

Georges Méliès und die Welt der Scharlatane

Chirurgie, Magnetismus, Röntgenstrahlen, Phrenologie... Während seiner ganzen Karriere spielt Georges Méliès immer wieder auf die Welt der medizinischen Scharlatane seiner Zeit an.¹ Ab Juni 1892, also bereits vor der Erfindung der Kinematographie, sucht er sich in einer »großen komisch-spiritistischen Szene« mit dem Titel *Le Charlatan fin de siècle* die Vereinigung der Quacksalber als Zielscheibe. Das Schauspiel, das mehrere Wochen lang im Théâtre Robert-Houdin gezeigt wird, erzählt »die unglaublichen Abenteuer von Sir John Patt de Cok², der soeben, unter Zuhilfenahme von Banknoten und durch Erduldung der ungewöhnlichen Behandlungsmethoden dieses wahnsinnigen Fin de siècle-Scharlatans, in der privaten Heilanstalt des überaus berühmten Giuseppe Barbanmacaroni seinen Spleen auskuriert hat, bis zum Finaltrick, der Explosion des phlegmatischen Sohns von Albion, der, nach Verschlucken einer Dynamitpille, in tausend Stücke zerplatzt«. ³ Diese Bühnenszenierung, die den Vorwand für zahlreiche »Spezialeffekte« liefert, nimmt die späteren kinematographischen Streifzüge Méliès' in das Feld der medizinischen Parodie vorweg.

Mit Hilfe des historischen Kontextes werden wir versuchen, diesen weitgehend vernachlässigten Aspekt im Werk des großen Pioniers zu erhellen.

Scharlatanerie und Film: Das Übergewicht des Grotesken

Im Mittelalter bezeichnet man mit *Scharlatan* im eigentlichen Sinne die Verkäufer von Wunderwassern und Allheilmitteln. Um 1900 hingegen ist die Definition des Wortes ausgesprochen weit gefaßt: »Der Begriff der Scharlatanerie umfaßt in der Tat eine buntgemischte Welt, in der Hebammen, Zahnärzte, Masseure, Bandagisten, Kräuterweiblein, Heilpraktiker, Somnambule, Magnetiseure, Pseudo-Elektrotherapeuten, Wünschelrutengänger und selbst Mediziner Seite an Seite arbeiten«. ⁴ Den Scharlatanen bzw. Quacksalbern von früher, die auf den öffentlichen Plätzen ihrer Beschäftigung nachgingen, folgen nun schlaue Geschäftemacher, die ihr Handwerk zuhause ausüben. Allein in der Stadt Paris sind es fast 2.000, die sich eine goldene Nase verdienen!

Man kann die Scharlatanerie als die Verkehrung des wissenschaftlichen Diskurses zu kommerziellen oder megalomanen Zwecken (was beides oft zusammenfiel) betrachten. Um das Phänomen wirklich zu begreifen, muß man sich einen Augenblick mit der bekannten Bemerkung von Gaston Bachelard beschäftigen: »Wir werden in der einfachsten wissenschaftlichen Vorgehensweise zeigen«, so schreibt er, »daß man eine Dualität feststellen kann, eine Art epistemologische Polarisierung, die geneigt ist, die Phänomenologie unter der doppelten Rubrik des Anschaulichen und des Verständlichen einzuordnen [...]«. ⁵ Wir behaupten daher, daß das Quacksalbertum die wissenschaftliche Vorgehensweise verkürzt, indem es (visuell, verbal oder faktisch) das Anschauliche auf Kosten des Rationellen bevorzugt.

Ein sehr gutes, aus der Frühzeit der Kinematographie stammendes Beispiel ist die Vorführung der Röntgenstrahlen durch zahlreiche Wanderschausteller. Ende 1895 von Wilhelm Röntgen entdeckt, werden die geheimnisvollen Strahlen auf eine Weise unters Volk gebracht, die an die Verbreitung des Kinos erinnert. Zuerst zeigt man sie in den Hochburgen des *parisianisme*: So findet man, wahrscheinlich gegen Ende 1896, die Röntgenstrahlen Seite an Seite mit dem Lumièreschen Kinematographen im Programm des Musée de la Porte St-Denis. ⁶ Bald aber sieht sich das neue wissenschaftliche Wunder aufs Niveau einer Jahrmarktattraktion ⁷ relegiert, bevor es zu einem »Werkzeug« des paraschulischen Unterrichts wird. ⁸

Die »Vorführungen« der Röntgenstrahlen bestehen aus einfachen 'Rückprojektionen', die vor einer großen Menge die Wunder der *Photographie des Unsichtbaren* zu visualisieren suchen: Handknochen, bewegtes Skelett etc. In gewissem Sinne hat die spektakuläre Seite der Röntgenschen Entdeckung ihren wissenschaftlichen Wert allmählich überlagert.

Schon Ende 1897 parodiert Méliès diese äußerst beliebten Darbietungen in einem Film, der den einfachen Titel *LES RAYONS ROENTGEN* trägt. Die »Verwandlungsszene« (eine der ersten, die der Direktor des Théâtre Robert-Houdin durchführt) ist verschollen, weshalb wir die Filmbeschreibung der *Amis de Georges Méliès* wiedergeben:

Ein Professor führt einen Kunden in sein Labor, der sich röntgen lassen will. Während der Apparat läuft, verläßt das Skelett den Körper des Besuchers, der daraufhin platt wie ein Stück Stoff zu Boden fällt. Nachdem er wieder normale Gestalt angenommen hat, weigert sich der Besucher zu zahlen. Es entspannt sich ein lebhafter Streit zwischen dem Professor und seinem Kunden. Der Tisch mit dem Apparat fällt um und die Röhre explodiert, zusammen mit dem Professor, dessen Überreste im ganzen Labor verstreut werden. ⁹

Bereits die einfache Lektüre der Kurzbeschreibung verdeutlicht die kreative Praxis von Méliès, die (im vorliegenden Fall) hauptsächlich auf *Hypertextuali-*

tät beruht. Von einer fast dokumentarischen Exposition ausgehend läßt der Regisseur mal parodistische, mal satirische Elemente in seine Erzählung einfließen: parodistisch, wenn er die Trennung von fleischlicher Hülle und Skelett aus dem Grotesken der Röntgenstrahlen-Demonstration herausarbeitet; nochmals parodistisch, wenn er sich eine besonders spektakuläre Explosion der Crookes'schen Röhre¹⁰ ausdenkt; und schließlich satirisch, wenn er die materialistischen Beweggründe des Professors bloßstellt (aus der Gutgläubigkeit der Ratsuchenden Geld zu schlagen).

Hierbei entnimmt Méliès seiner unmittelbaren Umgebung, vor allem den physischen Therapien der Quacksalber seiner Zeit, das dynamische Element – nämlich den Trick mit dem »lebenden Skelett«¹¹. Dabei handelt es sich um eine nur wenig veränderte Nachahmung der wissenschaftlichen Praktiken vom Ende des letzten Jahrhunderts.

Von der chirurgischen Praxis zu den Tricks

Dieselbe *hypertextuelle* Vorgehensweise kennzeichnet *UNE INDIGESTION OU CHIRURGIE FIN DE SIÈCLE* (1902), den man 1992 während der *Giornate del cinema muto* in Pordenone entdecken konnte. Auch hier müssen wir uns an die Beschreibung halten, obgleich die Bilder und vor allem der höllische Rhythmus des Films ungleich aussagekräftiger sind:

Wir sind beim Arzt. Ein Patient kommt herein. Seiner krampfhaften Grimasse nach zu urteilen, hat er starke Schmerzen. Der Arzt diagnostiziert eine heftige Magenverstopfung und legt ihn sofort auf den Operationstisch. Er beginnt die Behandlung mit dem Abtrennen der Arme und Beine des Kranken vermittels einer enormen Säge. Nachdem er sich der Gliedmaßen entledigt hat, nimmt er ein großes Messer und schneidet den Bauch des Unglücklichen genügend weit auf, um mit dem Arm hineinzulangen. Sodann zieht er aus dem Körper des Patienten verschiedene Gegenstände, so unter anderem Flaschen, Messer, Gabeln und selbst Lampen. Natürlich beklagt sich der Patient über den heftigen Schmerz; um diesen zu lindern, schneidet ihm der Arzt den Kopf ab und legt ihn auf einen nahen Stuhl. Nun kommt eine große Wasserpumpe ins Spiel: Nachdem er ungefähr zehn Liter Wasser in den Magen des Kranken gepumpt hat, vernäht der Doktor die Wunde, die sofort vernarbt; dann setzt er ihm den Kopf wieder auf. Beim Anbringen der Arme und Beine vertauscht er einen Arm und ein Bein, korrigiert den Irrtum, und der Patient, vollständig geheilt, steigt vom Tisch. Er bezahlt den Arzt und verläßt, rundum zufrieden, die Praxis.¹²

Wie ein Zauberer läßt der Filmarzt aus dem klaffenden Bauch seines Patienten die verschiedenartigsten und überraschendsten Gegenstände auftauchen¹³: Flaschen, Lampen, Stühle, Enten etc. Ganz offensichtlich parodiert Méliès hier die

Operationsfilme des Doktors Eugène-Louis Doyen – Filme, die er wahrscheinlich nicht gesehen hat, deren Echo in den Medien ihm aber nicht entgangen sein kann.¹⁴

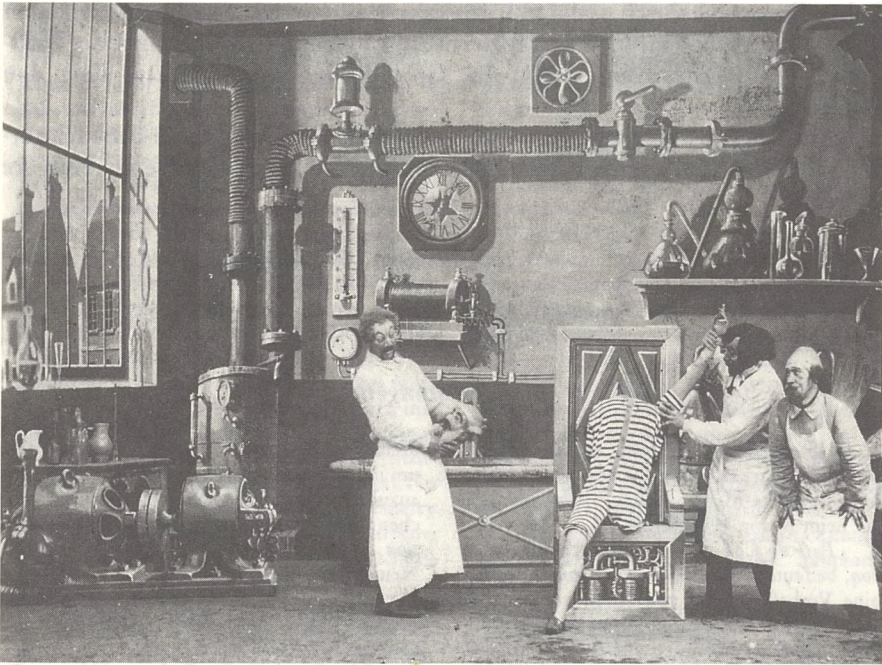
Ohne Zögern kommentierte ein Journalist die Schädeloperationen, die Doktor Doyen um 1895 erprobte, mit der Frage: »[...] die Chirurgen werden derart wagemutig, daß man sich fragt, ob es ihnen nicht gelingen wird, den Kopf zu entfernen, bereit, ihn danach wieder anzubringen, um eine Migräne zu heilen [...].«¹⁵ Im Grunde begnügt sich Méliès damit, diese seltsame »Arbeitshypothese« szenisch umzusetzen.¹⁶ Die in *UNE INDIGESTION OU CHIRURGIE FIN DE SIÈCLE* benutzten Instrumente (Säge, Wasserpumpe etc.) unterscheiden sich kaum von denen, die in der chirurgischen Praxis damals gängig waren (für seine Schädeloperationen verwendet Doyen beispielsweise eine Kneifzange, eine Zapfenlochmaschine und eine Rohrsäge!).¹⁷

LE MALADE HYDROPHOBE (1900) basiert auf demselben Prinzip: »Wir sind in einer Arztpraxis. Man sieht einen Mann mit einem bandagierten Bein eintreten, der an schwerer Gicht leidet. Nach der Untersuchung entscheidet sich der Arzt, zu einer drastischen Behandlungsmethode zu greifen, d.h. zur Amputation des kranken Beins mit Hilfe einer riesigen Säge.« Dieses Mal jedoch wehrt sich der Patient und zeigt dem Quacksalber, daß er nicht alles mit sich machen läßt: »Total in Angst und Schrecken versetzt, vergißt [er] seine Schmerzen und beginnt, die ganze Praxis auf den Kopf zu stellen.«¹⁸ Denn selbst in den Filmen von Georges Méliès können Kurpfuscherei und Unprofessionalität bestraft werden.¹⁹

Eine Parodie auf die Werbung

Am Anfang dieses Jahrhunderts stützt sich die medizinisch-pharmazeutische Werbung hauptsächlich auf antithetische Darstellung – die wohlbekannte Technik des »vorher – nachher«, die noch heute eifrige Verfechter kennt. Ob es nun darum geht, eine Behandlung gegen Fettleibigkeit, ein Wasser gegen Haarausfall²⁰ oder eine Pille zur Verschönerung der Brüste anzubieten, immer greift die Werbung auf diese simple Darstellung zurück: dieselbe Person (fettleibig / viel schlanker oder kahlköpfig / zottelhaarig) erscheint in einem Dipytychon, das sie mit sich selbst konfrontiert. In diesem Kontext also muß man heute viele der burlesken Filme der Frühzeit sehen.²¹

1909 dreht Georges Méliès *HYDROTHÉRAPIE FANTASTIQUE*.²² In diesem Film, von dem es (Jacques Malthête zufolge) zwei Versionen gab²³, wird ein dicker Mann von einem Quacksalber, der für die bessere Gesellschaft tätig ist, angenommen und einer äußerst brutalen Behandlung unterworfen mit Saugpumpen, Wasserstrahlen, Stampfer, Besen etc. Er wird die Klinik schlanker, aber leidlich traumatisiert verlassen. Die beiden widersprüchlichen Erscheinungsformen der Figur werden durch ein und denselben Schauspieler verkörpert.



HYDROTHÉRAPIE FANTASTIQUE

Auch hier handelt es sich um *Hypertextualität*. Rufen wir uns nochmals die Definition ins Gedächtnis, die Gérard Genette von diesem Begriff gegeben hat: »Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.«²⁴

Im vorliegenden Fall ist der *Hypotext* nichts anderes als die Rhetorik der Werbung, die in ihrem Hauptprinzip wieder aufgenommen wird (es gibt ein »Vorher« und ein »Nachher«). Was sich hingegen ändert, ist der Stil des *Hypertextes*: Während die Werbung die Zwischenstufen (mittels der Ellipse) verschleiert, evoziert sie der Film im Gegenteil (unter Zuhilfenahme der Hyperbel) mit einer gewissen Bereitwilligkeit. Aus dieser »rhetorischen« Umwandlung des ursprünglichen Materials entsteht die Parodie.

Man sieht also, daß Méliès keinesfalls die »therapeutische« Wirksamkeit des Quacksalters in Frage stellt. Was hier, wie bei *UNE INDIGESTION OU CHIRURGIE FIN DE SIÈCLE*, zur Debatte steht, ist die Natur selbst der vorgeschlagenen

Behandlung: eine durch und durch groteske Methode, die von der notwendigen wissenschaftlichen Strenge weit entfernt ist! Eindeutig dominiert hier der Karikaturist (dessen Aufgabe es ist, das Groteske zu unterstreichen) über den Regisseur.

Abschließend möchten wir noch darauf hinweisen, daß diese Beobachtungen auf die *Gesamtheit* des frühen Films wie auch auf die meisten seiner Pioniere zutreffen.²⁵

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

1 Über den Antagonismus zwischen Méliès und den Quacksalbern siehe besonders: Madeleine Malthête-Méliès, *Méliès l'enchanteur*, Paris: beim Autor, 1985, S.124-127.

2 *Patt de Coq*, vom französischen *patte de coq*, bedeutet *Hahnenfuß*; *Barbanmacaroni* ist eine Verballhornung von *barbe en macaroni* und kann mit *Bart in Makkaroni* übersetzt werden; *Albion* ist eine poetische Bezeichnung für Großbritannien (Anm.d.Übers.).

3 Zitiert nach Jacques Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Paris: Les Editions du Cerf, 1963, S.42-43.

4 Pierre Darmon, *La Vie quotidienne du médecin parisien en 1900*, Paris: Hachette, 1988, S.166.

5 Gaston Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1963, S.3. Bachelard kennzeichnet im übrigen die Wissenschaftlichkeit durch eine unentbehrliche Vektorisierung vom Rationellen zum Reellen.

6 Vgl. Jacques Deslandes/Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, Bd. 2, Brüssel: Casterman, 1968, S.15.

7 Jacques Richard legt die erste Ausstellung der Röntgenstrahlen auf dem Jahrmarkt (Schaubude Vernassier in Nantes) auf Januar 1898. »Zwei oder drei Jahre lang hielten sich die Röntgenstrahlen in gewissen physikalischen Theatern erfolgreich als Sehenswürdigkeit.« Ebd., S.165.

8 »Zweifellos sieht man im Laufe der wissenschaftlichen Entwicklung den Einsatz einiger Entdeckungen auf dem Jahrmarkt [...]. Die Vorführer der Röntgenstrahlen, die sich vor

dreißig Jahren den Schulleitern präsentierten, um ihnen einige Neuheiten für den Unterricht anzubieten, machten sicherlich keine königlichen Gewinne.« (Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris: Vrin, 1938; Neuausgabe: Vrin, 1993, S.32).

9 *158 scénarios de films disparus de Georges Méliès*, Paris: Association »Les Amis de Georges Méliès«, 1986, S.14-15.

10 Die Crookes'sche Röhre, 1885 von Sir William Crookes erfunden, besteht aus einer Glasröhre, in der man ein Vakuum erzeugt. Zwei Elektroden, die untereinander mit einer Hochspannungsbatterie verbunden sind, induzieren dort eine elektrische Entladung. Beim Studium dieser Apparatur gelang es Röntgen, die nach ihm benannten Röntgenstrahlen zu identifizieren. Zu dieser Zeit war die Crookes'sche Röhre für ihre extreme Zerbrechlichkeit und ihre Neigung zu explodieren bekannt.

11 Im übrigen ist auf die Fortdauer dieses visuellen Effektes hinzuweisen. Wir wollen hier nur LE SQUELETTE JOYEUX (Lumière, 1898) erwähnen, der wohl kurze Zeit später entstand. In seinem Artikel »Christian Huygens et la lanterne de la peur« (in: *1895*, Nr. 11, Dezember 1991, S.49-78) sieht Laurent Mannoni hierin ein Wiederaufleben mittelalterlicher Ikonographie (vgl. die berühmten *Totentänze*).

12 *158 scénarios*, ebd., S.49-50.

13 Man findet dieselbe Art Komik, die auf der Aneinanderreihung beruht, in OPÉRATION CHIRURGICALE (Pathé, Nr. 1238, 1905): »Der Chirurg, nachdem er eine Öffnung in den Bauch des Patienten geschritten hat, zieht hieraus eine Menge unterschiedlicher Objekte wie

zum Beispiel: eine Pfeife, ein alter Hut, ein alter Schuh, eine Krabbe etc., dann schließlich eine Uhr und eine Kette [...]« (Henri Bousquet / Riccardo Redi, *Pathé Frères: les films de la production Pathé*, Bd. 1, Firenze: Quaderni di cinema, 1992, S.107). Es ist wahr, daß der letztgenannte Film, von Gaudreault und Kollegen in *Pathé 1900 / Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps* (Presses de l'Université de Laval, Québec, 1993) beschrieben, Doktor Doyen direkt aufs Korn nimmt, der zu dieser Zeit mit Pathé im Rechtsstreit liegt.

14 Eugène-Louis Doyen war ein renommierter französischer Chirurg. Er filmte als erster seine Operationen und schuf damit den »Operationsfilm«. Seine Idee war zahlreichen polemischen Angriffen ausgesetzt. Vgl. hierzu insbesondere: Thierry Lefebvre, »Le Cas étrange du Dr Doyen (1859-1916)«, in: *Archives* (Institut Jean Vigo – Cinémathèque de Toulouse), Nr. 29, Februar 1990, S.12 und C. Régnier / Thierry Lefebvre, »Le Cinématographe du Dr Doyen«, in: *Panorama du médecin*, Nr. 3487, 15.11.1991, S.28-29.

15 Philippe Poirrier, »IXe Congrès français de chirurgie«, in: *Revue encyclopédique*, Nr. 15, Dezember 1895, nicht paginierter Artikel aus der Collection Jean Doyen.

16 In der anfangs erwähnten Zaubernummer *Le Charlatan fin de siècle* (1892) inszenierte Méliès bereits eine Trepanation [d.h. eine Schädelöffnung mit dem Bohrer, Anm. d. Übers.]. Vgl. Deslandes, ebd., S. 43.

17 Vgl. zu diesem Thema: »Revue des congrès. Association américaine de laryngologie. Hémicraniectomie exploratrice«, in: *Mercredi médical*, Nr. 13, November 1895; nicht paginierter Artikel aus der Collection Jean Doyen.

18 *158 scénarios*, ebd., S.33.

19 Vgl. auch: HALLUCINATIONS PHARMACEUTIQUES (Méliès, 1908). Mehr über die Bestrafung der Quacksalberei bei Méliès und besonders über den letztgenannten Film ist zu finden in: Thierry Lefebvre, »Méliès et ses apothicaires«, in: *Le Moniteur de la pharmacie et des laboratoires*, Nr. 1786, 13. Februar 1988, S.63/64.

20 Bereits auf der Bühne hat Méliès das klassische Motiv der nachwachsenden Haare behandelt. Vgl.: *Le Charlatan fin de siècle* (ebd.): »Wie man Haare verliert; wie sie wieder nachwachsen.«

21 Siehe zum Beispiel LOTION MIRACULEUSE (Pathé, 1903). Die Technik des »vorher-nachher« ist auch auf zahlreiche »Aufklärungs«-Filme anwendbar: LES VICTIMES DE L'ALCOOLISME (Pathé, 1902), L'ALCOOL AGENDRE LA TUBERCULOSE (Pathé, 1905).

22 Ab 1898 dreht Georges Méliès eine Anzahl Werbefilme wie LES CHAPEAUX DELION, LES CORSETS MYSTÈRE, LA PHOSPHATINE FALLIÈRES, LA LOTION XOUR etc., die er auf einer Leinwand im Freien, direkt auf dem Boulevard des Italiens in Paris, zeigt. Er kennt also die damals gängigen Werbetechniken. Vgl. Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, Paris: Editions Pierre Lherminier, 1985, S. 173 und S. 256.

23 HYDROTHÉRAPIE FANTASTIQUE: Langfassung (240m) und verkürzte Fassung (»Behandlung 706, Heilung der Fettleibigkeit in fünf Minuten«, 124m, verkauft mit einem Zwischentitel: »Der Kranke ist verrückt geworden... aber er ist geheilt«). Vgl.: *158 scénarios*, ebd., S.169.

24 Gérard Genette, *Palimpsest. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993, S.14/15.

25 Dieser Artikel entstand im Rahmen des C.E.R.H.I. (Centre d'Etudes et de Recherches Historiques sur l'Image), 7 cour, Bd des Deux Communes, 94120 Fontenay-sous-Bois (Frankreich).