade* veröffentlichten Bericht über das Théâtre Robert-Houdin betont Méliès, dass seine Großillusionen nicht ohne die ausgeklügelte Bühnentechnik möglich gewesen wären, mit der sein verhältnismäßig kleines Theater ausgestattet war. Solche »expériences splendides« wären ohne »l'aide« einer Vielzahl an Technologien wie Theatermaschinerie, Falltüren und elektrischer Geräte sowie des Geschicks der beteiligten Künstler »matériellement impossibles« gewesen.² In einem jener Artikel, die er in den späten 1920ern und frühen 1930ern für *Passez Muscade* verfasst hat, spricht Méliès zu seinen Lesern und Zauberkollegen sogar direkt von den Ressourcen: »un vrai artiste ne doit rien regarder des ressources, petites ou grandes, de la Reine des Arts«.³ Viele dieser

¹ Georges Méliès: Le Théâtre Robert-Houdin (1845–1925), Teil 3, in: *Passez Muscade* 43 (1928), S. 513–516. Dieser Artikel ist auch in deutscher Übersetzung und mit einem ausführlichen Kommentar erschienen, vgl. Georges Méliès: Das Théâtre Robert-Houdin (1845–1925), in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 5/2 (2014), S. 247–258; Katharina Rein: Kommentar zu Georges Méliès' Le Théâtre Robert-Houdin (1845–1925), in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 5/2 (2014), S. 259–265.

² Méliès: Le Théâtre Robert-Houdin (wie Anm. 1), S. 516.

³ Georges Méliès: Aux Lecteurs de *Passez-Muscade*, in: *Passez Muscade* 52 (1929), S. 584.

sogenannten »großen Ressourcen« waren zweifellos technische und schließen ebenso die von Méliès im Théâtre Robert-Houdin und später in seinen Filmstudios in Montreuil verwendete Falltür wie den Kinematographen ein, den er zu den Shows in seinem Zaubertheater hinzufügte.

Aber dieser Artikel befasst sich weniger mit den Technologien, auf die Méliès seine theatralen und filmischen Praktiken stützte – wenn wir seine Tätigkeit im Kino überhaupt von derjenigen im Theater unterscheiden können –, sondern mit den spezifischen Materialien, die seine Illusionen ermöglicht haben. Méliès selbst mag die spezifischen Materialien, die die von ihm auf Bühne und Leinwand geschaffenen Illusionen des Verschwindens bewerkstelligten, nicht als Bestandteile seiner Illusionen erkannt haben, aber dieser Artikel argumentiert, dass diese Materialien einige der wichtigsten »kleinen Ressourcen« der Zauberkunst ausmachten, die um die Jahrhundertwende die Brücke zwischen Theater und Leinwand schlugen. Auf solche »kleinen Ressourcen« stützten sich die von Méliès geschaffenen scheinbar in Luft auflösenden Effekte des Verschwindens auf Bühne und Leinwand. Dieser Artikel untersucht Méliès' Film *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* sowie die Bühnenillusion, auf der er beruhte, als eine historisch spezifische Fallstudie materieller Praktiken des Verschwindens.

Es ist wichtig, an dieser Stelle hervorzuheben, dass der Verlauf von Méliès' multimedialer Karriere durch einen Rückgriff auf die allgemein akzeptierte historische, theoretische und transitive Formulierung »vom Theater zum Film« nicht zufriedenstellend beschrieben werden kann. Filmhistoriker haben häufig behauptet, die Geschichte des Kinos sei von verschiedenen Formen der »Theatralität« hin zu eher »filmischen« Techniken verlaufen – nämlich Nahaufnahmen und das Zusammenschneiden von Aufnahmen, um zeitliche Ellipsen und örtliche Verlagerungen zu schaffen. Ebenso haben viele klassische Filmtheoretiker das Kino in Opposition zum Theater definiert, indem sie filmische Spezifität genau dort fanden, wo das Kino vom Theater abwich. Filmhistoriker wollen uns glauben machen, dass Filmemacher wie Méliès, Griffith und Welles (um nur einige zu nennen) sich vom Theater zum Film bewegten, aber eine umfassendere und weniger kinozentrierte Betrachtung ihrer Karrieren erzählt eine ziemlich andere Geschichte.⁴ Tatsächlich überschneiden sich Theater und Kino im Verlauf von Méliès' Karriere: Viele Jahre lang hat Méliès Theatershows und Filme gleichzeitig produziert, wobei er regelmäßige Filme in seine Theaterperformances integrierte und

⁴ Zu den Ausnahmen siehe jeweils Matthew Solomon: *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana 2010; David Mayer: *Stagestruck Filmmaker: D. W. Griffith and the American Theatre*, Iowa City 2009; Vincent Longo: *Multimedia Magic from Around the World: Orson Welles's Film-and-Theater Hybrid*, in: James Gilmore und Sidney Gottlieb (Hg.): *Orson Welles: Stage, Sound, Screen, and Society*, Bloomington, IL (noch nicht erschienen).

Filme drehte, die als Bestandteil von Theatershows und Revues anderer Produzenten projiziert wurden.⁵

Méliès' Karriere lässt sich genauer als eine Bewegung vom Theater/Kino zum Theater beschreiben: er hat 1913 aufgehört, Filme zu drehen und lenkte seine Aufmerksamkeit nach dem Ersten Weltkrieg auf die Inszenierung von Operetten im Live-Theater, das er in Montreuil auf dem Grundstück betrieb, auf dem zuvor das zweite seiner beiden Filmstudios gestanden hatte.⁶ Zwar behaupteten mehrere Generationen von Filmhistorikern, Méliès' sogenannter »Stop-Motion Substitutionstrick« habe lediglich als Ersatz für eine theatrale Falltür gedient (genauso wie sie beteuerten, in erster Linie transponierten Méliès' Trickfilme lediglich »theatrale« Performances in das neue Medium des Films), tatsächlich hat Méliès die Nutzung von Falltüren aber nie aufgegeben, wie einige seiner Filme aus dem Zeitraum von 1899 bis 1912 beweisen.⁷ Diese Interpenetration und Kopräsenz von theatralen und filmischen Techniken sollte in der Reflexion über die von Méliès geschaffenen Effekte des Verschwindens berücksichtigt werden.

Méliès' Eintritt in das Zaubertheater 1888 fiel mit der Blütezeit dessen zusammen, was er und seine Zeitgenossen »moderne Zauberei« nannten. Der berühmteste Vertreter moderner Zauberei war natürlich Jean-Eugène Robert-Houdin, der Namensgeber von Méliès' Zaubertheater. Im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert präsentierten moderne Zauberer Bühnenillusionen als vornehme Art des Spektakels für die Mittelschicht, als »Experimente«, die nicht eine Meisterschaft des Okkulten zeigten, sondern vielmehr der rationalen Wunder moderner Elektrizität, Mechanik, Pneumatik, Optik, Akustik und Chemie, wie unerklärlich die Illusionen selbst auch sein mochten. In dem Kompendium *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions* von 1897 – größtenteils eine Zusammenstellung von zuvor im *Scientific American* und *La Nature* veröffentlichten Artikeln – beschrieb der Herausgeber Albert A. Hopkins ausführlich »the mirror and other optical tricks to which the *fin de siècle* magician is so largely indebted«, und schloss das Buch mit einem Kapitel zur »Projection of Moving Pictures«.⁸

Etwa zur selben Zeit, als Bewegtbilder Zauberperformances ergänzten, wurden auch Spiegel zu zentralen Komponenten von Bühnenillusionen. Der Zauber-

⁵ Siehe Stéphane Tralongo: *Faiseurs de féeries: Mise en scène, machineries et pratiques cinématographiques émergentes au tournant du XXe siècle*, Doktorarbeit, Université de Montréal, Université Lumière Lyon 2, 2012, S. 227–231.

⁶ Jacques Malthête: *Le Second Studio de Georges Méliès à la Montreuil-sous-Bois*, in: 1895, Nr. 7 (1999), S. 67–72, hier S. 70.

⁷ Matthew Solomon: Rezension zu Georges Méliès: *First Wizard of Cinema (1896–1913)* und Georges Méliès: *Encore (1896–1911)*, in: *Moving Image* 12/2 (2012), S. 189.

⁸ Albert A. Hopkins: *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*, New York 1897, S. 27, 488–518.

historiker Jim Steinmeyer beschreibt ausführlich, wie für die *Mise en Scène* der modernen Zauberei die sorgfältige Platzierung von Spiegeln zu einem grundlegenden Verfahren wurde. Indem er von den Zauberern berichtet, die im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert Spiegel benutzten (und insbesondere Spiegel, die in 45-Grad-Winkeln in Bezug auf sichtbare Flächen platziert wurden), zeigt Steinmeyer, wie Reflexionen auf der Bühne manipuliert werden konnten, in Verbindung mit extra angefertigten Zauberapparaten und der sorgfältigen Platzierung von Licht, um bemerkenswerte Effekte des Verschwindens zu visualisieren. In jedem Fall verblieb dasjenige, was scheinbar zum Verschwinden gebracht wurde – sei es eine Person, ein Esel oder ein Elefant – an genau dem Fleck, an dem die Zuschauer es zuletzt gesehen hatten. Es war jedoch verborgen, meist durch angewinkelte Spiegel, die die Innenflächen eines Schrankes reflektierten, den sie so leer erscheinen ließen.⁹

Méliès wusste, wie Reflexionen und Spiegelbilder manipuliert werden konnten, um Illusionen zu schaffen. Er kannte sicherlich die Methode von Pepper's Ghost, eine Illusion, die durchsichtige Geister auf der Bühne sichtbar machte, wo sie scheinbar mit Schauspielern interagieren konnten. Die Illusion bediente sich einer angewinkelten Glasscheibe, um weiß gekleidete, sich unter der Bühne vor schwarzem Hintergrund bewegendes Darsteller zu reflektieren. Die Illusionen des Verschwindens, die Méliès am Théâtre Robert-Houdin und anschließend in seinen Studios in Montreuil schuf, scheinen keine Spiegel oder angewinkelten Glasscheiben verwendet zu haben (obwohl einige der statischen »*entresorts*«, die in der Lobby seines Zauberspieltheaters ausgestellt wurden, spiegelbasierte Illusionen waren). Manchmal erreichte Méliès ein scheinbares Verschwinden, indem er etwas in der Bühnengestaltung verbarg, wie er es im 1890 erstmalig aufgeführten Zaubersketch *Le Nain Jaune* tat. Das Finale einer Reihe von Illusionen um den schelmischen und geheimnisvollen gelben Zwerg bildete dessen Verschwinden aus einer Kiste auf der Bühne des Théâtre Robert-Houdin, gefolgt von seinem Wiedererscheinen in einer anderen Kiste, die über den Köpfen der Zuschauer, am hinteren Ende des Saals, aufgehängt war. Die Illusion entstand unter der Mitwirkung zweier identisch gekleideter und geschminkter, zotteliger gelber Zwerge, die abwechselnd verborgen und gegeneinander ausgetauscht wurden.¹⁰

Le Nain Jaune weist darauf hin, dass Méliès' bevorzugte Methoden des Verschwindens räumliche und nicht optische waren, da sie darauf basierten, das verschwindende Wesen vom Ort der Repräsentation zu versetzen, anstatt es in der Bühnengestaltung zu verbergen. Das trifft auf die Effekte des Verschwindens zu,

⁹ Jim Steinmeyer: *Hiding the Elephant: How Magicians Invented the Impossible and Learned to Disappear*, New York 2003.

¹⁰ Goerges Méliès: *Le Nain Jaune*, in: *Passez Muscade* 3 (nouveau série, 1931), S. 18–24.

die Méliès filmisch durch den Stopptrick schuf, das *sine qua non* seiner filmischen Ästhetik – eine beinahe allgegenwärtige Technik, die etwa achtzehn Jahre des Filmschaffens durchzieht. Einer der frühen Einsätze des Stopptricks bei Méliès ist sein Film *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* von 1896, der in England und den USA schlicht als *The Vanishing Lady* vermarktet wurde. Unter den ersten einhundert Filmen, die Méliès 1896 und 1897 gedreht hat (deren Großteil derzeit als verloren gilt), war es einer von nur einer Handvoll, die sich um Zauberei drehen. Es ist ein früher Eintrag in das, was Filmhistoriker als das Trickfilmgenre beschreiben, und Teil eines noch größeren historischen Genres, das Méliès als sein eigenes bezeichnete und als dessen Namensgeber er sich sah, das »genre Méliès.«¹¹ In Méliès' U.S. *Star Film*-Katalogen ist *The Vanishing Lady* als Nummer 70 gelistet, mit einer Länge von »about 65 feet« – eine Laufzeit von etwa einer Minute, wenn wir dem Titel von Méliès' etwas früherem Trickfilm, *Conjuror Making Ten Hats in Sixty Seconds*, glauben dürfen, für den ebenfalls eine Länge von »about 65 feet« verzeichnet ist.

In *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* erscheint Méliès als der exemplarische moderne Zauberer, in schwarzem Frack mit schwarzer Krawatte, nach der Art Robert-Houdins, und performt eine Variation der *Verswindenden Dame*, eine Illusion, die Buatier de Kolta zehn Jahre zuvor auf der Bühne eingeführt hatte. Eine in einem Warwick-Filmkatalog erschienene Beschreibung schreibt die Magie einem »Hypnotiseur« zu: »A hypnotist introduces a lady, who mysteriously disappears in full view of the audience. Additional feats of the black art, which are of a surprising nature, make this a most interesting subject.«¹² Im Film ist Méliès der Hypnotiseur, dessen überraschende »feats of the black art« die Frau scheinbar verschwinden und später, nach einigen dazwischenliegenden Komplikationen, wiedererscheinen lassen. Die namensgebende verschwindende Frau ist Jehanne d'Alcy, die mindestens ein Jahrzehnt lang im Théâtre Robert-Houdin als Zauberasistentin von Dickson, einem von Méliès' Vorgängern, aufgetreten ist, bevor Méliès die Leitung des Theaters übernahm.¹³

¹¹ Solomon: *Disappearing Tricks* (wie Anm. 4), S. 60–79; Solomon: Rezension von Georges Méliès (wie Anm. 7), S. 188.

¹² Warwick Trading Company Ltd. *Film Catalogue*, London 1901, S. 57, in: *Early [Rare British] Filmmakers' Catalogues, 1896–1913* [microfilm], London 1983, Rolle 5.

¹³ Zu diesem Film, dieser Illusion und der Trope der verschwindenden Frau siehe Lucy Fischer: *The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies*, in: *Film Quarterly* 33/1 (1979), S. 30–40; Pierre Jenn: *Georges Méliès, cinéaste*, Paris 1984; Karen Beckman: *Vanishing Women: Magic, Film, and Feminism*, Durham, N.C. 2003; Réjane Hamus-Vallée: *La sauce et le poisson: Pour une esthétique de l'effet méliésien*, in: André Gaudreault und Laurent Le Forestier, mit Stéphane Tralongo (Hg.): *Méliès, carrefour des attractions*, Rennes 2013, S. 97–106; Katharina Rein: *Vanishing Tricks*, unveröffentlichter Vortrag, Weimar 2015.

Als Méliès 1896 *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* drehte, war die Illusion der *Verswindenden Dame* bereits so etwas wie ein Klischee.¹⁴ Der Zauberer Charles Bertram, den de Kolta mit einer Lizenz ausstattete, um die Illusion in London aufzuführen, schrieb 1896: »Of course, hundreds of imitators sprung up. No place of entertainment was complete without its vanishing lady.«¹⁵ Neben unzähligen Imitationen auf der Bühne verfilmten unterschiedliche Produzenten um die Jahrhundertwende Variationen der *Verswindenden Dame*. Méliès war ständig auf der Suche nach Neuheiten, und so kombinierte sein Film die *Verswindende Dame* mit zwei anderen Illusionen, dem Erscheinen eines Skeletts auf dem leeren Stuhl und der Verwandlung des Skeletts in eine lebende Person. All das geschieht in etwa einer Minute, einschließlich der Zeit, die der Zauberer und seine Assistentin für ihren Auftritt und Abgang brauchen, sowie um noch einmal auf die Bühne zu kommen und sich mehrfach zu verbeugen.

In Bezug auf eine andere Illusion schrieb Méliès: »Robert-Houdin, suivant son habitude, présentait ce tour avec le plus grand sérieux du monde [...] mais, par la suite, j'en modifiai profondément la présentation.«¹⁶ Ebenso fügt Méliès, obwohl er dem Namen nach »l'escamotage [...] chez Robert-Houdin« vorführt, *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* komödiantische Züge hinzu, indem er den Zauberer scheinbar versehentlich ein Skelett an Stelle der Frau herbeizaubern lässt. Er weicht überrascht zurück, als er es im Stuhl sieht und kann erst dann die verschwundene Frau wiedererscheinen lassen, als er das Tuch über den Stuhl drapiert und es noch einmal versucht. Während der Stoff sowohl das Verschwinden als auch das Wiedererscheinen der Frau verdeckt, erfolgt das Erscheinen des Skeletts vor den Augen der Zuschauer – noch eine Abweichung von der typischen Aufführungsweise der *Verswindenden Dame*. Skelette waren wiederkehrende Figuren in Zaubernummern. In Méliès' langlebigem Zaubersketch *American Spiritualistic Mediums, ou Le Décapité Récalcitrant*, der 1891 zum ersten Mal inszeniert wurde, trat ein laufendes Skelett als eine der Hauptfiguren auf. Im von den Zaubernern Leon und Adelaide Herrmann während ihrer Saison 1897–1898 aufgeführten Zauberstück wurde das Skelett sogar in der Ankündigung erwähnt.¹⁷

¹⁴ Ob die *Verswindende Dame* am Théâtre Robert-Houdin aufgeführt wurde oder nicht, bleibt unklar. Die Illusion »L'Escamotage d'une dame (reproduction du truc de Buatier de Kolta)« wird Georges Méliès zugeschrieben, vgl. [La Rédaction]: Georges Méliès, in: *Passez Muscade* 40 (1927), S. 487. Ich danke Katharina Rein für diese Referenz.

¹⁵ Charles Bertram: *Isn't It Wonderful? A History of Magic and Mystery*, London 1896, S. 127.

¹⁶ Georges Méliès: *Le Dessèchement Cabalistique*, Teil 1, in: *Passez Muscade* 50 (1929), S. 567.

¹⁷ Programmzettel für Leon Herrmann, Adelaide Herrmann, and the Original Herrmann the Great Company, People's Theatre, New York, 7. Februar 1898, Leon Herrmann

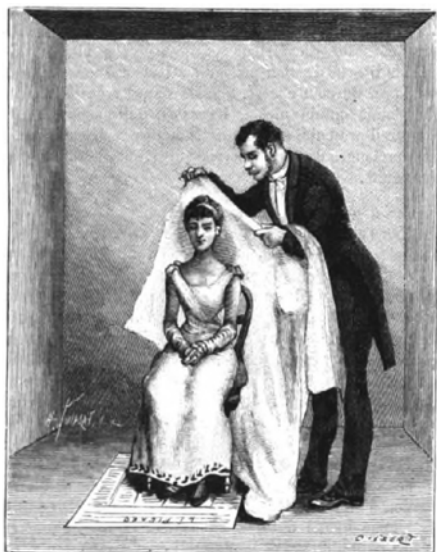


Fig. 1. — La femme est recouverte d'un châle de soie.



Fig. 2. — Le châle et la femme ont disparu subitement.

Abb. 1: Eine Illustration der *Verswindenden Dame*, die das Bedecken mit dem Tuch und das anschließende Verschwinden sowohl der Frau als auch des Tuches zeigt. Hier wird auch die Falltür unter der Zeitung sichtbar gemacht.

In vielen Bühnenversionen der *Verswindenden Dame* verschwand das über der Frau ausgebreitete Tuch genau in jenem Moment, in dem es entfernt wurde. Auf diese Weise *schienen* die Person und das Tuch im gleichen Moment zu verschwinden, nur den Stuhl und die Zeitung darunter zurücklassend.¹⁸ Bertram behauptete fest: »The trick was never complete without the veil being made to vanish [...] simultaneously with the lady's disappearance, [...] which caused an especial interest to the audience, and made our performance stand out in contrast to all imitations.«¹⁹ In Méliès' Version verschwindet das Tuch nicht: er wirft es zur Seite und nimmt es dann wieder auf, um das Skelett zuzudecken, als es in d'Alcy verwandelt wird; er wirft es wieder zur Seite, als d'Alcy sich vom Stuhl erhebt. Während viele Requisiten in einer Zaubershow – und in unzähligen Trickfilmen,

Playbills, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library for the Performing Arts. Ich danke Vincent Longo für diesen Hinweis.

¹⁸ In einigen Versionen der *Verswindenden Dame* kam die Frau mit einem Taschentuch in der Hand auf die Bühne und nur das Taschentuch blieb auf dem Stuhl zurück, nachdem sie verschwunden war. In Méliès' Version betritt d'Alcy die Bühne mit einem Fächer, der die gesamte Zeit über in ihren Händen verbleibt.

¹⁹ Bertram: *Isn't It Wonderful* (wie Anm. 15), S. 127f.

darunter auch die von Méliès – auf die Bühne gebracht, in einem Trick verwendet und dann wieder entfernt (oder zum Verschwinden gebracht) werden, verbleibt das Tuch auf der Bühne und ist von zentraler Bedeutung für die Inszenierung zweier distinkter und nicht-konsekutiver Illusionen.

Lange bevor er begann, professionell zu zaubern, war Méliès durch die Anstellung in der Schuhmanufaktur seines Vaters an die Arbeit mit Textilien gewohnt. Tatsächlich geschah es während eines einjährigen Praktikums in der Modeindustrie in London 1884, dass Méliès eine Aufführung der Zaubersketches von Maskeyne und Cooke an der Egyptian Hall sah (zwei Jahre bevor Bertram hier mit der *Verschwindenden Dame* auftrat). Diese Zaubersketches waren eine wichtige Inspiration für die Art von Magie, die Méliès später auf der Bühne und der Leinwand aufführen sollte.²⁰ Erwähnenswert ist auch, dass die Handhabung des Tuchs eine der schwierigsten Aufgaben bei der Ausführung der Illusion war. Da das Verschwinden des Tuchs schwieriger zu bewerkstelligen war als das der Person und deshalb mit größerer Wahrscheinlichkeit schiefgehen würde, unterließen es viele Zauberer, so auch Méliès.

Professor Hoffmanns Buch *More Magic* von 1890, die Fortsetzung seines Buches *Modern Magic* von 1876, schließt mit einer ausführlichen Erklärung der *Verschwindenden Dame* und diskutiert die Vor- und Nachteile des verschwindenden Tuchs: »If all goes well, the effect is extremely magical, the visible disappearance of the veil enhancing the marvel of the invisible disappearance of the lady. [...] In my own opinion, the additional effect of success is not sufficient to counterbalance the risk of failure, and this element of the feat is best omitted.«²¹ Wie Bertram, der die Illusion mit dem verschwindenden Tuch aufführte, 1899 betonte: »[M]any performers tried the trick afterwards: and most of them could ›vanish‹ the lady, but they could not cause the disappearance of the large silk covering.«²² Die schiere Größe des Tuches, im Unterschied zu den viel kleineren Taschen- und Seidentüchern, die Zauberer normalerweise verwenden, machte es schwer manipulierbar und ließ dessen Verschwinden zu einer besonderen Herausforderung werden.

Wenn die Erklärung in *Modern Magic* stimmt, musste das Tuch aus »very thin soft silk« bestehen, »so as to be capable of being folded or crumpled into very small

²⁰ Paul Hammond: *Marvellous Méliès*, London 1974; David Robinson: *Georges Méliès: Father of Film Fantasy*, London 1993.

²¹ Professor Hoffmann [pseud.]: *More Magic*, London 1890, S. 455. Hoffmanns Bericht von der *Verschwindenden Dame* erstreckt sich über die Seiten 448–456, auf S. 455 f. merkt er an, dass u. a. Hartz in seiner Aufführung der Illusion auf das Verschwinden des Tuches verzichtete.

²² *Royalty's Magician: A Chat with Mr. Charles Bertram*, in: *New Penny Magazine* 5/61 (1899), abgedruckt in: *The Wizard Exposed: Magic Tricks, Interviews, and Experiences*, Glenwood, Ill. 1987, S. 98.

dimensions«, und wurde rasch mit Hilfe eines Gummibands durch den Ärmel hochgezogen.²³ Das Bedecken mit dem Tuch spielte auch eine wichtige Rolle in der Bühnenillusion *Die Verschwindende Dame*, insofern es dazu diente, zu suggerieren, sie sei immer noch auf dem Stuhl, während sie tatsächlich bereits dabei war, die Bühne zu verlassen – um dann im Flügel oder im Zuschauerraum wieder zu erscheinen. Ein Rahmen aus Metalldraht ließ das Tuch die Form der Silhouette der sitzenden Frau behalten, während sie durch die Falltür in der Bühne herabsank; der Rahmen fiel außer Sicht, als das Tuch entfernt wurde. Eine unter dem Stuhl platzierte Zeitung verhinderte angeblich den Gebrauch einer Falltür, aber die Zeitung war entweder speziell ausgeschnitten und exakt auf die Öffnung der Falltür aufgelegt oder sie bestand aus Gummi und verfügte über einen verborgenen Schlitz, der groß genug war, eine Person hindurchschlüpfen zu lassen.²⁴

In Méliès' *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* scheint das Tuch dicker zu sein als Seide, und an einigen Stellen im Film scheint es etwas schwierig handhabbar gewesen zu sein. Als Méliès das Tuch hochhebt, nachdem er es über die auf dem Stuhl sitzende d'Alcy gelegt hatte, lässt er einen Teil von ihr unverdeckt und sie verschwindet augenblicklich. Ähnlich lässt er eine Ecke des Stuhls offen, als er das Tuch über das Skelett legt und in einem Moment bewegt sich das Tuch, um unsere Sicht auf den Stuhl komplett zu verdecken – in eben diesem Augen-



Abb. 2: Jehanne d'Alcy im Kostüm, auf einer Zeitung stehend. Zu ihrer rechten liegt das Tuch, das ihr Verschwinden verdecken wird und zu ihrer linken ist der Zauberer, der es angeblich bewirkt, Georges Méliès. *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896), Detail

²³ Hoffmann: *More Magic* (wie Anm. 21), S. 453 und S. 209f.

²⁴ Vgl. die Illustrationen in Hopkins: *Magic* (wie Anm. 8), S. 42f.; *La Nature* (20.07.1891), S. 176.

blick ist d'Alcy wieder auf dem Stuhl. Diese scheinbar versehentlichen schlechten Handhabungen des Tuchs verraten die Tatsache, dass der Film keine räumliche Illusion ist, sondern ein Trick, der auf der Manipulation von Zeitlichkeit beruht. Wie auf der Bühne ereignet sich das Verschwinden der Frau, bevor die Gesten des Zauberers signalisieren, dass es sich ereignet hat. Ebenso nimmt sie den Platz des Skeletts dann ein, wenn der Zauberer das Tuch über die Knochen zu legen beginnt. Sie bleibt einige Sekunden lang unter dem Tuch sitzen, während er einige Zaubergesten über ihrem Kopf ausführt um das Tuch schwungvoll wegzieht.

Der Stoff, aus dem die Kostüme gemacht waren, die die Frauen in den Aufführungen der *Verswindenden Dame* auf der Bühne und Leinwand trugen, ist ebenfalls von Bedeutung. Charles Bertram (der im August 1886 begann, die Illusion an der Egyptian Hall zu zeigen, kurz nachdem de Kolta sie erstmals in Paris aufgeführt hatte) gibt an, dass seine Assistentin, Mademoiselle Patrice, ein »long white silk Grecian costume, trimmed with gold lace, and with a long yellow silk cloak hanging from her shoulders« trug.²⁵ Dieses Kostüm machte es Mademoiselle Patrice vermutlich einfacher, rasch durch die Falltür zu schlüpfen, nachdem ein »large red silk shawl, seven feet square [...] was lightly placed over her head and tied at the back [...] so as to completely envelope her.«²⁶ Im Gegensatz dazu ist das von d'Alcy in *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* getragene Kleid voller, mit Puffärmeln und einem dunkleren Mieder mit Ornamenten im unteren Teil. Das Kleid gehörte vermutlich d'Alcy und war gar kein Theaterkostüm – der Film geht auf den Frühling 1896 zurück und das Kleid, das sie trägt, ist vorteilhaft für die Jahreszeit. Viele frühe Filmdarsteller trugen ihre eigene Kleidung, und Méliès hatte keinen Kostümbestand bevor sein erstes Filmstudio in Montreuil einsatzbereit war.²⁷ In direktem Sonnenlicht aufgenommen, lassen der weiße Stoff und der Tupfendruck von d'Alcys Kleid ihren Unterkörper auffallend vor dem grauen Hintergrund herausstechen, ein Effekt, der an das weiße, getupfte Kleid eines Modells in Monets Gemälde *Femmes au jardin* (ca. 1866) erinnert. Diese Kostümwahl zwingt uns, d'Alcys Auftritt und Abgang von der Szene mit unseren Augen zu folgen und schafft eine merkliche Leere, wenn sie verschwindet. Ein leerer Stuhl und danach ein sitzendes Skelett nehmen im Folgenden die Bildmitte ein, aber keines von beiden füllt die von d'Alcy und ihrem Kleid zurückgelassene visuelle Leere. Wie der kunstvoll bestickte Mantel, den Méliès in *Le Voyage dans la*

²⁵ Bertram: Isn't It Wonderful? (wie Anm. 15), S. 127.

²⁶ Ebd., S. 126.

²⁷ Priska Morrissey: La garde-robe de Georges Méliès: Origines et usages des costumes de vues cinématographiques, in: Gaudreault und Le Forestier (Hg.): Méliès, carrefour des attractions (wie Anm. 13), S. 177–188. Ich danke Priska Morrissey für ihre hilfreichen Antworten auf mehrere Fragen zu Kostümen im frühen Film.

lune (1902) und einigen anderen Filmen trug, sollte d'Alcys Kleid als eine materielle Erinnerung an alles dienen, was in einem so immateriellen und ephemeren Medium wie dem Film greifbar und taktil ist, selbst im Augenblick des Verschwindens.

Einige französische Filmhistoriker sahen in der Positionierung des Schnitts in *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* eine unmittelbare Ersetzung der Benutzung einer Falltür im Theater. Georges Sadoul weist darauf hin, dass der Film nicht im Théâtre Robert-Houdin aufgenommen wurde, wo das Licht ungenügend gewesen wäre, sondern draußen, im Sonnenlicht, auf dem Grundstück der Familie Méliès in Montreuil, bevor an dieser Stelle ein Jahr später Méliès' gläsernes Filmstudio gebaut wurde. Sadoul zufolge drehte Méliès auf einer Plattform vor einem relativ einfachen Bühnenbild, hielt die Kamera an und verharnte in seiner Position, während d'Alcy das Blickfeld verließ, und filmte dann weiter, um den Effekt des Verschwindens zu erzeugen.²⁸ Im zweiten Band ihrer *Histoire comparée du cinéma* liefern Jacques Deslandes und Jacques Richard eine Beschreibung dieses Films, die mehr oder weniger dieselbe ist wie Sadouls und zitieren die Impraktikabilität des Drehens im Theater.²⁹ Ebenso repräsentiert Méliès' Einsatz des Stopptricks für Jean Mitry den schlichten Transfer einer Theaterillusion in den Film.³⁰ Solche klassischen Darstellungen vereinfachen Méliès' Technik des Stopptricks grob, indem sie sie fehlerhaft als »stop motion substitution trick« beschreiben. Jacques Malthête bemerkte allerdings 1981:



Abb. 3: Claude Monet, *Femmes au jardin* (ca. 1866), Detail.

²⁸ Georges Sadoul: *L'invention du cinéma, 1832–1897*, Bd. 1 *Histoire générale du cinéma*, Paris 1977, S. 391.

²⁹ Jacques Deslandes und Jacques Richard: *Du cinématographe au cinéma, 1896–1906*, Bd. 2 *Histoire comparée du cinéma*, Tournai 1968, S. 422.

³⁰ Jean Mitry: *Histoire du cinéma: Art et industrie*, Bd. 1: 1895–1914, Paris 1967, S. 117.

This effect [stop camera] is always associated with a splice. [...] I know of no exception to this rule. Every appearance, disappearance or substitution was of course done in the camera but was always re-cut in the laboratory on the negative and for a very simple reason: this trick effect [...] will not work if the rhythm is broken. But the inertia of the camera was such that it was impossible to stop on the last frame of the »shot« before the »trick,« change the background or the characters, and start up again on the first frame of the »shot« after the »trick« without having a noticeable variation in speed.³¹

Der Stopptrick ist die Grundlage fast aller von Méliès geschaffenen filmischen Effekte des Verschwindens und Erscheinens.

Peter Wollen hat Filmtechnikhistoriker dazu angehalten, weniger das Aufnehmen und die Projektion in den Fokus zu nehmen: »Real breakthroughs have been in the technology of film stock, in chemistry rather than mechanics [...] the steady development of stock – chemical rather than optical or electronic – has never been comprehensively chronicled. [...] Even an apparently extraneous and trivial invention like Scotch tape had an enormous impact on editing technique.«³² Der Schnitt war aber nicht nur eine Technik, sondern auch ein physischer und chemischer Prozess. Da augenblickliches Verschwinden kein reiner Kamera-Effekt ist, sondern sozusagen auf Postproduktion beruht, musste Méliès für dessen Erzeugung zwei Streifen Film zusammenfügen. Eine Illustration dieses Vorgangs sehen wir in der Zeichnung, die André Méliès später von seinem Vater anfertigte, der, über einen Tisch gebeugt, eine brennende Zigarette im Mundwinkel und eine Lupe in der Hand, auf einen von einer nackten Glühlampe beleuchteten Filmstreifen schaut und versucht, genau die richtige Stelle für den Schnitt zu finden; eine Schere und eine kleine Flasche mit Chemikalien und der Aufschrift »ACE« stehen in Méliès' Reichweite auf dem Tisch, zusammen mit einem mit Zigarettenstummeln gefüllten Aschenbecher.³³ Laut dem *Handbook of Kinematography* von 1911 »[a] reliable formula for film cement consists of commercial Acetone and Amyl Acetate in equal parts.«³⁴

³¹ Jacques Malthête: Brief vom 1. Mai 1981, zit. in: André Gaudreault: Theatricality, Narrativity, and Trickality: Reevaluating the Cinema of Georges Méliès, übers. v. Paul Attalah, mit Tom Gunning und Vivian Sobchack, in: Matthew Solomon (Hg.): *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon*, Albany 2011, S. 42.

³² Peter Wollen: *Cinema and Technology: A Historical Overview*, in: *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, London 1982, S. 169–171.

³³ Die Zeichnung ist abgedruckt in: *Cinémathèque Méliès* 18 (1991), S. 36. Die komische Ironie der Zeichnung ist, dass Méliès père rauchend vor einem Schild sitzt, auf dem steht »Défense formelle de fumer«, gezeichnet »G. Méliès.« Nitrofilm ist bekanntlich hochentzündlich.

³⁴ Colin N. Bennett: *The Handbook of Kinematography: The History, Theory, and*

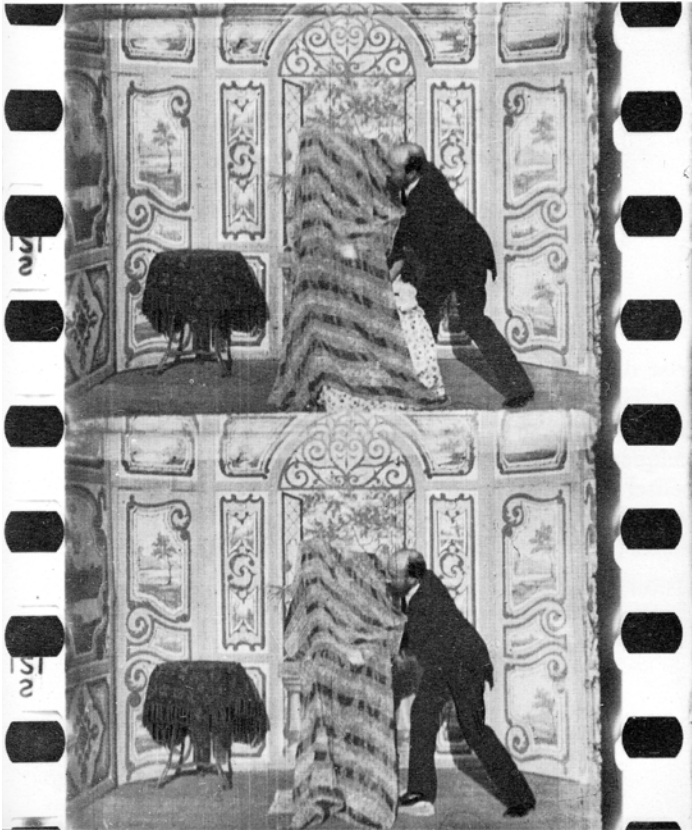


Abb. 4: Die für den Stopptrick notwendige Montage in einer Filmkopie von *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, der Jehanne d'Alcy während der Projektion auf der Leinwand verschwinden lässt.

Als unmittelbarer Beleg für den physischen Montagevorgang können die erhaltenen Positivabzüge von Méliès' Marke *Star Films* angesehen werden. Die sichtbaren Schnitte in diesen Abzügen offenbaren, wie Méliès' wichtigster Trick entstand, wenn diese Methode auch weit davon entfernt war, geheim zu sein. *The Handbook of Kinematography* ist einer der vielen Orte, wo man sie unter der Überschrift »joining films« findet. Für einen Schnitt musste man den Filmstreifen zuerst etwas hinter dem gewünschten Bild schneiden und die Emulsion abkratzen. Nachdem die Rahmenlinien und die Perforationslöcher sauber ausgerichtet und Film-

Practice of Motion Photography and Projection (1911), London 21913, S. 217, meine Hervorhebung.

kitt aufgetragen worden war, konnte ein anderer Filmstreifen darübergelegt und angeklebt werden.³⁵ Diese Überlappung erzeugte eine dicke Verbindungsstelle, die eine auf folgenden Generationen von Positivkopien sichtbare Spur hinterließ.³⁶

Wie Zelluloid waren die im Filmkitt verwendeten Chemikalien Produkte der modernen organischen Chemie, wie sie am Ende des neunzehnten Jahrhunderts von einer Anzahl multinationaler Unternehmen entwickelt und industrialisiert wurde. Wirtschaftshistoriker Michael G. Smith beschreibt das als die »industrialization of chemicals«, die sich in Frankreich mit der zweiten industriellen Revolution ereignete.³⁷ Moderne Zauberei mag von Maschinen erzeugt worden sein, aber sie ist zum großen Teil *aus* industriellen Materialien und Chemikalien gemacht. Erwähnenswert ist, dass die künstlichen Rauchwolken, die Méliès häufig in Verbindung mit gefilmten Effekten des Verschwindens verwendete, und die Anilinfarben, die Mannschaften von Koloristen sorgfältig Bild für Bild auf Zelluloidpositivabzüge auftrugen, ebensolche Produkte der modernen organischen Chemie waren, die im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert in großen Mengen hergestellt wurden.

Analoge Filmprojektion basiert auf einer kontinuierlichen Alteration projizierter Standbilder und eines Sekundenbruchteils Dunkelheit auf der Leinwand, wenn die Blende die Linse verdeckt. In *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* wird diese Alteration als eine von Leben und Tod thematisiert: d'Alcy wird durch ein Skelett ersetzt, einen Moment später ersetzt sie wiederum das Skelett; die Verwandlungen werden von einem Schleier verdeckt, der d'Alcy und das Skelett jeweils für einen Augenblick unsichtbar macht – nicht unähnlich der Blende, die hinter der Linse des Projektors flackerte, der den Film zeigte. (Méliès muss mit dem Mechanismus vertraut gewesen sein, da er einen von Robert W. Pauls Projektoren auseinandernahm, um ihn zu einer Kamera umzubauen.³⁸) In seinen Memoiren behauptete Méliès, dass *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* die erste seiner »vues extraordinaires« gewesen sei.³⁹ Méliès' Artikel »Les Vues Cinématographiques« von 1907 liefert allerdings einen aufschlussreicheren Bericht dessen, was er als »la première idée d'appliquer le truc au cinématographe« beschreibt:

³⁵ Ebd., S. 220–222.

³⁶ Siehe z. B. die in *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination* 7 abgedruckte Bildvergrößerung eines Abzugs von *Le Voyage dans la lune*.

³⁷ Vgl. Michael Stephen Smith: *The Emergence of Modern Business Enterprise in France, 1800–1930*, Cambridge, Mass. 2006.

³⁸ Laurent Mannoni: 1896, *Les premiers appareils cinématographiques de Georges Méliès*, in: Jacques Malthête und Laurent Mannoni (Hg.): *Méliès, magie et cinéma*, Paris 2002, S. 117–133.

³⁹ Georges Méliès: *La Vie et l'œuvre d'un pionnier du cinéma* (1935), hrsg. v. Jean-Pierre Sirois-Trahan, Paris 2012, S. 46.

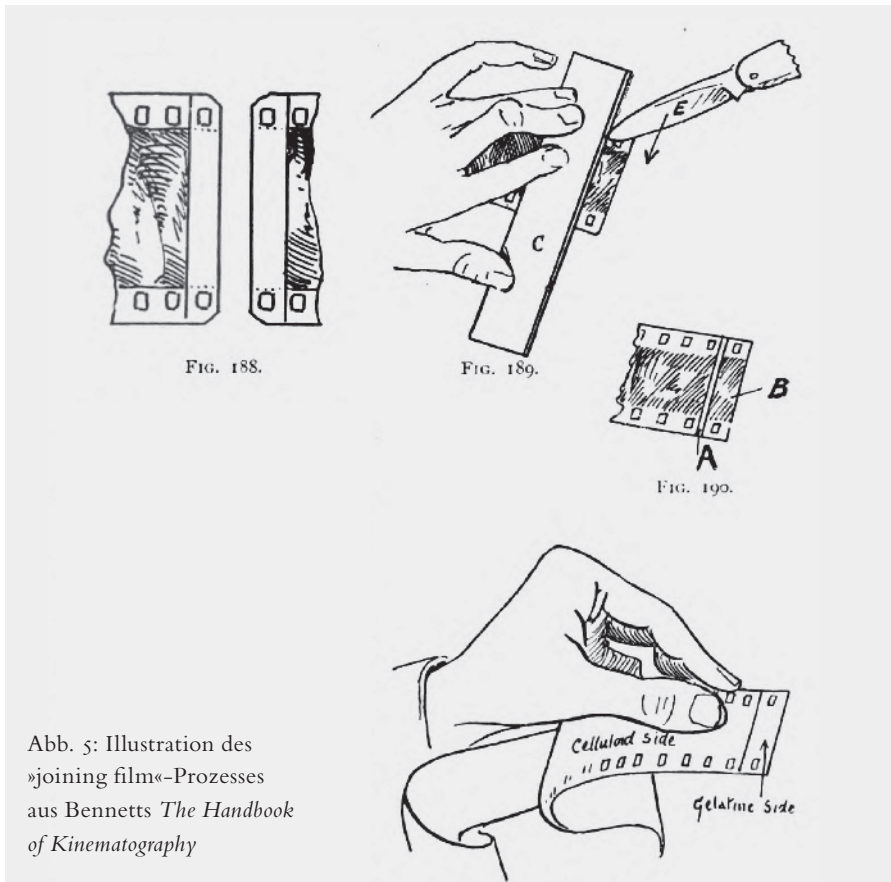


Abb. 5: Illustration des »joining film«-Prozesses aus Bennetts *The Handbook of Kinematography*

Un blocage de l'appareil dont je me servais au début (appareil rudimentaire, dans lequel la pellicule se déchirait ou s'accrochait souvent et refusait d'avancer) produisit un effet inattendu, un jour que je photographiais prosaïquement la Place de l'Opéra: une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant cette minute, les passants, omnibus, voitures, avaient changé de place, bien entendu. En projetant la bande, ressoudée au point où s'était produite la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes changés en femmes. Le truc par substitution, dit *truc à arrêt*, était trouvé, et deux jours après j'exécutais les premières métamorphoses d'hommes en femmes, et les premières disparitions subites qui eurent, au début, un si grand succès.⁴⁰

⁴⁰ Georges Méliès: Les Vues cinématographiques, in: Roger Aubry (Hg.): Annuaire général et international de la photographie 16, Paris 1907, S. 385.

Diese Anekdote über den Ursprung des »truc par substitution, dit *truc à arrêts*« (Mé-liès' Hervorhebung) ist zwar von Kennzeichen der Fiktion durchzogen, aber was Méliès ausdrücklich angibt ist, »la bande« sei »ressoudée« gewesen. Folglich war der Effekt nicht einfach das Ergebnis eines Anhaltens der Kamera.

Die hier den Lesern angebotene Anekdote ähnelt einer anderen, häufig wiederholten (und noch fadenscheinigeren) Geschichte aus den Kindertagen des Kinos, die Martin Loiperdinger zurecht als den »Gründungsmythos« des Kinos beschrieben hat: die unendlich nacherzählte Geschichte von den Zuschauern, die vor der namensgebenden Ankunft der Eisenbahn in *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* der Lumières fliehen.⁴¹ Die häufig thematisierte Genderthematik in Méliès' Geschichte vom Place de l'Opéra (die durchaus eine feministische Analyse in der Art von Lucy Fischer und Karen Beckman verdient) einmal beiseitegelassen, legt die Verwandlung der Straßenbahn in einen Leichenwagen auch eine allegorische Lesart nahe, die mit der Verwandlung einer lebenden Person in ein Skelett in *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* kongruiert.

Diese Spannung zwischen Leben und Tod war Bestandteil der chemischen Zusammensetzung des Zelluloidfilms, auf dem *L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* ursprünglich aufgezeichnet, kopiert und vervielfältigt wurde.⁴² Wie ein 1913 erschienenes Buch über die Nitrozelluloseindustrie erklärte: »Broadly speaking, the framework of the individual cell – the predominating constituent of plant tissues – the structural basis of all vegetable organisms – is cellulose. It is the plant itself minus its protoplasmic contents.«⁴³ Zelluloid war der Stoff des Lebens selbst. Es mag zwar nicht lebendig gewesen sein, aber es war nicht verschwunden. Stattdessen war es in Film verwandelt und mit fotografischer Emulsion beschichtet worden – und wurde von der Kamera und dem Projektor mit neuem Leben auf der Leinwand erfüllt.

Aus dem Englischen von Katharina Rein

Bildnachweis

Abb. 1: La Nature 946 (18. Juli 1891), S. 176.

Abb. 5: Colin N. Bennett: *The Handbook of Kinematography: The History, Theory, and Practice of Motion Photography and Projection* (1911), London ²1913, S. 221.

⁴¹ Martin Loiperdinger: *Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth*, übers. v. Bernd Elzer, in: *Moving Image* 4/1 (2004), S. 98–118.

⁴² Ich danke Katy Peplin für diese Anregung im Anschluss meiner Präsentation einer früheren Version dieses Artikels in einem Kolloquium des Department of Screen Arts and Cultures an der University of Michigan am 9. April 2015.

⁴³ Edward Chauncey Worden: *Nitrocellulose Industry: A Compendium of the History, Chemistry, Manufacture, Commercial Application and Analysis of Nitrates, Acetates and Xanthates of Cellulose as Applied to the Peaceful Arts*, Bd. 1, New York 1911, S. 1.