



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Bon Voyage, Monsieur Méliès!“

Die Wechselbeziehung der Künste in der Belle Époque,
überprüft anhand der Ausstattung von
Georges Méliès *Le voyage dans la lune*.

Verfasserin

Michaela Fries

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

317 / 297

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft / Pädagogik

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Der Vorhang geht auf. Er klatscht in die Hände. Die Bühne ist leer.
Robert-Houdin ist schon lange tot. In der Theater-Versenkung
an der Passage de l'Opéra rieselt der Staub von den Zaubermaschinen.
Versiegt ist die *Die unerschöpfliche Flasche*. *Die allwissende Fledermaus*
schweigt.

Gähmend verlässt Paris *Die Phantastischen Illusionen*. *Der Schädel-
Chirurg*
wird ausgepiffen. *Der Traum eines Astronomen* macht keine Kasse
mehr. *Der abgeschnittene Kopf* fällt durch. Die Schaubude hat sich
verdunkelt.

Der Meister stutzt, hat eine Idee.

Er klatscht in die Hände. Ein gläserner Pavillion entfaltet sich
wie durch Geisterhand in Montreuil. Ein Palmenhaus. Eine
Menagerie.
Bogenlampen schießen aus dem Parkett. Es heben sich Flaschenzüge.
Jalousien rollen auf und ab. Auf Sägeböcken und Dreifüßen regen sich
blecherne Kästen und Kurbeln und Linsen. Tücher wehn. Klappen
fallen.

Ein ganzes Atelier spießt und breitet sich aus mit Dunkelkammern,
Dekors, Modellen, Kulissen, Kostümen: eine Maschinerie die Wunder
herstellt,
eine Fabrik die Geister erzeugt.

Ihr Metier und das meine - nicht viel Unterschied, sagt Apollinaire.
Der Meister zimmert und schreibt und schraubt. Er malt und dreht.
Er schneidet und schneidert. Er bastelt. Er baut. Er entwickelt.
Er hämmert und mischt und kopiert und macht alles selbst und
antwortet: *Ich*
bin Kopf- und Handarbeiter, beides zugleich. Er spielt sieben Musiker,
ein ganzes Orchester auf einmal. Er klatscht in die Hände.
Die Leinwand verdunkelt sich. Das Zelluloid ruckt und wackelt.
Er ist der Erste, immer der Erste.

Die Kamera läuft. Ein Auto erscheint und stockt und verwandelt sich
in eine Leichenkutsche. Vier weiße Clowns verwandeln sich in einen
riesigen Neger.

In rasendem Tempo verwandelt sich alles in alles. Dann zerplatzt es.
Dann zerspringt es in tausend Stücke. Der Film ist zu Ende. Das Kino
fängt an.

Die Gesänge des Maldoror flackern über die weiße Wand. An der
Zimmerdecke
spazieren Gelehrte. Uhren speien Dämonen aus. Ein Opiumsüchtiger
träumt.

Aus Regenschirmen entspringen Damen. Gulliver schrumpft und
wächst.

Die erste Reklame bejubelt Burnibus Senf.

Aus einem Koffer, der aus einem Koffer kommt, kommen zahllose
Koffer.



Alle Desaster des Fortschritts jagen vorüber als Albtraum, als Slapstick,
als Féerie. Der Meister klatscht in die Hände. Jetzt wird es hell.
Er hat alles erfunden. Den Stoptrick. Die Dunkelblende. Das Drehbuch.
Die Doppelbelichtung. Den Phasentrick. Die Überblendung. Das
Studio.

Das Meer seiner Erfindungen schlägt über ihm zusammen,
phosphoreszierend
schwarz-weiß. Handkolorierte Mädchen kolorieren mit kleinen Pinseln
das Bild.

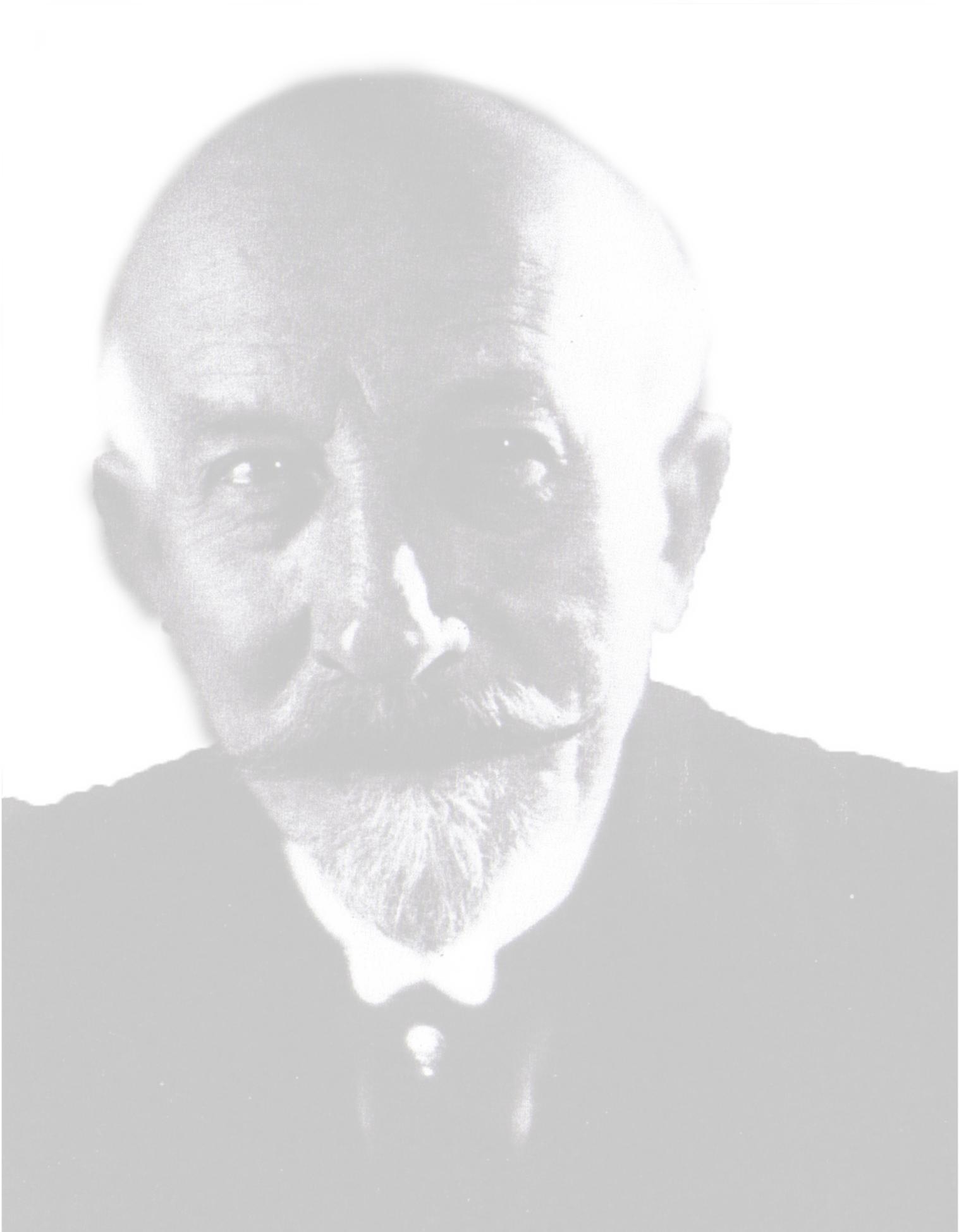
Was da läuft, ist der erste Farbfilm.

Er klatscht in die Hände. Er imitiert das Noch Nie Da Gewesene:
Die Explosion des Schlachtschiffes Maine vor Habana. Den
Dreyfus-Prozeß.
Den Ausbruch des Mont Pelé und Die Krönung Edward VII.
von England.

Der Produzent stellt die Geschichte im Studio nach. Alles viel Besser,
Schöner, Genauer und Echter als in Wirklichkeit! Ein Demiurg,
heißt es jetzt,
ein Magus, ein *Alchimist des Lichts!* Meinetwegen. Doch so sieht er
gar nicht aus,
sondern mit Spitzbart Embonpoint und Moustache glatzköpfig und
jovial
wie ein Flohzirkus-Besitzer.

Er klatscht in die Hände. Schon bricht das ganze Theater zusammen.
Die Filme verbrennen. Die Maschinen verschrotten sich selbst. Der
Ruin ist da.
Die Dekorationen hüpfen zum Müllplatz. Eine Rußlawine begräbt
den Erfinder.
Eine Dampfwalze bügelt ihn auf das Pflaster. Wie tragisch. Zehn
Jahre vergehn.
In einem Kiosk an der Gare Montparnasse sitzt ein sehr alter Mann.
Spielsachen verkauft er, Bonbons und kleine Trompeten. Er klatscht
in die Hände.
Niemand erinnert sich. Nichts geschieht. Das war sein letzter Trick.
Auf einmal ist er verschwunden.¹

¹ Enzensberger, Hans Magnus: Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts. 1. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1975. S. 102ff.



Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	15
2.	Frankreich im Zeitalter der Industrialisierung.....	18
2.1.	Paris, die Hauptstadt der Künste	20
2.2.	Wissenschaft, Technologie und der Anstieg des Massenmarkts.....	22
2.3.	Die neue moralische Ordnung.....	24
3.	Der Weg der Kinematografie.....	27
3.1.	Panorama und Diorama.....	28
3.2.	Entstehung der Fotografie und Daguerreotypie	30
3.3.	Von der Einzelaufnahme zur Momentaufnahme	32
3.4.	Die ersten lebenden Bilder: Edison und Lumière.....	33
4.	Georges Méliès	37
4.1.	Biografie.....	37
4.2.	Méliès der Zauberkünstler: Vom Theater zum Film	55
4.2.1.	Entwicklung der Zauberkunst	55
4.2.1.1.	Die Salonkunst Robert-Houdins	56
4.2.2.	Méliès und das Théâtre Robert-Houdin	58
4.2.3.	Filmstudio Montreuil-sous Bois.....	60
4.3.	Méliès im Dienste der Magie	64
4.3.1.	Zaubertricks für Bühne und Film	66
4.3.1.1.	Stopptrick	67
4.3.1.2.	Doppel- und Mehrfachbelichtungen	68
4.3.1.3.	Überblendungen	71
4.3.1.4.	Schwarzmasken und Doppelgänger	72
4.3.1.5.	Vergrößerungen und Verkleinerungen.....	73
4.3.1.6.	Follow Shot	74
4.3.1.7.	Sonstige Hilfsmittel.....	75

5.	Unterhaltungsformen in der Belle Époque	79
5.1.	Die Entwicklungen des französischen Theaters	79
5.1.1.	Melodrama	80
5.1.2.	Oper	83
5.1.3.	Pantomimen.....	84
5.1.4.	Variété.....	85
5.1.5.	Sonstige populäre Unterhaltungsformen.....	87
5.1.5.1.	Der Zirkus.....	87
5.1.5.2.	Wachsmuseen	88
5.2.	Die Entwicklungen des frühen Kinos	89
5.3.	Die Entwicklungen der Malerei und Literatur	92
5.4.	Die Wechselbeziehung zwischen den Künsten	93
6.	Le voyage dans la lune	107
7.	Ausstattung	110
7.1.	Theater- und Filmarchitektur	110
7.2.	Bühnenbild / Dekoration	114
7.2.1.	Begriffsdefinitionen.....	114
7.2.2.	Bühnenbild im ausgehenden 19. Jahrhundert	115
7.2.3.	Bühnenbildarten	116
7.2.4.	Perspektive im Bühnenbild	117
7.2.5.	Méliès Praxis der Bühnenbildherstellung und Verwendung.....	119
7.3.	Requisite.....	124
7.4.	Kostüme.....	125
8.	Zusammenfassung und Ausblick	133
9.	Literaturverzeichnis	142
10.	Abbildungsverzeichnis	153

1. Einleitung

„Der Meister klatscht in die Hände. Jetzt wird es hell. Er hat alles erfunden. Den Stopptrick. Die Dunkelblende. Das Drehbuch. Die Doppelbelichtung. Den Phasentrick. Die Überblendung. Das Studio.“²

Die Belle Époque - die schöne Zeit, war in Frankreich gekennzeichnet durch äußeren Frieden, zunehmenden Wohlstand, Dynamisierung und Modernisierung der Industrie, der Technik und des Verkehrs. Die Lebenskultur der Menschen hat sich in der Periode von 1870 bis 1914 unter dem Einfluss einer dynamischen Veränderung wirtschaftlicher, technologischer, gesellschaftlicher und intellektueller Rahmenbedingungen radikal zu einer anonymisierten Massengesellschaft gewandelt. Urbanisierung, Auflösung traditioneller ländlicher Lebensformen, Säkularisierung, Entritualisierung, Aufbrechen der tradierten Wert- und Verhaltenskorsette, Mobilität, Konsum-, Freizeit- und Erlebnisgesellschaft sind Begriffe, die diese Änderung des Alltags, der Ziele, Gefühle und Ansprüche zum Ausdruck bringen.

Die Populärkultur, als Brücke zwischen Technologie und Kunst, florierte dank ihrer Nähe zum Geschehen, das sich auf den Boulevards der großen Metropolen, in den Cafés, Cabarets, Varietés, Konzerthäusern und Salons abspielte. Besonders Paris galt als die Hauptstadt der Künste und genoss den Ruf einer kosmopolitischen Stadt. Die Medienkultur des 19. Jahrhunderts war, im Gegensatz zu der Buchkultur des 18. Jahrhunderts, eine visuell orientierte. Der Blick wurde fragmentarisch und ersetzte die fehlenden Kontexte - Anschaulichkeit hieß der neue Trend, dem die traditionellen Medien nicht mehr entsprechen konnten. Die Kombination verschiedener technischer Erfindungen führte über die Fotografie, genauer gesagt über die Momentaufnahme zum Film, der im Verlauf des 20. Jahrhunderts seine gesellschaftliche Dominanz erlangte.

Eine der populärsten Künste des auslaufenden 19. Jahrhunderts war die Zauberkunst. Georges Méliès, dessen persönliche Geschichte im Illusionstheater beginnt, war ein Meister der optischen Täuschungen. Das vielfältige Angebot der Pariser Unterhaltungsmöglichkeiten übte einen

² Enzensberger, Mausoleum, S. 103.

großen Reiz auf ihn aus und erklärt seine große Affinität zum Spektakel-Theater. In seinem Zaubertheater präsentierte er fantastische Vorstellungen - als Gesamtkunstwerk dargestellt.

Als Méliès 1895 die erste Filmvorführung der Brüder Lumière gesehen hatte, wandte er sich interessiert diesem neuen Medium zu. Der Film, als Konfluenz von Kunst und Wissenschaft, übernahm bald die Funktion der Unterhaltung und Belehrung, welche zuvor noch Domänen des Theaters und der Literatur waren. Gestützt auf die narrativen und visuellen Konventionen anderer Formen der populären Unterhaltung, drehte er seine ersten Kurzfilme. Durch den Bau des ersten professionellen Filmstudios, die Anstellung von ausgebildeten Schauspielern und die Einbindung seiner Zauberkünste in die Entwicklung filmischer Tricks, gilt Méliès als Erfinder der Special Effects. Es entstanden fantastische, surreale Aufnahmen, die mit ihrer Konzentration auf das Visuelle, vorerst ganz dem Zeitgeist entsprachen.

Der Film als Manifestation der umfassenden Industrialisierungs- und Technisierungsprozesse machte vor der Ausstattung keinen Halt, die nun gehobenen Ansprüchen stand halten sollte. Méliès Ziel war die Genauigkeit der Perspektive, die geschickt ausgeführte optische Täuschung, sowie realistische Bühnenbilder und Kostüme zu kreieren. Die Analyse des Kontextes, aus dem heraus Méliès seine spezifischen Filme mit seinen opulenten Ausstattungen etablieren konnte, ist Gegenstand und Ziel vorliegender Arbeit. Daher lautet die Forschungsfrage:

Wie erfolgten die Entwicklungen und Veränderungen der Mélièsschen Ausstattungen vor dem Hintergrund der sich wechselseitig beeinflussenden populären Unterhaltungsformen in der Zeit von 1880 - 1914?

Die methodische Annäherung an das Forschungsthema erfolgte über Literatur- und Filmrecherche. Zur Einführung bietet das zweite Kapitel eine Übersicht über Frankreich im Zeitalter der Industrialisierung mit seinen Tendenzen der Dynamisierung von Wissenschaft, Technologie und deren Auswirkung auf die Künste. So wie die Fotografie die Malerei abgelöst hat, hat der Film die Fotografie abgelöst. Seit den ersten bewegten Bildern der chinesischen Schattenspiele ist die Leidenschaft für die Reproduktion von Bewegung ungebrochen. Die Geschichte der Kinematografie ist nicht nur eine ästhetische und produktionshistorische, sondern auch ganz

elementar, eine technische Geschichte, deren Weg im dritten Kapitel nachgezeichnet wird. Das vierte Kapitel ist Georges Méliès gewidmet. Es skizziert seinen Weg vom Schuhfabrikant und Automatenbauer über sein Wirken als Zauberkünstler, hin zu der Erfindung filmischer Tricks, die er in seinem Filmstudio erprobte und deren Anwendung schließlich in seinen fantastischen, illusionistischen Filmen gipfelten. Da der Film ein Zusammenspiel vieler Medien und Gattungen ist, wird im fünften Kapitel untersucht, wie das neue Medium Film mit bereits etablierten Unterhaltungsformen interagierte. Um das zu analysieren hat die Verfasserin zuerst den Status der verschiedenen populären Unterhaltungsformen der Belle Époque erläutert um dann, im letzten Punkt dieses Kapitels, die Einflüsse, Wechselwirkungen und Abgrenzungen auf das neue Medium Film darzustellen. Nach Details über *Le voyage dans la lune* im sechsten Kapitel, wird im siebten Kapitel die Ausstattung, die durch die Interessensverlagerung auf das Optische, einen neuen Stellenwert bekam und ebenfalls eine Synthese aus Elementen diverser Künste ist, behandelt. Nicht nur das Theater, sondern auch der Film besticht weniger durch das was er zu erzählen hat, als durch die Pracht der Dekorationen und Kostüme, die Aufwendigkeit der historischen Nachahmung oder auch die Brillanz der Tricktechnik, die nie Gesehenes auf die Leinwand bringt. Die Zusammenfassung des siebten Kapitels umreißt die weiteren Tendenzen der Ausstattung bis hin zum heutigen Begriff des Production Design. Den Abschluss bildet die Zusammenfassung der Arbeit, die Beantwortung der Forschungsfrage bzw. -schwerpunkte und einen Ausblick auf die weiteren Entwicklungen des französischen Films nach dem Ersten Weltkrieg.

Abschließend noch ein Wort zum gewählten Arbeitstitel *Bon Voyage, Monsieur Méliès!*

1. Bon Voyage, gute Reise, bezieht sich sowohl auf die ökonomischen und sozialen Entwicklungen jener Zeit, als auch auf den technologischen Fortschritt, der schlussendlich zum Film führte.
2. Bon Voyage steht für *Le voyage dans la lune* - Méliès berühmtester Film, anhand dessen die verschiedenen Entwicklungsstadien und Bereiche der Ausstattung veranschaulicht werden sollen.
3. Ironisch überzeichnet, bezieht es sich auf Méliès künstlerische Unabhängigkeit, auf die er immer so stolz war, welche ihn aber schließlich in den Ruin trieb.

2. Frankreich im Zeitalter der Industrialisierung

In den Jahren zwischen der Gründung der dritten Republik 1870 und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 wandelte sich Frankreich in eine moderne industrialisierte Gesellschaft.

Die industrielle Revolution, so positiv ihre Auswirkungen waren, brachte zunächst unsagbares Elend. Menschenmassen, die ihrer Besitzgrundlage beraubt worden waren, suchten ihr Glück in den Großstädten. Die Einwohnerzahl von Paris stieg sprunghaft an: Von ungefähr einer halben Million Einwohner im Jahre 1801 wuchs die Population auf über eine Million im Jahre 1836 an. Diese Zahl verdoppelte sich auf über zwei Millionen im Jahre 1877. Diesen entwurzelten Arbeitskräften wurden minimale Löhne gezahlt. Männer, Frauen und Kinder waren zur Fabriksarbeit mit mehr als 14 stündigen Arbeitstagen gezwungen.³

Die erstarkte Arbeiterklasse gründete soziale, berufliche und kulturelle Organisationen, die sich dafür einsetzten die schlechten Zustände zu beheben. Mit der Zeit setzte sich die Auffassung, dass die Technik Lebenshilfen aller Art schaffen konnte, durch. Die öffentliche Meinung über Humanität, Menschenwerte und Menschenwürde veränderte sich zum Positiven und zog große Verbesserungen im sozialen Bereich nach sich - zum Beispiel das Niveau der Schulbildung, zu der jetzt auch Frauen Zugang bekamen, stieg stetig an. Die Proteste gegen Kinderarbeit nahmen zu. Die Arbeit der Frauen, einen freien Arbeitstag für Angestellte uvm. wurde propagiert.

Das optische Erscheinungsbild Paris veränderte sich positiv. Treibende Kraft in diesem Prozess war Baron Haussmann.⁴ Er machte Paris zu einer technologisch weit entwickelten Stadt - eine Metropole des Müßiggangs. Sehr erfolgreich war er mit der Installation des neuen Abwassersystems, der elektrischen Beleuchtung in den größeren Straßen, den neu angelegten öffentlichen Parks, großzügigen Plätzen, weiten Boulevards, Einkaufszentren, Kabarets, Zirkussen, Theater und natürlich den Cafés mit den großen Terrassen. Paris wurde zu einem

³ Vgl. Mann, Golo (Hrsg.): Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte. Das 19. Jahrhundert. Band 8. Propyläen Verlag. Berlin – Frankfurt am Main: 1960. S. 281f.

⁴ Baron Georges Haussmann (1809 – 1891) führte 1853-70 unter Napoleon III. als Präfekt in Paris unter Zerstörung des historischen Stadtbildes die großzügige Modernisierung von Paris durch. Die Anlage von Boulevards diente zugleich der Arbeitsbeschaffung und sollte bei Aufständen den Barrikadenbau unwirksam machen.

ständigen Openair Spektakel für die hunderttausenden Besucher aus der ganzen Welt, die Paris zu jener Zeit stürmten.

Diese Entwicklung, sowie die Entdeckung neuer Technologien, angetrieben durch die aufkeimende Freizeit und Tourismusindustrie, waren ein neues und charakteristisches Kennzeichen dieser Zeit. Eine regelrechte Kommunikationsrevolution bahnte sich ihren Weg. Forbes nennt in *French Cultural Studies* drei auffällige Tendenzen dieser Periode: die Massenverbreitung von Zeitungen (einige hatte die Millionenmarke an Lesern erreicht); die Erfindung des Grammofons, welches der improvisierten Musikunterhaltung ein Ende bereitere und ersetzt wurde durch die Verbreitung der Musik an ein großes Publikum; und die Erfindung des Kinematografen und des Kinos, welches schnell zum beliebten Medium für die niedere und mittlere Arbeiterklasse wurde.⁵

Eine ähnliche Aufzählung findet sich bei Hobsbawm in dem Artikel Kunst und Kultur am Ausgang des 20. Jahrhunderts, welcher ebenfalls davon ausgeht, dass die heutige Kunst auf drei technischen Durchbrüchen in den letzten Jahrzehnten vor dem 1. Weltkrieg basiert. „Es handelt sich erstens um die photographische Wiedergabe der Bewegung – also Film und Video -, zweitens um die mechanische Schallaufzeichnung und –Wiedergabe, also Grammophon, Platte und Tonband, und drittens um die unmittelbare Übertragung von Schall und Bild über weite Entfernungen, d.h. Radio und Fernsehen.“⁶

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts mit all seinen wichtigen und tiefgreifenden Entwicklungen hatte natürlich auch großen Einfluss auf die Künste.

⁵ Vgl. Forbes, Jill; Kelly, Michael: *French Cultural Studies. An Introduction*. Oxford University Press Inc. Oxford: 1995. S. 11-15.

⁶ Hobsbawm, Eric J.: *Kunst und Kultur am Ausgang des 20. Jahrhunderts*. In: *Beiträge zur historischen Sozialkunde. Kunst und Kultur im 20. Jahrhundert*. Hrsg.: Verein für Geschichte und Sozialkunde 29. Jg/Nr. 1. Wien: Jänner – März 1999. S. 24.

2.1. Paris, die Hauptstadt der Künste

Paris galt im ausgehenden 19. Jahrhundert als die Hauptstadt der Künste und genoss den Ruf eines gedeihenden Kulturzentrums ohne europäischen Gegenspieler. Welche Faktoren waren dafür notwendig? Zum einen die rapide zunehmende Landflucht und somit natürlich die gesteigerte Nachfrage nach Kunst und Unterhaltung, der man in Paris mit seinen unvergleichlich großen kulturellen Ressourcen, mit seinen Museen, Kunstgalerien, Bibliotheken, Konzerthallen, prestigeträchtigen Bildungseinrichtungen, nachgehen konnte und daraus resultierend ein erweitertes Angebot an kultureller Unterhaltung. Überall in Paris fand man unzählige Möglichkeiten um zu relaxen, Leute zu treffen und Ideen auszutauschen. Viele dieser beliebten Treffpunkte waren die Restaurants, Theater und - wahrscheinlich am wichtigsten und beliebtesten – die Cafés, deren Anzahl ebenfalls sprunghaft zunahm. So existierten um 1900 ungefähr 24.000 Cafés und Cafés-concerts. Eine der wichtigsten Treffpunkte für Künstler und Artisten war jedoch für die breite Öffentlichkeit nicht zugänglich. Sie versammelten sich in den Häusern von reichen Gönnern, talentierte Neulinge wurden enthusiastisch in diese Gesellschaft aufgenommen, knüpften neue Kontakte und nutzten bestehende Netzwerke von Gruppen, die sich meist um eine bestimmte Schlüsselperson scharten. Diese dynamische und positive Atmosphäre, in der sich Maler, Komponisten, Autoren und Kritiker trafen und über ihre Arbeiten diskutierten, trug dazu bei, dass sich allmählich die Grenzen zwischen den verschiedenen Künsten verwischten.⁷

Ein anderer wichtiger Faktor, der dazu beitrug neue Ideen und Fragen zu diskutieren war das Paris auch in vielerlei anderer Hinsicht eine kosmopolitische Stadt mit einem hoch entwickelten Bewusstsein für die Geschehnisse in fremden Ländern und Kontinenten war, dass sich in den großen internationalen Ausstellungen manifestierte. Ziel dieser Ausstellungen war, die Bevölkerung mit den neuesten wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen bekannt zu machen. Die erste dieser Ausstellungen fand 1851 im Hyde Park in London statt. Napoleon III. sicherte sich Paris als Austragungsort der nächsten Weltausstellung im Jahre 1855. Ähnliche Veranstaltungen wurden in Paris in den Jahren 1867, 1878, 1889 (100 Jahre französische Revolution und

⁷ Vgl. Forbes, French Cultural Studies, S. 15f.

Präsentation des Eiffelturms) und 1900 durchgeführt. Diese Events stellten sicher, dass Paris in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das kulturelle Zentrum und Kulturhauptstadt der Welt war und blieb - die Weltausstellung von 1867 zog über elf Millionen Besucher an.⁸ Mathieu beschreibt die Weltausstellung von 1889 als Treffpunkt der Welten, als Inspirationsquelle und als Kontemplation für seine Besucher, als „life beyond dreams, with its Théâtres, its dances, its palaces, its prince, its temples and its gods. [...] Let's salute the Exposition Universelle for all its splendour, for the breath of its impact. It represents the glorification of art, of science, of industry and of the achievement of the world. Above all, it is a testament to the power of architecture.”⁹ Bei dieser Weltausstellung wurde auch der Eiffelturm, ein „Triumphbogen zum Ruhme der modernen Wissenschaft und zur Ehre der französischen Industrie“¹⁰ präsentiert, der ein Ausdruck des Bedürfnisses nach der Zusammenführung von Ästhetik und Technologie, war:

„The Eiffel Tower was the sum of everything that physics and mechanics could provide for the construction of a totally useless object, which from one point of view is a definition of art. (Later the tower became functional as a radio and television transmitter.) Gustave Eiffel's confection was merely one expression of the synthetic concern felt strongly by all arts.”¹¹

Soziale Veränderungen, als Ergebnis der schnellen Industrialisierung und Urbanisierung, resultierten in einem gesteigerten Freizeitbewusstsein der mittleren und unteren Klasse. 1840 besuchten 150.000 Personen die Salons und öffentliche Kunstausstellungen. Im Jahre 1880 erhöhte sich diese Zahl auf 560.000 Personen und in weiterer Folge zählte man über eine Million Besucher bei der Fine Art Section der Weltausstellung 1889.

Die Weltausstellungen übernahmen die Funktion der Warenmärkte „doch unterscheiden sie sich durch ihre Ideologie und ihre weltanschauliche Programmatik. Sie dienen weniger dem direkten Umsatz als der Repräsentation.“¹², das heißt, obwohl der Grundgedanke der Weltausstellungen, die Präsentation der neuesten technischen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Errungenschaften sein sollte, stand die Unterhaltung im Vordergrund. Die Weltausstellungen wurden als Bazar,

⁸ Vgl. Forbes, French Cultural Studies, S. 16.

⁹ Mathieu, Exposition Universelle 1889. In: Paris in the late 19th Century. Held at the National Gallery of Australia, Canberra 30.11.1996 - 23.2.1997 and the Queensland Art Gallery, Brisbane 15.3.1997 - 22.5.1997. S. 59.

¹⁰ Barthes, Roland; Martin, André: La Tour Eiffel. Paris: 1964. S. 88.

¹¹ Frazer, John: Artificially Arranged Scenes. The Films of Georges Méliès. G.K.Hall & Co. Boston, Massachusetts: 1979. S. 2.

¹² Färber, Helmut: Baukunst und Film. Aus der Geschichte des Sehens. Verlag unb. München: 1977. S. 25.

Zirkusshow und Spielplatz der Massen angesehen, wo sich die neue industrielle Welt bestätigte und ihre Leistungen, Möglichkeiten und ihr Selbstbewusstsein zeigte. Die kommerzialisierte Versuchung, welche die Zuschauer in eine künstliche Welt entführte, wo sich wissenschaftliche Errungenschaften für die ungebildete Öffentlichkeit in amüsierende Kuriositäten verwandelten, ersetzte die Suche nach wissenschaftlicher Wahrheit, sozialer Nützlichkeit und moralischer Ordnung.¹³

2.2. Wissenschaft, Technologie und der Anstieg des Massenmarkts

Suchend nach allumfassenden Systemen, erreichte die Wissenschaft und ihre Methoden immer mehr Prestige. In praktischer Hinsicht veränderten wissenschaftliche Entdeckungen nicht nur den Alltag, sondern auch die Art und Weise, wie die Menschen ihre Umwelt wahrnahmen. Die Neugestaltung des sozialen Lebens begann durch die Ausbreitung der Dampfmaschine. Die bis dato unveränderte Reisegeschwindigkeit zu Land und zu Wasser wurde mit der Dampfmaschine sprunghaft vergrößert; gleichzeitig vergrößerte sich die Menge der zusammen beförderbaren Menschen. Das Eindringen der Maschine in den handwerklichen Betrieb führte zur Großfabrikation. Zum Beispiel konnten nun schnell und günstig Bücher und Zeitungen, welche auch dank einem höheren Bildungslevel zu einem Massen-Leser-Markt führte, gedruckt werden. Tageszeitungen und Magazine erreichten in kurzer Zeit eine sehr hohe Auflage.¹⁴

Die Konstituierung des Massenmarktes änderte auch den Charakter der Waren. Durch bildhafte Reklame werden Waren plötzlich vielversprechender. „[...] es werden zugleich, dies die vorbewusste Absicht, durch die Verbindung mit den Waren die Bilder den Waren zugehörig, nur als Waren denkbar, und mit den Bildern die Wirklichkeit selbst. Die sichtbare Wirklichkeit ist am stärksten gegenwärtig in Bildern, ist selbst auch arrangiert zu Bildern, die den Waren zugehörig sind. Sie selbst wird damit etwas, wozu man durch Kaufen, Besitzen, Wegwerfen von Waren in Beziehung tritt.“¹⁵

¹³ Vgl. Forbes, French Cultural Studies, S. 47.

¹⁴ Vgl. Ebd. S. 37f..

¹⁵ Färber, Baukunst und Film, S. 24f.

Kunst, mit Ausnahme der Literatur, war nur schwer reproduzierbar, bzw. nur lokal reproduzierbar. Der Öffentlichkeit war sie nur an bestimmten Stellen zugänglich wie zum Beispiel in Museen, Kunstgalerien und Theatern. Bis in die 1840er Jahre gab es in ganz Europa relativ wenige Museen und Kunstgalerien. Erst danach wurden diese Brennpunkte der öffentlichen Kultur ausgebaut.¹⁶

„Sie werden zu ihrer Verfügung haben: die ganze Welt, ihre Geräusche und ihre Erscheinungsweisen, das Denken und die menschliche Sprache, den Gesang, den Tanz, alle Künste und alle Kunstfertigkeiten [...]. Der Dichter von heute verachtet keine Bewegung der Natur, und sein Geist hat seine Jagdgründe ebenso in den umfassendsten und unangreifbarsten Synthesen: Menschenmassen, Sternennebel, Ozeane, Nationen, sowie in den scheinbar einfachsten Dingen. [...].“¹⁷

Dank billigeren Produktionstechniken florierte in den letzten zwei Dekaden des 19. Jahrhunderts die grafische Kunst (Toulouse-Lautrec produzierte in 15 Jahren um die 368 Bilder). Galeristen und Verleger veröffentlichten Kataloge und Poster von Bildern, die nun einfach und schnell reproduzierbar waren und sich zu einer neuen Kunstform wandelten.¹⁸ Diesen neuen Geist spiegelt Benjamin wieder: „Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, zum Beispiel einem Picasso, schlägt es in das fortschrittlichste, zum Beispiel einen Chaplin, um.“¹⁹

Die Beziehungen zwischen hoher und populärer Kultur veränderten sich. Die Öffentlichkeit erwärmte sich immer mehr für einfach genießbare Musik und Abwechslung. Operetten, Musicals, Revuen, Music-Halls, Café-Concerts, und andere Formen populärer Musik entwickelten sich rasch neben der klassischen Oper.²⁰

Interessant ist aber, dass es trotz des rasenden wissenschaftlichen und technologischen Fortschrittes so wenig Auswirkung auf die Hochkulturproduktion gab. Zum Beispiel gab es zwar technische Verbesserungen der Musikinstrumente, Neuerungen in der Lichttechnik und Akustik,

¹⁶ Vgl. Hobsbawm, Kunst und Kultur am Ausgang des 20. Jahrhunderts, S. 25.

¹⁷ Grimm, Jürgen: Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München: 1982. S. 384.

¹⁸ Vgl. Kinsman, Jane: Paris Intense. In: Paris in the late 19th Century. Held at the National Gallery of Australia, Canberra: 30.11.1996 - 23.2.1997 and the Queensland Art Gallery, Brisbane: 15.3.1997 - 22.5.1997. S. 15.

¹⁹ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1966. S. 32f.

²⁰ Vgl. Forbes, French Cultural Studies, S. 37f.

aber die Besetzung des klassischen Orchesters und der Kammermusik, veränderte sich kaum.²¹

2.3. Die neue moralische Ordnung

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurden Sitten und Gebräuche, Werte und Traditionen hinterfragt und gegen einen neuen Kanon an Werten, Techniken und Annäherungen ausgetauscht. Diese neuen Werte sollten bereits von Kind auf vermittelt werden. So wurde ein nationales Erziehungsprinzip konstituiert mit dem Ziel jedes französische Kind zu einem wertvollen und vollen Bürger in der neuen Republik zu erziehen. Es wurde eine neue bürgerliche Moral unterrichtet, eine Moral die auf Rationalität, Wissenschaft, Patriotismus, Fleiß und Sparsamkeit basierte. Am wichtigsten in diesem Prozess war der Volksschullehrer – der die Rolle eines Missionars oft sogar den Status eines mythischen Helden innehatte. Er sollte die kleinen französischen Bürger von ihrer primitiven und barbarischen Existenz in ihr neues zivilisiertes und kultiviertes Leben in der dritten Republik einführen.²²

In dieser Zeit entstanden im kollektiven Gedächtnis Frankreichs viele Ängste als Reaktion auf die schnellen Veränderungen der Welt. Apokalyptische Befürchtungen, begünstigt durch die Neurosen in Bezug auf angsteinflößende Kräfte der industrialisierten Kultur, machten sich breit. Als Reaktion darauf stieg das Interesse an alternativen philosophischen Ansichten, Wissenschaften, Okkulten, Hypnose und Magie jeglicher Art, an. Die irrationale Angst des Staates und der Elite gegenüber Randgruppen wie zum Beispiel die Arbeiterklasse, hysterische Frauen, ethnische Minderheiten, Kriminelle, Prostituierte etc. führten nicht nur zu unbegründeten Vorurteilen, sondern auch zu institutionalisierten Formen von Kontrolle, Ungerechtigkeiten und Repression. Die Republikaner versuchten eine neue gesellschaftliche Moral und neue kulturelle Codes einzuführen, indem die Massen erzogen werden sollten, damit sie in der Gesellschaft einen höheren Stand erreichen konnten. Jene, die als gefährlich, unmoralisch und primitiv galten, wurden als psychisch abnormal behandelt. Die große Bandbreite an pseudo-wissenschaftlichen

²¹ Vgl. Hobsbawm, Kunst und Kultur am Ausgang des 20. Jahrhunderts, S. 24.

²² Vgl. Forbes, French Cultural Studies, S. 38f.

Theorien leistete Vorurteilen im späten 19. Jahrhundert Vorschub.²³

Sigmund Freud, der Begründer der Psychoanalyse und der Traumdeutung, äußerte seine Besorgnis über die Natur der Pariser Massengesellschaft: „The city and its inhabitants strike me as uncanny; the people seem to me to be of a different species from ourselves; I feel they are possessed of a thousand demons.”²⁴

Die neue Unterhaltungssucht, sowie die neue Massenkultur des Einkaufens und der Freizeitaktivitäten riefen Angst und Missachtung seitens der Verteidiger der moralischen Ordnung hervor. Dem neuen Trend der Konsumation wurde die Zerstörung der Moral und Identität unterstellt, denn die Damen der Gesellschaft könnten in eine verruchte Existenz von Kleptomanie und Prostitution abrutschen. Dies könnte zu Barbarei, Amoralität, Exzesse und zu sonstigen menschlichen und sozialen Abstürzen führen.²⁵

Zusammenfassung: Der französische Fotograf Gaspar Felix Tournachon beschreibt den Zeitgeist der Belle Époque: „Everything that is not absurd is possible. Everything that is possible will be.”²⁶ In den Jahren bis zum ersten Weltkrieg betrachtete man alles als möglich - das Absurde war ein rares Gut. Die Erfindung des Films war eine natürliche Nebenerscheinung dieses aggressiven Optimismus, der die „Buchkultur an die Peripherie der Kultur drängte.“²⁷ Sowohl die Zeit- als auch die Raumdimensionen der Kommunikation veränderten sich total. Informationsvermittlung war anonym geworden. Damit entstand als Publikum der Massenmensch, dessen Identität in einem kollektiven Ganzen verschwamm. Die Aussöhnung von Kunst und Wissenschaft wurde zu einem weiteren wichtigen Charakteristikum des ausgehenden 19. Jahrhunderts. „Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.”²⁸

²³ Vgl. Forbes, French Cultural Studies, S. 40ff.

²⁴ Freud, Sigmund: Letters of Sigmund Freud. In: Barrows, Susan: Distorting Mirrors: Visions of the crowd in late nineteenth-century France. Yale University Press. New Haven: 1981. S. 187.

²⁵ Vgl. Williams, Rosalind: Dream Worlds, mass consumption in late nineteenth-century France. University of California Press. Berkeley: 1982. S. 151.

²⁶ Les Années lumière, S. nb.

²⁷ Postman, Neil: Infotainment. In: Kloock, Daniela; Spahr, Angela: Medientheorien. Eine Einführung. 3. deutsche Auflage. Fink. München: 2007. S. 112.

²⁸ Bassenge, Friedrich (Hrsg.): Hegel: Ästhetik. Europäische Verlagsanstalt. Berlin, Weimar 1965, S. 21f..

Die Filme Georges Méliès geben Aufschluss über den Alltag der Belle Époque. Viele seiner kurzen Episoden sind voll von jenen Figuren, welche die neue Moral anstrebten - ein Paradoxon, da ja die Kinematografie Widerstand seitens der intellektuellen Moralisten hervorrief. Die neue Form populärer Kultur war „kindische Illusion, welche die Zuschauer auf ein Stadium der Passivität reduziert und sie in eine Welt voll schädlicher Fantasie entführt und dadurch abhält vollwertige und aktive Bürger zu werden.“²⁹

Trotz aller moralistischen Widersprüche galt die Kinematografie, deren Weg ich im nächsten Kapitel näher ausführen möchte, als die neue spektakulärste Form zu unterhalten. „Denn all die Merkmale des Zeitgeistes finden im Film ihre Verkörperung, und der Film hat seinerseits die Kultur des Jahrhunderts auf das entschiedenste beeinflusst, weil er dem neuen Rhythmus entsprach.“³⁰

²⁹ Forbes, French Cultural Studies, S. 51ff.

³⁰ Albrecht, Friedrich: Theater und Film. Studien über Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten. Dissertation. Universität Wien: 1937. S. 10.

3. Der Weg der Kinematografie

„Wenn das menschliche Auge nicht so träge reagieren würde, gäbe es keine Kinematografie.“³¹ Der englische Arzt und Erfinder eines periodischen Stromunterbrechers Peter Mark Roget untersuchte als einer der ersten, was schon Jahrhunderte vor ihm bekannt war: dass man dem Auge eine fortlaufende Bewegung vortäuschen kann, die in Wirklichkeit aus lauter Einzelbildern besteht. „Durch die Phantasie werden die dazwischenliegenden fehlenden Zustände unbewusst ergänzt, so dass der Eindruck einer ununterbrochenen lückenlosen Bewegung entsteht“³², schrieb der Brockhaus 1932 unter dem Stichwort „Lichtspielwesen“. Der Meyer von 1973 definiert knapper: „Durch die Trägheit des Auges werden rasch aufeinander folgende optische Eindrücke, deren jeder weniger als 1/29 Sekunde andauert, nicht mehr getrennt voneinander aufgenommen [...] Es entsteht der Eindruck eines geschlossenen Bewegungsablaufes.“³³ Diese Idee der Kinematografie bestand schon zur Zeit Athanasius Kirchers.³⁴ Der Gedanke der

„Nachbildwirkung, also die Tatsache daß unser Auge die Erinnerung an ein soeben gesehenes Bild festhält, während ihm schon ein neues vorgeführt wird; daß also die Bilder zu einer scheinbar bewegten Einheit zusammenschmelzen, vorausgesetzt, daß sie eine Folge zusammenhängender Bewegungen darstellen und daß die Vorführung im richtigen Tempo von etwa 16 Bildern pro Sekunde erfolgt.“³⁵

Dieser Grundgedanke war schon Ptolemäus im zweiten Jahrhundert nach Christi Geburt bekannt, geriet wieder in Vergessenheit und wurde zu Kirchers Lebzeiten, also Mitte des 17. Jahrhunderts, von dem Physiker Chevalier d'Arcy und von Newton neu entdeckt.

³¹ Gööck, Roland: Erfindungen der Menschheit. Druck - Grafik - Musik - Foto - Film. Sigloch Edition. Blaufelden: 2000. S. 414.

³² Der große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden - 15. Auflage von Brockhaus - Konversations - Lexikon. Band 11 L - Mah. Brockhaus. Leipzig: 1932. Siehe auch Gööck, Erfindungen der Menschheit, S. 414.

³³ Meyers Enzyklopädisches Lexikon. 9. Auflage. Meyers Lexikon Verlag. Mannheim, Wien, Zürich: 1973. Siehe auch Gööck, Erfindungen der Menschheit, S. 414.

³⁴ Athanasius Kircher (1601 – 1680) ein Jesuitenpater aus Thüringen entdeckt das Prinzip der „Laterna Magica“, indem er durch die Einschaltung einer Objektivlinse in die Camera Obscura die Projektion erheblich verbessert. In Fraenkel: Unsterblicher Film. Die große Chronik. Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm. Kindler. München: 1956. S. 371.

³⁵ Fraenkel, Unsterblicher Film, S. 23.

3.1. Panorama und Diorama

Die Frage, ob das im 18. Jahrhundert entstandene Panorama³⁶ die Kunst der totalen Illusion erzeugen kann, ist charakteristisch für die Zeit um 1900: Die Ergebnisse der technischen und industriellen Revolution und die daraus hervorgehende Denkweise dringt in alle Bereiche der Kunst ein. Aufgrund der Mechanisierung der Abbildung mit Hilfe der Camera obscura galt das Panorama als neue Mischform. Schwierige perspektivische Probleme lösend und unter Berücksichtigung der optischen Gesetze, garantierte es eine größtmögliche Täuschung, was dem Panorama zu großer Popularität verhalf.³⁷

Das Panorama und andere Vorläufer der Kinematografie hatten eines gemeinsam: Sie konstruierten Vorrichtungen, mit deren Hilfe gezeichnete Bilder so gezeigt werden konnten, dass eine Art Bewegungsvorgang vorgetäuscht werden konnte:

„The cinema, as bricolage, combined three nineteenth century technologies that had existed for well over fifty years as separate developments. These were the analysis of movement, the optical synthesis of movement, and photography.“³⁸

Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851) spezialisierte sich, ebenso wie später Méliès auf die bühnenwirksame Illusionsmalerei, wurde Fachmann für trickreiche Beleuchtungseffekte und gründete 1822 mit Bouton in Paris das Diorama (gr. für Durchscheinbild), eine Art Theater ohne Schauspieler mit drei riesigen Bühnen, deren bildhafte Darstellungen, verstärkt durch künstliche Lichteffekte, die Zuschauer in fremde Welten entführten. Durch die Juli-Revolution 1830 und den daraus entstandenen finanziellen Nöten entbrannte ein Konkurrenzkampf um die Gunst des Publikums den das Panorama für sich entscheiden konnte. Das Diorama stand längst im Schatten

³⁶ Panorama: (gr. für Allschau, Allübersicht, Rundgemälde) geschlossenes Rundbild mit landschaftlichen Gemälden mit oder ohne Figuren auf einer Leinwand, das vom Mittelpunkt aus betrachtet wird. Durchmesser ca. 30 Meter. Darstellung in fest gebauten Rotunden. Ziel ist weniger der künstlerische Schein als die Erreichung natürlicher Illusion. Erfinder: Portraitmaler Robert Barker 1787. In: Buddemeier, Heinz: Panorama – Diorama – Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente. Wilhelm Fink Verlag. München: 1970. S. 15f.

³⁷ Vgl. Buddemeier, Panorama – Diorama – Photographie, S. 19-23.

³⁸ Williams, Alan: Republic of Images. A History of French Filmmaking. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts: 1992. S. 9.

der Fotografie.³⁹

Parallel dazu existierten noch andere Versuche die bildnerische Darstellung durch die Benutzung technischer Erfindungen zu vervollkommen. Das Interesse an den seit der Renaissance erfundenen Hilfsmitteln für das perspektivische Zeichnen, wie zum Beispiel das Phantaskop, Stroboskop, Zoetrop usw. wuchs sprunghaft an und wurden Gegenstand intensivster Forschungen. Nach einigen Jahrzehnten hatte man sie zu perfekten Zeichenmaschinen entwickelt, mit deren Hilfe auch der komplizierteste Gegenstand der Natur exakt abgebildet werden konnte - ganz im Gegensatz zu den mit Farbe und Pinsel gemalten Bildern des Panoramas und des Dioramas, die in ihrer technischer Ausführung erhebliche Schwächen zeigten.

Als man in den 1830er Jahren die Aufnahmen durch Druck vervielfältigen konnte, löste dies eine wahre Bilderflut aus. Die Gründe für die Zunahme an Abbildungen, waren drei miteinander in Verbindung stehende Faktoren: das Interesse des Publikums an der Optik, technische Neuerungen - sowohl in der Herstellung als auch in der Duplizierung - und neue Geschäftsprinzipien der Verleger, die zum ersten mal auf die Masse als Käufer spekulierten und hohe Auflagen zu einem für damalige Verhältnisse unvorstellbar niedrigen Preis anboten. Der finanzielle Erfolg rechtfertigte dieses Kalkül. Die Konzentration auf das Optische erklärt McLuhan:

„Wenn eine neue Technik einen der Sinne auf die soziale Umwelt ausweitet, dann werden sich in dieser bestimmten Kultur neue Verhältnisse zwischen allen unseren Sinnen einstellen. Dies lässt sich etwa mit der Veränderung vergleichen, die sich vollzieht, wenn einer Melodie eine neue Note hinzugefügt wird.“⁴⁰

³⁹ Vgl. Williams, Republic of Images, S. 48.

⁴⁰ McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Addison-Wesley. Bonn, Paris: 1995. S. 51.

3.2. Entstehung der Fotografie und Daguerreotypie

„Die Fotografie hat das Barock beendet und die bildenden Künste von ihrem Ähnlichkeitswahn befreit.“⁴¹

Um 1826 gelang es Joseph-Nicéphore Niepce (7.3.1765 - 5.7.1833) das erste Abbild der Natur, nach einer Belichtungszeit von 14 Stunden, festzuhalten. Damit hatte Niepce die Foto- oder Héliographie erfunden, aber auch die Grundlage zu allen weiteren Tiefdruckverfahren gelegt. 1839 betrug die Belichtungszeit immer noch eine halbe Stunde - was niemanden verwunderte, da die Fotografie für alle eine neue Art des Zeichnens war. Man glaubte, künstlerische Wirkungen dadurch zu erzielen, dass man durch Retuschen an den Aufnahmen alles austilgte was zum besonderen Charakter der Fotografie gehört, nämlich Präzision, Schärfe, Klarheit, Naturtreue. Man suchte den Eindruck einer malerischen Grafik zu erzielen.⁴²

Der nächste Schritt war die Belichtung einer asphaltbeschichteten Zinnplatte mit der Camera obscura. Damit kamen die beiden Elemente zusammen, auf denen die Fotografie im Prinzip bis heute beruht. Aufgrund finanzieller Engpässe willigte er in eine Zusammenarbeit mit dem schon jahrelang drängenden Landsmann Louis Daguerre, ein.

Daguerre experimentierte mit Hilfe der Camera obscura und versuchte deren Licht- und Bildwirkung zu fixieren. Die Daguerreotypie, ein neues fotografisches Verfahren, war geboren, dass mit Belichtungszeiten von Minuten auskam und nicht mehr Stunden brauchte. Durch Fox-Talbots Kopiertechnik auf Papier sowie durch Voigtländers Objektiv konnte die Daguerreotypie rasch verbessert werden.⁴³ Daguerre, der das große Geschäft witterte, traf auf Schwierigkeiten, die bereits ein Wesensmerkmal der Fotografie enthüllten. Wie groß das Interesse der Öffentlichkeit an dem neuen Verfahren auch war, so schlecht konnte man sich andererseits doch vorstellen, dass die Erfindung praktischen Zwecken dienen konnte. Die Fotografie war zwar ein durch und

⁴¹ Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Dumont. Köln 1975. S. 22.

⁴² Vgl. Molderings, Herbert: Urbanismus und technologischer Utopismus. Aspekte der Neuen Fotografie in Deutschland und Frankreich. In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): Paris - Berlin. 1900 - 1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich - Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. 12.7.1978 - 6.11.1978. Prestel-Verlag. München: 1979. S. 252.

⁴³ Vgl. Fraenkel, Unsterblicher Film, S. 26f.

durch technisches Verfahren, das den übrigen, im Zuge der industriellen Revolution gemachten Erfindungen glich, jedoch bewegten sich Fotografien an der Grenze von Kunst und Technik und machten sie somit für finanzielle Spekulationen wenig attraktiv. Zu dieser Zeit hatte die Fotokamera als artistisches Medium keinen höheren Wert als eine Schreibmaschine. Beide waren reine Aufnahmegeräte. Bedeutend als Unterhaltungsmedium wurde die Fotografie erst als sie für Unterhaltungsaufnahmen benutzt wurde - die Bedeutung als Kunstmedium erreichte sie erst mit ihrer technischen Weiterentwicklung.⁴⁴

Innerhalb kurzer Zeit nach ihrer Veröffentlichung im August 1839 wurde die Daguerrotypie bis um ca. 1860 zu einer populären Kunst und zur bevorzugten Porträtkunst in der ganzen Welt. Die Fotografie wurde zum neuen Kunstmedium und Massenmedium, das die Malerei als „individuellen Schöpfungsakt“ ablöste da deren Produkte erstmals maschinell-industriell hergestellt werden konnte. Gleichzeitig galt es auch als das Übergangsmedium zu Film und Fernsehen und schuf somit die Grundlage für moderne Mediensysteme in der heutigen Zeit. Die Fotografie hatte zwei wesentliche, neue Merkmale: einerseits die Möglichkeit Realität nicht nur abzubilden, sondern auch ästhetisch zu interpretieren und andererseits ihre einfache und schnelle Reproduzierbarkeit bzw. Vervielfältigung. Aufgrund der neuen Bedürfnisse der produzierenden und konsumierenden Menschen bekamen die hergestellten Fotos Warencharakter.⁴⁵

Bereits 1833 lagen die Grundsätze sowohl für die Wiedergabe als auch für die Aufzeichnung des Films bereits fest – sie mussten nur in der richtigen Art und Weise miteinander kombiniert werden. Die Entstehung des Films bedurfte der Verwendung der Fotografie, genauer gesagt der Momentaufnahme.

⁴⁴ Vgl. Vardac, A. Nicholas: Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D.W. Griffith. A Da Capo Paperback. New York: 1949. S. 166.

⁴⁵ Vgl. Albersmeier, Franz-Josef: Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt: 1992. S. 9.

3.3. Von der Einzelaufnahme zur Momentaufnahme

Die anfängliche Belichtungszeit von acht bis vierzehn Stunden wurde schrittweise verringert, bis sie, um 1851 „nur“ mehr zwei Minuten betrug – ein neuer handwerklicher Beruf, der des Fotografen entstand und beschäftigte bald zehntausende Menschen. Aus technischen Gründen konnte man keine Momentaufnahmen, das heißt, nicht mehrere Bilder pro Sekunde, in der eine Bewegung stattfand, belichten. So musste man auf einzelne aufeinander folgende Zeitaufnahmen zurückgreifen. Aus diesem Grund erfreute sich die Daguerreotypie so großer Beliebtheit, da es nun möglich war, die gezeichneten Phasenbilder der Wundertrommeln und Lebensräder durch fotografierte Bilder zu ersetzen. Der in San Francisco lebende Engländer Eadweard Muybridge (9.4.1830 – 8.5.1904) nahm 1872 aufgrund einer Wette mit dem kalifornischen Gouverneur Leland Stanford, die ersten Reihenbilder auf. Entlang einer Pferderennbahn, auf der ein Pferd laufen sollte, baute Muybridge 24 Dunkelkammerkabinen, in denen Fotografen 24 nasse Kollodiumplatten präparierten (sobald die Platten trocken sind, verloren sie ihre Empfindlichkeit). Nachdem die 24 Apparate geladen waren, ließ man das Pferd auf der Rennbahn laufen. Sie fotografierten sich selbst, indem sie Schnüre durchrissen, die man zuvor über den Weg gespannt hatte. Dieses Verfahren, dessen wissenschaftliche Methode Muybridge am meisten interessierte, entwickelte er so weit, dass man für ihn bei der Chicagoer Weltausstellung von 1893 ein eigenes Vorführgelände errichtete, wo er seine Projektionen vor großem Publikum zeigen konnte. Diese sogenannte Zoopraxographical Hall wurde zum Vorläufer der Filmtheater.⁴⁶

Dieser Entwicklungslinie folgten auch andere Erfinder wie zum Beispiel Anschütz, Marey, Edison usw. Der Physiologe Etienne Jules Marey (5.3.1830 – 15.5.1904) erforschte vor allem Methoden der quantitativen Messung in der Physiologie. Er studierte schon jahrelang die Bewegungsabläufe von Tieren und kam im Zuge dessen auf die Mehrfachfotografie. Er entwickelte zahlreiche Verfahren, wie zum Beispiel 1876 „Fotogewehr“⁴⁷, um Bewegungen zu fotografieren, wobei er im Gegensatz zu seinen Vorläufer mit nur einer Kamera arbeitete. Er hatte die moderne Kamera und die moderne Aufnahme geschaffen.⁴⁸

⁴⁶ Vgl. Sadoul, Georges: Geschichte der Filmkunst. Schönbrunn-Verlag. Wien: 1957. S. 15.

⁴⁷ Gewehrähnliche Kamera mit einer Wechselkassette und sprungweise bewegter fotografischer Platten. Den Lauf bildete ein Teleobjektiv. Mit diesem Fotogewehr nahm er fliegende Vögel mit 25 (später bis zu 100) Einzelaufnahmen auf einer Platte auf.

⁴⁸ Vgl. Williams, Republic of Images, S. 17-20.

Es ist nicht genau belegbar, wie viele Erfinder, Mechaniker, Techniker, Bastler und Wissenschaftler sich in den 1890er Jahren mit filmtechnischen Experimenten befassten. Viele der Forscher, wie zum Beispiel Londe, Anschütz der das Muybridge-Verfahren verbesserte, Le Prince, Friese-Greene, Skladanowsky und Reynaud arbeiteten in dieselbe Richtung wie Marey und konnten ähnliche Ergebnisse erzielen.

Charles Emile Reynaud (8.12.1844 - 9.1.1918), der als der Wegbereiter des Zeichentrickfilms gilt, ließ 1891 sein Théâtre Optique (Optisches Theater) patentieren. Als Grundlage diente das Praxinoskop mit dem man belebte Szenen in unverfälschtem Dekor auf einer Art Minibühne wiedergeben konnte. Dank Reynauds Erfindung konnte das Theater in der Folgezeit auf die „projection animée“ als technische Ressource der Illusionsbildung zurückgreifen. Reynaud konnte von 1892 an fast 10 Jahre hindurch im Pariser Musée Grevin, die ersten lang dauernden öffentlichen Vorstellungen mit farbigen, bewegten Zeichnungen geben, die auf eine Leinwand projiziert wurden. Mehr als eine halbe Million Menschen besuchten die insgesamt 12.800 Vorstellungen, in denen Reynaud bereits die wesentliche Technik des modernen Zeichentrickfilms anwendete wie zum Beispiel Trennung der bewegten Figuren von der „Dekoration“, verschiedene durchgezeichnete Kopien auf transparenten Blättern, Tricks etc.⁴⁹

3.4. Die ersten lebenden Bilder: Edison und Lumière

Thomas Alva Edison meldete 1891 den Kinetograf zum Patent an. Das Besondere an diesem Apparat war, dass der Film durch die Randperforation präzise transportiert werden konnte.⁵⁰ Der Kinetograf schaffte 20 bis 49 Belichtungen pro Sekunde. Für Aufnahmen mit diesem Gerät wurde ein eigenes schwarz ausgemaltes Atelier die „Black Mary“ gebaut, bei der man das Dach öffnen und es mittels Rädern der Sonne nach ausrichten konnte.⁵¹

Die Darsteller spielten in hellem Licht vor schwarzem Hintergrund, was die Plastizität erhöhte.

⁴⁹ Vgl. Sadoul, Geschichte der Filmkunst, S. 17.

⁵⁰ Edison verwendete den von George Eastman erfundenen Celluloidfilm, den Edisons Mitarbeiter William Dickson, halbierte und mit der genannten Randperforation versah.

⁵¹ Vgl. Frazer, Artificially Arranged Scenes, S. 32f.

Als Darsteller agierten zum Beispiel Music-Hall-Künstler, deren Namen, nach einer Idee von Dickson, als Reklame dienten – das spätere Starsystem ist hier zu Grunde gelegt. Die meisten Filme zeigten die typischen Nummern der Künstler, was Dickson, der hiermit gefilmtes Theater zeigte, zum direkten Vorläufer Méliès macht. Außerdem versuchte er dem neuen Begriff der „Masse“ bzw. Massenbewegung/Massenkultur gerecht zu werden, indem er sehr viele Statisten einband, die aber auf den kleinformigen Bildern eher Verwirrung stifteten.

Ein Gerät für die Betrachtung der Filme, das Kinetoskop, folgte. Durch ein Guckloch konnte immer nur ein Zuschauer den Film sehen. Fünf dieser Apparate wurden erstmals 1894 am Broadway aufgestellt. Sie waren als Münzautomaten (Kosten: Ein Nickel - „Nickel-Odeon“) eingerichtet und fanden sofort regen Zulauf sowohl von Rezipienten, als auch von Ausstellern aller Ländern, die diese Erfindung kaufen wollten. Das Prinzip des Kinetoskop war einfach: Die Filme liefen durch eine Laterna magica, wurden gestoppt und weiterbewegt. Aufgrund der schlechten technischen Qualität, ist ihr fotografischer Wert aber gering.⁵²

Es kam zu zahlreichen „ersten“ Filmvorführungen in der ganzen Welt. Welche wirklich die erste war, ist nicht feststellbar, da die einzelnen Veranstalter fast nie voneinander wussten und somit den ersten Platz jeweils für sich selbst beanspruchten. Sicher ist aber, dass die erste kommerzielle Aufführung mit durchschlagenden Erfolg die Brüder Louis Jean (1864 – 1948) und Auguste Marie Louis Nicolas (1862 – 1954) Lumière bestritten, welche in der Lyoner Fotofabrik ihres Vaters an der Verwirklichung der ersten Farbfotografien arbeiteten. 1894 planten sie ein Verfahren zur Filmaufnahme und –wiedergabe mit dem Ziel die industrielle Produktion und die Massenverbreitung anzukurbeln. Ihre Forschungen basierten auf den Arbeiten von Anschütz, Reynaud und Edison, von dem die Brüder das Format, den 35 mm breiten Eastman-Film die Perforation und den Greifer, der das Filmband ruckweise transportierte, übernahmen.

Die erste geschlossene Vorführung fand am 22. März 1895 für die Gesellschaft zur Förderung der nationalen Industrie in Paris, statt. Der Film trug den Titel *Sortie des Ouvriers de l'Usine*

⁵² Vgl. Frazer, *Artificially Arranged Scenes*, S. 16- 26.

Lumière. Kurz danach veranstalteten sie eine Vorführung vor dem Kongress der Photographischen Gesellschaft in Lyon, die besonderes Aufsehen erregte, weil die Kongressteilnehmer in der Pause gefilmt wurden und sich anschließend selbst bewundern konnten. Weitere Veranstaltungen, zunächst vor Fachleuten und der Presse, folgten. Das besondere an diesem Gerät war, dass es gleichzeitig Aufnahmeapparat, Vorführmaschine und Kopiergerät war. Durch diese Kombination und seine einfache Handhabung war der „Cinématograph“ der Konkurrenz haushoch überlegen. Am 28. Dezember 1895 fand im Grand Café auf dem Boulevard des Capucines die erste öffentliche Filmvorführung der Brüder Lumière statt. Die Vorstellungen erfolgten halbstündig und dauerten jeweils 15 Minuten. Die meisten der frühen Lumière-Filme waren keine Spiel-, sondern Dokumentarfilme, die Alltagsszenen wiedergaben. Die Lumières verzichteten auf Mittel des Theaters, indem sie nicht inszenierten und keine professionellen Schauspieler anstellten – alle Szenen wurden von ihrer Familie, Freunden oder Angestellten gespielt. Dickson und Méliès arbeiteten mit einer Mischform dieser beiden Modelle. In den meisten Filmen spielten Méliès und seine Familie mit, jedoch engagierte er zusätzlich für jeden Film eine große Anzahl an Schauspielern, Statisten, Artisten, Tänzer etc.⁵³

Ende 1896 hatte der Film sein Laboratorium endgültig verlassen. Lumière, Méliès, Pathé und Gaumont in Frankreich, Edison und die Biograph in den USA, R.W. Paul in London hatten bereits die Grundlagen der Filmindustrie gelegt, die jeden Abend tausende Menschen in die Kinosäle zog.

Schon 1896 gab es in vielen französischen Städten Kinematografen-Theater. Ermuntert durch den gewaltigen Erfolg bildeten die Lumières Filmreporter aus, die längere Reportagen, Wochenschauen und Dokumentarfilme drehten. Dabei wurde auch schon der Filmschnitt als Gestaltungsmittel eingesetzt. Auch die Kamera in Bewegung begann sich zu konstituieren. Es folgten historische Filme, im Freien vor Kulissen aus Holz und Pappe gedreht. Der wissenschaftliche Film hingegen interessierte die Lumières, im Gegensatz zu Marey, überhaupt nicht. Die wichtigsten ihrer insgesamt ca. 1.400 Filme sind Naturaufnahmen, Genreszenen, Zeitberichte, Reportagen und Reisefilme. Um 1897 reduzierten die Lumières ihre Filmproduktion, da sich der Verkauf

⁵³ Vgl. Gööck, *Erfindungen der Menschheit*, S. 423f.

von Filmkopien und Apparaten als ertragreicher erwies. Die Inszenierung, einer neuen Kunst, die der Fotoindustrie fremd war, wurde Konkurrenten wie Georges Méliès überlassen. Da die Lumières keine weiteren Risiken mehr eingehen wollten, gaben sie die Filmproduktion um die Jahrhundertwende ganz auf. Das Patent auf den Kinematografen verkaufte Louis Lumière 1897 an Charles Pathé.⁵⁴

Zusammenfassung: Das Jahr 1895 erlebte nicht nur die Verbreitung des publikumswirksamen Théâtre Optique, sondern auch den Auftritt des Cinématographe der Brüder Lumière. Mit anderen Worten: Die Rivalität zwischen Theater und Film fällt gleich in die Geburtsstunde des Kinematografen. Die Brüder Lumière hatten die technischen Voraussetzungen für die Entwicklung des Films zu einem Massenunterhaltungs- und Informationsmittel geschaffen.

Doch 1898 wandte sich das Massenpublikum vom Cinématographe ab. Auslöser war eine Katastrophe auf einem Wohltätigkeitsbasar, bei dem ein Feuer ausbrach und 200 Personen verbrannten.⁵⁵ Danach wurde das Kino als gefährliches Vergnügen angesehen. Außerdem war dem Publikum langweilig geworden. Um dieser Langeweile, immer gleiche Bilder, gleiche Themen, gleiche Bildausschnitte, zu entrinnen, mussten die Filmleute lernen, eine Geschichte zu erzählen, wobei sie die Mittel einer benachbarten Kunst anwandten: der Kunst des Theaters. Dies tat als erster Georges Méliès.

⁵⁴ Vgl. Sadoul, Geschichte der Filmkunst, S. 29f.

⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 31.

4. Georges Méliès

Ausgehend von näheren Details zu Méliès und seinem familiären und künstlerischen Umfeld, erläutere ich in diesem Kapitel seine Entwicklung als Zauberkünstler und seinen Weg über das Theater zum Film. Durch seinen unermüdlichen Einsatz und seine Experimentierfreude erfand er fantastische Illusionen, die er mit filmtricktechnischen Aufnahmen umsetzte und damit den Grundstein für die Special Effects legte.

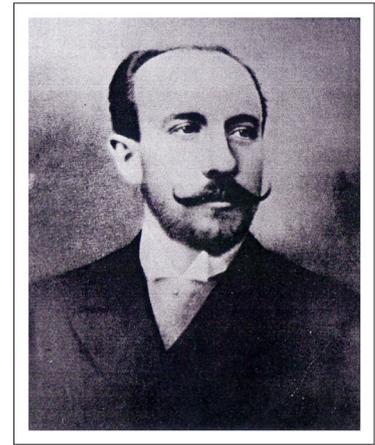


Abb. 1: Georges Méliès⁵⁶

4.1. Biografie

Marie-Georges-Jean Méliès wurde am 8. Dezember 1861 in Paris geboren. Sein Vater, Jean-Louis-Stanislas Méliès kam 1843 nach Paris, wo er die Holländerin Johannah-Catherine Schuering heiratete und mit ihr gemeinsam eine Schuhfabrik aufbaute, die ihnen ein ansehnliches Vermögen einbrachte. Seine älteren Brüder Henri und Gaston wurden 1844 und 1852 geboren. Georges besuchte das Lycée Impérial in Vanves, in der Nähe von Paris. Als diese Schule 1870 im Krieg von den Preußen bombardiert wurde⁵⁷, evakuierte man die Schüler nach Paris in das Lycée Louis-le-Grand, welches schon Baudelaire besuchte. Seiner Selbsteinschätzung nach hielt sich Méliès für einen durchschnittlichen Schüler, außer im Zeichnen – hier lag sein besonderes Talent:

„[...] while he should have been studying a French dissertation or Latin verse his pen was drawing portraits and caricatures of his teachers and school chums, or inventing some fantastic palace or an original landscape that already looked a bit like a Théâtre set. His exercise books, and even his text-books, were soon completely covered. This did not win the approval of his

⁵⁶ Brakhage, Stan: The Brakhage Lectures. Georges Méliès. The Good Lion. Chicago, Illinois: 1972. S. 8.

⁵⁷ 1870-1871: Deutsch-französischer Krieg; Belagerung und Bombardierung von Paris. Nach der Kapitulation Frankreichs Sturz des Kaisers. (1851-1871 2. Kaiserreich unter Napoleon III.) und Bürgerkrieg (sog. Aufstand der Kommune): mehr als 20.000 Tote bei der Rückeroberung von Paris durch reguläre französische Truppen, dabei Zerstörung des Hotel de Ville und des Palais des Tuileries. 1871-1940 3. Republik. Paris wird erneut zur führenden Kulturmetropole Europas (bei Verschärfung der sozialen Gegensätze). In: Prof. Dr. Lippert, Hans-Georg: Die Stadt Paris. Vorlesung Baugeschichte, Hauptstudium Architektur / Landschaftsarchitektur. Dresden: 2006/07.

schoolmasters, and earned him countless lengthy detentions.”⁵⁸

Im Alter von zehn Jahren baute er bereits Kasperltheater „since childhood manifested his innate tastes for drawing, painting, caricature, sculpture and also a marked predeliction for the Théâtre, for decor and for theatrical machinery.“⁵⁹ Im Sommer 1880 erlangte er das Baccalaureat. Im folgenden Jahr arbeitete er in der Firma seines Vaters als Buchhalter, bevor er im Winter 1881 seinen Militärdienst absolvierte. Nach abgeleistetem Militärdienst reiste Méliès nach London, wo er für einen Freund seines Vaters als Verkäufer arbeitete. Auf der Suche nach einer Freizeitbeschäftigung, bei der ihm seine mangelnden Englischkenntnisse nicht im Weg standen, stieß er auf die magischen Theatervorstellungen von Maskelyne & Cooke in der Egyptian Hall in Piccadilly. Dort sah er hauptsächlich Produktionen die auf visuellen Spektakeln basierten - Pantomime und magische Illusionen, wie zum Beispiel schwebende Helden und leuchtende Skelette deren Köpfe sich vom Rumpf trennten und über das Publikum hinweg schwebten, einen winkenden Mond, mechanische Schlangen, animierte Gehstöcke etc. Diese Vorstellungen initiierten Méliès Weg in die Welt der Illusionen. Maskelynes & Cookes signifikanteste Innovation war die Einbettung ihrer magischen Illusionen in humorvolle oder dramatische Sketche mit einem fortlaufenden, dramaturgischen Aufbau. Außerdem entdeckten sie eine Marktlücke: die Unterhaltung von Kindern und Jugendlichen, für die sie eigene Nachmittagsvorstellungen gaben. In Bamberg erlebte den besonderen Reiz „Die Egyptian Hall schuf die Atmosphäre des Geheimnisvollen von dem Augenblick an, in dem man an der Kasse stand [...] Der Theatersaal war klein. Ungefähr 200 Leute fanden Platz. Die mysteriöse Stimmung wurde nicht nur durch die eigenartige Beleuchtung geschaffen, sondern auch durch die Musik, die aus der Luft zu kommen schien.“⁶⁰ Ab 1896 war die Egyptian Hall eine der ersten Unterhaltungsstätten in der die ersten Filme gezeigt wurden. In seinen Memoiren, die Méliès in der dritten Person abfasste, schrieb er:⁶¹

⁵⁸ Méliès, Georges: Mes Mémoires. In: Bessy, Maurice; Lo Duca: Georges Méliès. Mage. J.J. Pauvert. Paris: 1961. S. 173.

⁵⁹ Ebd.S. 171.

⁶⁰ Waldmann, Werner: Zauberkunst. Magie – Illusionen – Tricks – Hilfsmittel – Geschichte – Anleitung. Heinrich Hugendubel Verlag. München: 1984. S. 143.

⁶¹ Vgl. Robinson, David: Georges Méliès, Father of film fantasy. Ausstellung des British Film Institute im Museum of the Moving Image. London: Februar - Juni 1993. S. 4-7.

„This assiduous attendance made him, in a short time, a great amateur of the magic art. He studied this new theatrical style which was to augment his artistic baggage, and in two or three years, he himself became very skilful in the art of illusion. Returning to Paris, he was a frequent spectator of the Théâtre of Illusions, created by the great thaumaturge Robert-Houdin.”⁶²

Als Méliès nach Paris zurückkehrte, meldete er sich bei der École des Beaux-Arts an, absolvierte dieses Studium jedoch nie - da ihn sein Vater, genauso wie seine zwei Brüder, in das Familienunternehmen zurückbeordnete. Georges wurde zum Aufseher für die Fabriksmaschinen, wo er sich sein gesamtes mechanisches Wissen aneignete. Während er in der väterlichen Fabrik arbeitete, lernte er bei Émile Voisin, dem Inhaber eines Zaubershops, zaubern. In seiner raren Freizeit baute er Automaten (‘automatisch‘ war eines der neuen Zauberworte) und erprobte erste mechanische Illusionen. Bald gab er seine ersten Vorstellungen im familiären Kreis und bald darauf in der Galerie Vivienne, einem kleinen Puppenspieltheater und dem Musée Grévin, dem berühmten Wachsmuseum. Zusätzlich nahm er Schauspielunterricht, besonders in der Kunst des Monologes, wo er das Metier der Komödie und der Schauspielkunst im allgemeinen kennen lernte.⁶³

„The search for an art ... either in the making or the appreciation ... is the most terrifying adventure imaginable: it is a search always into unexplored regions; and it threatens the soul with terrible death at every turn; and it exhausts the mind utterly, and it leaves the body moving, moving endlessly through increasingly unfamiliar terrain: there is NO hope of return from the territory discovered by this adventuring; and there is NO hope of rescue from the impasse where such a search may leave one stranded.”⁶⁴

Im Sommer 1885 heiratete er Eugénie Génin, die uneheliche Tochter eines Geschäftspartners seines Vaters. Als Louis Méliès 1888 in Pension ging überschrieb die Firma an seine drei Söhne. Georges verkaufte seinen Anteil an seine Brüder und erstand mit dem Geld das ehemalige Zaubertheater von Robert-Houdin, dessen Zaubervorstellungen ihn schon als Kind prägten. Im Sommer 1888, als frischgebackener Vater einer Tochter, trat er seinen Theaterdirektorsposten an. Er hoffte mit dem Châtelet, einem populären Pariser Theater, das Abenteuergeschichten

⁶² Robinson, Georges Méliès, S. 7.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 7f.

⁶⁴ Brakhage, The Brakhage Lectures, S. 12.

und Pantomimen spielte, zu konkurrieren. Am 17. Oktober 1888 gab Méliès sein Zauberdebut in seinem neuen Theater. Zu Beginn der Vorstellung saßen vier Personen im Zuschauerraum, am Ende der Show verließen 48 zufriedene Gäste den Saal.⁶⁵ Duperrey, einer der auftretenden Magier hielt in seinem Tagebuch fest: „I told him that we need to cultivate the newspapers, place advertising, handout free admissions. [...] As for publicity, he told me it is very difficult to lay out copy when one doesn't know what to say. One should imagine an eye-catching gravure, but of what? Only a big gimmick can save the situation; when it exists, great publicity will be arranged.”⁶⁶



Abb. 2: Familie Méliès⁶⁷

In der Zeit von 1888 bis 1897 erfand Méliès um die 30 theatralischen Kompositionen. Die meisten waren einfache Variationen von älteren Illusionen, die er bei Maskelyne so oft gesehen hatte, jedoch mit Méliès eigenem humoristischen Stil kombiniert. Méliès burleske Illusionen wurden auf Jahrmärkten, Music-Halls und im Théâtre Robert-Houdin gezeigt. Seine Shows enthielten unter anderem Zaubertricks, Märchen und fantastische Pantomimen, Automatentricks, Schattenspiele, Spiegeltricks und Projektionen wie zum Beispiel *The Burlesque Waxworks*: Diese Projektionen wurden mittels Laternen der Reihe nach beleuchtet, so dass der Eindruck

⁶⁵ Vgl. Frazer, *Artificially Arranged Scenes*, S. 26-30.

⁶⁶ Deslandes, Jacques: *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*. Éditions du Cerf. Paris: 1963. S. 21.

⁶⁷ Frazer, *Artificially Arranged Scenes*, S. 26.

der Überblendung entstand. Das selbe Verfahren verwendete Méliès auch bei seinen späteren Trickfilmen.⁶⁸

„He was the God-like puppeteer of their precisely timed theatrical machines. He was attracted to comic reversals, punning names, a vast array of malevolent stage machinery, and the exploitation of pseudoscience for comic purposes.”⁶⁹

Ab dem Erwerb des Théâtre Robert-Houdin und bis zum Ende seiner Karriere beeinflussten ihn vor allem drei Personen: Eugène Calmel, der Cheftechniker des Robert-Houdin; Jules David, der unter dem Namen Marius performte und Zauberassistent des Theaters war; Fanny Manieux, geborene Charlotte-Stéphanie Faes mit dem Künstlernamen Jehanne d'Alcy war eine von Méliès Mistresse und ab 1925 seine zweite Frau. Überhaupt hatte Méliès ein sehr ambivalentes Verhältnis zum weiblichen Geschlecht: seine erste Frau Eugénie war aufopfernd und heimelig, während seine Geliebte und seine zweite Frau Jehanne, gewandt, fordernd und leidenschaftlich war. In seinen Filmen dominieren ebenfalls diese zwei verschiedenen Frauentypen: Engel und Versucherinnen. Diese Differenzierung zeigt sich auch in seiner eigenen Rolle, denn Méliès Lieblingsrolle war die des Teufels (auch in Gestalt eines Wissenschaftlers), dessen Erscheinung Chaos hervorrief,



der aber auch schnell von seinen Feinden gebändigt wurde. Wie schon Freuds „Urvater“, dem alle Frauen gehören, war Méliès meistens der einzige männliche Schauspieler in seinen Filmen. In ca. 20 Filmen spielte er Mephistopheles, Beelzebub oder Satan, in mindestens 100 Filmen spielte er den Magier, Hexenmeister oder Taschenspieler. Frauen, als Anschauungsobjekte, hatten einen hohen Stellenwert für Méliès. Sie erscheinen aus dem Nichts, verwandelten sich in diverse Objekte und Personen. In den Star Film Filmen

Abb. 3: Méliès als Mephisto⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Lindgren, Ernest; Ferguson, Russell (Hrsg.): Georges Méliès 1861-1938. Ausstellung der National Film Library des British Film Institute. London: 24.5.1938 - 2.6.1938. S. 44.

⁶⁹ Vgl. Hammond, Paul: Marvellous Méliès. St. Martin's Press. New York: 1975. S. 44.

⁷⁰ Sadoul, Georges: Cinéma d'Aujourd'hui. 1. Georges Méliès. Edition Seghers. Paris: 1961. S. 161.

wurden Frauen einerseits als idealisierte Utopie dargestellt - Sie sind reine Wesen wie Sterne, Planeten, der Mond, astrologische Symbole, keusche Geister, Göttinnen, Nymphen, Engel, Heilige und Königinnen. Diese Engelfrauen sind passiv, schwach, verletzlich und von zarter Schönheit, die es zu beschützen gilt. *La Fée libellule (1908)*, eine Geschichte von drei kleinen, verträumten Schmetterlingsfrauen, spielt mit genau dieser erotischen Faszination. Andererseits sind sie die verführerischen sieben Todsünden, des Teufels Gehilfin oder Satan selbst. Bildprojektionen auf die Gewänder der Tänzerinnen und Striptease war ein populäres Thema der Zeit. Viele Autoren schrieben Sketche und Pantomimen mit einem einzigen Ziel: Nacktheit.⁷¹ Méliès reduzierte Frauen auf ihre Rolle in der Bühnenmagie - als Assistentin des Magiers, die auf Wunsch durch Reifen sprangen oder plötzlich verschwanden.

„The Méliès women, even while representing spirits of the nether world, always have a very solid corporeality. In part, this is a result of their being photographed rather than painted. One always sees the presence of the hard-working chorus girls and dancers from Châtelet as they take position for a Méliès tableau. The Star Film women are more like Manets earchy Olympia than a Titian Venus.“⁷²

Mit diesem Frauenbild entsprach Méliès dem beschränkten Repertoire weiblicher Rollen in der Stummfilmzeit. Matilda Butler enthüllt die Einseitigkeit weiblicher Charaktere und definiert diese in seinem vier-Stufen-Modell als 1. „Die Säule der Tugend“ (The Pillar of Virtue), welche sich in den Untergruppen des „süßen, jungen Ding“, der „perfekten Gattin“, der „gütigen Dame von Welt“ und der sich aufopfernden „Mutter“ manifestiert. 2. Das „Glamour-Girl“ in Form der „femme fatale“, der „Sexbombe“, des „Showgirls“ und der „unnahbaren Schönen“. 3. „Frauen mit Gefühl“ sind die „duldenden“ oder „frustrierte Neurotikerinnen“, aber auch „Hausdrachen“. 4. Die „unabhängige Frau“ kann man noch differenzieren in die „Karrierefrau“, „zuverlässige Kameradin“, „unverwüstliche Lady“, „freche“, und die „emanzipierte moderne junge Frau“.⁷³ Méliès weibliche Charaktere lassen sich zur „Säule der Tugend“, dem „süßen jungen Ding“ und dem „Showgirl“ zuordnen.

⁷¹ Vgl. Hammond, Marvellous Méliès, S. 104-114.

⁷² Frazer, Artificially Arranged Scenes, S. 14.

⁷³ Vgl. Butler, Matilda; Paisley, William: Women and the Mass Media. Source Book for research and action. Human Sciences Press New York: 1980. S. 139ff.

Ab 1897 widmete sich Méliès ganz dem Filmgeschäft. Méliès nutzte den Film um seine theatralen Produktionen zu bereichern. Als Magier, war Méliès ein Meister der Illusionen; in seinen Filmen spielte er oft mit den Grenzen zwischen Realität und Fantasie. Wie jeder guter Zauberer erreichte er, dass sein Publikum seinen Realitätssinn in Frage stellte: was ihnen zuerst als wahr erschien, löste sich in Luft auf.⁷⁴

Von 1889 bis 1890 veröffentlichte er politische Karikaturen unter dem Pseudonym „Geo Smile“ für das satirische Journal *La Griffie*, veröffentlicht von seinem Cousin Adolphe Méliès. *La Griffie* war erklärter Feind von General Boulanger, welcher die Republik stürzen wollte um den royalen Thronerben an die Macht zu bringen. Méliès galt nicht als Anarchist, was ihn in Zwiespalt mit seiner Familie brachte, die Anhänger von General Boulanger waren. Während der 1880er Jahre waren anarchistische Tendenzen bei der Arbeiterklasse und auch bei Teilen der Bourgeoisie auszumachen.



Abb. 4: General Boulanger⁷⁵

Anti-Klerikalismus, welcher zur Trennung von Kirche und Staat im Jahre 1906 beitrug, war alltäglich. Méliès, so scheint es, war ein überzeugter Republikaner, wie seine zweite Ehefrau Madame Méliès sagte: „Méliès was pro-Dreyfus and anti-Boulanger. Anti-clerical? Oh, not really! He was a free-thinker. He didn't care.”⁷⁶ Méliès, dessen Geschmack sich an dem Eklektizismus des zweiten Kaiserreichs orientierte, pflegte eine rigorose Opposition zu den Hauptangelegenheiten des Impressionismus und der realistischen Literatur und Theater. Während Méliès, der erfolgsorientierte Entertainer, sich nie der intellektuellen Elite oder der symbolistischen Bewegung angehörig fühlte, teilte er die antirationalen und die anti-naturalistischen Gefühle der Gesellschaft.⁷⁷

⁷⁴ Vgl. Ezra, Elizabeth: Georges Méliès. The birth of the auteur. Manchester University Press. Manchester, New York: 2000. S. 51f.

⁷⁵ Hammond, Marvellous Méliès, S. 27.

⁷⁶ Sadoul, Georges: Histoire generale du cinéma: Les pionniers du cinéma. De Méliès à Pathé. Les Éditions Denoel. Paris: 1947. S. 166.

⁷⁷ Vgl. Frazer, Artificially Arranged Scenes, S. 14ff.

1895 wohnte Méliès der ersten Filmvorführung⁷⁸ der Lumière Brüder bei. Hellauf begeistert von dem Cinématographen, wollte er diesen Apparat von Louis Lumière kaufen – ohne Erfolg:

„Of all my inventions, the cinématographe was the cheapest to produce. ... The cinema has no future at all. My invention is not for sale and for you it will mean ruin. Maybe it will be explored one day as a scientific curiosity. It has no commercial future at all in any other way.“⁷⁹

Méliès war nicht so schnell von seinem Vorhaben, einen dieser Apparate zu erstehen, abzubringen und reiste so Anfang 1896 nach London um von Robert W. Paul den Animatografen zu kaufen, der in Wirklichkeit ein unautorisiertes Kinestoskop war. Edison vergaß, sich seine Patentrechte in Europa sichern zu lassen, was eine europaweite Manufaktur und Verteilung seines Apparates nach sich zog. Dieser Animatograf war viel unhandlicher und sperriger als der Kinematograf, was Méliès dazu bewegte, den Isolatograf, ein Gerät der Isola Brüder zu erstehen und mit Hilfe technischer Verfahren und anderer Geräte, konstruierte Méliès eine neue Kamera mit eingebautem Projektor, das er „mein Maschinengewehr“ nannte. Seine erste Kamera war groß, schwer und kaum transportabel, was aber ein stabiles Bild, welches bei Trickaufnahmen unbedingt nötig war, garantierte. Am 4. April 1896 präsentierte Méliès seinen ersten Film im Théâtre Robert-Houdin. Er zeigte Schlangentänzer, Meerespanoramen, und weiße Silhouetten auf schwarzem Hintergrund. Bald darauf nahm er seine ersten Filme in seinem Garten in Montreuil auf. *Une Partie de Cartes*, *Les Rayons Roentgen* usw. sind kurze Episoden im Stil Lumières. Die Schauspieler waren seine Familie, Angestellte und Freunde. Als er sein Theater zur Sommerpause schloss, verbrachte er die Sommerferien am Land, wo er unermüdlich filmte. Er berichtete über schwierige Umstände, da die Kamera nur 20 Meter Film aufnehmen konnte (das entsprach ein Vorführzeit von weniger als einer Minute):⁸⁰

„What gymnastics! He was alone and dared not leave anything behind in case it was interfered with, and yet ... to cart it back and forth! You can imagine how tired one becomes of repeating the same opération twenty times a day. And there were several kilometres to be covered across

⁷⁸ Genau genommen waren die Brüder Lumière nicht die ersten die Filme öffentlich vorführten. Der Deutsche Max Skladanowsky stellte sein Bioskop Anfang November 1895 in Berlin zur Schau, jedoch nur mit mäßigen Publikumserfolg. Die Lumière Brüder waren geschickte Verkäufer ihrer Idee und zogen so weltweites Interesse auf sich.

⁷⁹ Frazer, *Artificially Arranged Scenes*, S. 14.

⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 33-36.

beaches where one sank up to the knees in the soft sand. But Méliès was filled with sacred fire.”⁸¹

Méliès erste 70 Filme waren 65 Fuß lang, das sind ca. 15 Sekunden und zeigten Szenen aus dem Alltagsleben und Straßenszenen, die auf Dauer nur für jene interessant waren, die noch nie einen Film gesehen hatten. Von diesen Straßenszenen hat keine überlebt - aus den ersten zwei Jahren seiner filmischen Karriere überlebten überhaupt nur fünf von 138 Produktionen.

Bald darauf folgten inszenierte Filme „scènes composées” - mit aufwendigeren Dekorationen und Kostümen. Zusätzlich zur Vorführung seiner „vues de la maison” im Théâtre Robert Houdin, verkaufte Méliès seine Filme an die Filmvorführer der provisorischen Kinos welche sich rasch auf Jahrmärkten in ganz Frankreich etablierten. Da sich Georges Méliès noch nicht dem vollen Umfang der ästhetischen Möglichkeiten des neuen Mediums bewusst war, orientierte er sich zu Beginn stark an Lumière, dessen Filme er kopierte. Das wesentlichste Differenzierungsmerkmal war ihr Engagement in zwei gegensätzlichen Disziplinen – Lumière wandte sich den Dokumentar- und Naturaufnahmen zu, Méliès den fantastischen Trickaufnahmen: Die Lumières waren Pioniere der Openair Filmerei, der Montage mittels Schnitt und der recording of action of film. Méliès hingegen kreierte unter Verwendung der Mise-en-scène kunstvolle und fantastische Tableaus. Diese zwei Entwicklungsschienen lassen sich die Filmgeschichte hindurch immer wieder zurückverfolgen. Die Lumières beeinflussten den Dokumentar-, Neo-realistischen, und den Nouvelle Vague Film. Méliès, den Fantasy Film, literarische Adaptionen, historische Reproduktionen.⁸² Hammond erklärt den Unterschied zwischen Méliès und Lumières:

„We might call on two hypothetical images to underline this difference. In the first, a bourgeois poses stiffly for his portrait, his eyes fixed on some distant horizon; in the second, the same man poses in the same manner, except that a ghost looks over his shoulder: one image calls the other into question.”⁸³

Im Jahr 1896 produzierte Méliès 48 Filme von 65 Fuß Länge. Um seine „expression spectaculaire” umzusetzen und weil das Filmen bei jedem Wind und Wetter nicht möglich war, beschloss

⁸¹ Méliès, Mes Mémoires, S. 187.

⁸² Vgl. Austin, Guy: Contemporary French cinema. An introduction. Manchester University Press. Manchester & New York: 1996. S. 2.

⁸³ Hammond, Marvellous Méliès, S. 30.

Méliès Ende 1896 ein eigenes Filmstudio in Montreuil zu bauen.

Im Jahr 1897 hatte Méliès das Potential und die Möglichkeiten des Kinos bzw. des Films verinnerlicht, was zu einem enormen ästhetischen, produktionstechnischen und kommerziellen Aufschwung führte: Im März 1897 eröffnete er sein Filmstudio in Montreuil-sous-Bois (s. S. 60ff). Ebenfalls neu im Jahr 1897 war die Star Film, eine von Méliès gegründete Produktionsfirma. In den nächsten 15 Jahren produzierte er mehr als 520 Filme, wovon nur ca. 170 erhalten geblieben sind. Darunter auch einige seiner Werbefilme, die auf Hauswände projiziert wurden - die ersten in Europa. Viele seiner Werbungen waren komischer Natur und zeigten nicht nur tricktechnische Aufnahmen, sondern beinhalteten auch Product-Placement. Reklame war das Hauptbetätigungsfeld der städtischen Kinos. Méliès Werbungen und sein Kampf nach künstlerischer Unabhängigkeit machten ihm die immense Kraft kommerzieller Interessen bewusst. Alles musste ins „Auge stechen“, ins „Ohr gehen“. Lange Titel wurden unbeliebt, das Schlagwort kam in Mode. Die Illustration zog in die Literatur ein - Bücher in den Schaufenster versuchten durch Bilder die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.⁸⁴

Seine größte Erfindung im Jahr 1897 waren seine rekonstruierten Wochenschauen, die Urform der Reportage. Méliès hatte zwar schon vor diesem Jahr aktuelle Reportagen gedreht, jedoch stellten ihn die oft großen Distanzen vor Probleme. Lumière hatte es einfacher – er engagierte zahlreiche Kameramänner, die für ihn um die ganze Welt reisten und aktuelle Geschehnisse filmten. Doch das blieb eher die Ausnahme, denn ökonomisch gesehen, waren solche Reisen unwirtschaftlich. So beschloss Méliès die Zeitgeschehnisse im Studio wieder zu beleben - insgesamt 93 Mal (18% seiner Produktionen). Die meisten dieser Wochenschauen sind verloren. Diese Filme boten dem sensationslüsternen Publikum die Möglichkeit lebensechte Bilder von aktuellen Geschehnissen zu sehen, die sie sonst vielleicht nur über die Zeitung erfahren hätten. Seine erste rekonstruierte Wochenschau bot Szenen aus dem Griechisch-Türkischen Krieg von 1897. Die nur ungefähre Darstellung von aktuellen Tagesberichten war in der Praxis weit verbreitet, da die Zeitungen noch keine Fotografien drucken konnten. „It is unlikely that audiences of the time questioned the reality of these miniatures purporting to be the real event. Before the era of rapidly transmitted news photography, clarified and dramatized newspaper illustration was accepted as truthfully

⁸⁴ Vgl. Albrecht, Theater und Film, S. 6f.

presenting the event.”⁸⁵ Die Nachrichten wurden in Form von Postkarten, Stichen und in Tableaus in Wachsmuseen wie zum Beispiel im Musée Grévin, dargestellt: „a kind of plastic newspaper in 3-dimensions, a newsreel in flesh and bone.“⁸⁶

Ab Herbst 1897 veranstaltete Méliès im Théâtre Robert-Houdin eigens dem Film gewidmete Abende. Die Filme waren eingebettet in Shows die ca. zwei Stunden dauerten, mit Piano begleitet wurden und von einem Sprecher erklärt wurden. Méliès erste literarische Adaption *Faust et Marguerite* folgte Ende des Jahres.

1899 veröffentlichte Méliès seinen bis dato längsten Film, ebenfalls eine rekonstruierte Wochenschau *L’Affaire Dreyfuss (Die Affäre Dreyfuss)*, mit einer Länge von 780 Fuß und 13 Minuten Länge (die aber als 13 einzelne Tableaus bzw. 13 Einminüter verkauft wurden). So hatten die Aussteller große Freiheiten, da sie auch nur einzelne Tableaus kaufen konnten und sie in jeder beliebigen Reihenfolge zeigen konnten. Méliès basierte seine elf verschiedenen Sets auf Illustrationen in einem Magazin. *Le couronnement du roi Edouard VII (Die Krönung von Edward VII)* war ebenfalls eine rekonstruierte Wochenschau – mit dem Unterschied, dass sie bereits vor dem Event gezeigt wurde. Méliès bekam Fotos von Westminster Abbey, den Kostümen und anderen Gegenständen die während der Zeremonie benutzt werden, zugesandt. Damit drehte er dann wahrheitsgetreu die Krönung von Edward VII, die noch vor der tatsächlichen Krönung gezeigt wurde.

Seine erste große Féerie im selben Jahr, mit 36 Komparsen, war *Cendrillon (Aschenputtel)* - eine fotografierte Pantomime, deren Darsteller wie auf einer Bühne posierten. Im Laufe des Jahres veröffentlichte Star Film Filme mit zweisprachigen Untertiteln – Französisch/Englisch und später Französisch/Deutsch.

1900 wurde Méliès zum Präsidenten der „Chambre Syndicate des Éditeurs Cinématographiques“, eine Allianz, gebildet aufgrund eines Vorschlages von französischen Kleinproduzenten, um ihre Interessen gegenüber den aufkommenden amerikanischen Filmfirmen zu wahren. Als Méliès den Vorstand übernahm, ahnte er noch nicht, dass ihn die kommenden wirtschaftlichen

⁸⁵ Frazer, *Artificially Arranged Scenes*, S. 12.

⁸⁶ Jakovski, *Anatole: Èros du dimanche*. J.J.Pauvert. Paris: 1964. S. 237.

Entwicklungen eines Tages in den Ruin treiben würden. In diesem Jahr lieferte er auch einen Beitrag zur Weltausstellung, in dem er eine Reihe von Panoramaaufnahmen von Paris vorstellte. Ein Jahr später, kurz nach der Geburt seines Sohnes André, wurde das Théâtre Robert-Houdin durch ein Feuer zerstört und in neun Monaten um 70.000 Francs wieder aufgebaut.

Um 1902/03 - 1907 wurden Filme mit mehreren Einstellungen gebräuchlich. Die Regisseure nutzten diese Einstellungen um Höhepunkte der Handlung zu zeigen und nicht um, im heutigen Sinne, Raum-Zeit-Zusammenhänge darzustellen.

1902 entstand Méliès berühmtester Film: *Le voyage dans la lune* (*Die Reise zum Mond*). Dieser erste Fantasy-Film dauerte 14 Minuten und bestand aus 30 Szenen. *Le voyage dans la lune* ist als Parodie auf Werke von Verne und Wells zu verstehen. Méliès war Produzent, Regisseur, Drehbuchautor, Set Designer, Kostümmeister und Hauptdarsteller in Personalunion. Sterne und andere Nebenrollen wurden mit Tänzern vom Châtelet und Akrobaten der Folies-Bergère besetzt. Obwohl Méliès *Le voyage dans la lune* nicht für seinen besten Film hielt, erreichte er damit weltweiten Erfolg. Zu der Zeit der Veröffentlichung war das einzige Kino, indem Eintritt bezahlt wurde das Jahrmarktkino. Darum lud Méliès Jahrmarktaussteller in die Passage de l'Opéra (dort befanden sich die Star Film Büros) um ihnen seine Reise zum Mond zu zeigen. Doch der Preis von 150 Francs war den Ausstellern zu teuer und so verkaufte er keine einzige Kopie. Gratis stellte er seinen Film einer Baracke der Foire du Trone zur Verfügung und malte für diese Vorführung ein spezielles Plakat. Der Erfolg war überwältigend; Méliès konnte die Herstellungskosten allein mit dem Verkauf in Frankreich amortisieren. Noch größer war der Erfolg in Amerika wo hunderte Kopien verkauft wurden, was Méliès wunderte, sandte er doch nur fünf Kopien in die USA. Edison, die Biograph, die Vitagraph und Lubin hatten Duplikatnegative hergestellt und gewinnträchtig verkauft. *Le voyage dans la lune* ermöglichte übrigens die Eröffnung des ersten permanenten Kinos in Los Angeles. Der Erfolg dieses Films bedeutete den Sieg der Inszenierung über Lumières Naturaufnahmen.⁸⁷

Um den Schwarzmarkthandel mit Fälschungen zu unterbinden, brandete Méliès seine Film bis 1909 mit dem Star Film Logo. Fälscher entfernten das Star Film Logo - Méliès ging leer aus. Aufgrund dieses blühenden Großhandels mit gefälschten Méliès-Filmen in den USA eröffnete

⁸⁷ Vgl. Robinson, Georges Méliès, S. 39ff.

er 1904 ein Zweiggeschäft in New York. das sein Bruder Gaston leitete und bald zu deren Haupteinnahmequelle wurde: „In opening a factory and office in New York we are prepared and determined energetically to pursue all counterfeiters and pirates. We will not speak twice, we will act!”⁸⁸ Da der Import von Filmen in Amerika sehr teuer war, begann Méliès 1902 von jedem Film zwei Negative herzustellen – er filmte mit zwei Kameras, wovon ein Negativ nach New York gebracht wurde. Die Star Film-Gesellschaft eröffnete weitere Agenturen in Berlin, Barcelona und London.

Zwischen 1897 und 1905 entwickelte Méliès keine neuen theatralischen Tricks mehr, da er sich ganz dem Film widmete. Er sagte:

„At the beginning the views were exclusively subjects taken from life; later the cinematograph was employed as a scientific apparatus; finally it was to become a theatrical device. From the start, the first appearance of animated photography, the success was enormous, the result of curiosity; but when the cinematograph was put to the service of a theatrical art, that success was transformed into a triumph.”⁸⁹

Um 1905 verlangte das Publikum eher Quantität als Qualität. Méliès musste neue Formate und ein neues Publikum für sein Schaffen suchen. Er kreierte, als Beiwerk für multi-mediale theatralische Produktionen, Kurzfilme für das Théâtre du Châtelet und Folies-Bergère. Ein Grund für seinen Popularitätsverlust war, dass seine Fantastischen Illusionen eher in der Belle Époque, als in der zynischen Zeit vor dem ersten Weltkrieg angesiedelt war. Méliès Filme waren oft komisch oder ironisch, aber niemals zynisch.⁹⁰

Die Zeit von 1903 bis 1908 markiert die Evolution des Films als kleines Gewerbe zu einer riesigen Industrie. Die USA wurde der größte Abnehmer von französischen Filmen. 1908 verkaufte Pathé doppelt so viele Filme in den USA wie alle amerikanischen Produktionsfirmen gemeinsam produzierten. 1919 waren nur mehr 10 % der Filme in den französischen Kinos einheimische und 50 % waren amerikanische Importe. 10.000 der günstigen Nickelodeons waren um 1908 in ganz Amerika verteilt. Die Zuschauer stammten aus den ärmsten Schichten der Gesellschaft, vor allem aus Immigrantenkreisen, von denen damals über eine Million jährlich in den USA an

⁸⁸ Star Film Catalogue, Seite nb.

⁸⁹ Ezra, Georges Méliès, S. 14.

⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 16-20.

Land gingen. Ihre Unkenntnis der englischen Sprache machte es ihnen unmöglich ins Theater zu gehen. Nickeloden Programme änderten sich täglich; 30 - 60 Filme pro Woche waren nötig. Um die Ansprüche des neuen Marktes genüge zu tun, erhöhten die Star Film Gesellschaft in Paris ihre Produktion von Filmen in verschiedenen Stilen und Genres, wobei die Slapstick Komödien die größte Popularität erreichen konnten.⁹¹

„These film obviously enough, relied upon the pictorial hence realistic presentation of the burlesque style of comic business resulting from the original fantastic or farcical premise. The difference between the trick film of the Méliès type and that which combined fantasy with farce was not great. There was always a strong temptation to exploit the trick values of the camera for laughs.“⁹²

Die Filme wurden an die Aussteller zu verschieden hohen Preisen verkauft, abhängig vom Thema und der Komplexität der einzelnen Produktion. Méliès schrieb einen Brief an einen Klienten in dem er erklärte, dass „ordinary subjects from the repertoire were sold for twenty francs per twenty meters in black and white, while the longer costume spectacles were sold for fifty francs per twenty meters in black and white.“⁹³ Er bestätigte, dass seine Preise höher waren als die der Konkurrenz, aber begründete das mit dem höheren Arbeitsaufwand und der höheren Sorgsamkeit die er in die Filme investierte.

1908 wurde eines der Schicksalsjahre Méliès. Die beginnende Filmindustrie brachte im ersten Moment eine Überproduktion an Filmen mit sich, welche die gesamte französische Industrie traf und sich erst um 1910 wieder stabilisierte. Der Film wurde zur Massenware - es ging um Normierung, Standardisierung, Rationalisierung und Kapitalisierung, die wesentlich zur Institutionalisierung des neues Mediums beitrugen. Im November 1908 wurde in Paris unter dem Vorsitz von Méliès die „Association International des Fabricants de Films“ gegründet - als Antwort auf ähnliche Fusionierungen in Amerika. Bei einer Versammlung versuchte Gaumont einen fixen Tarif für den Verkauf von Filmen, bzw. Filmmetern zu etablieren. Méliès, dessen Filme in der Herstellung die teuersten waren und der somit am stärksten betroffen war, versuchte

⁹¹ Andrew, Dudley: *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey: 1995. S. 8.

⁹² Vgl. Vardac, *Stage to Screen*, S. 189f.

⁹³ Deslandes, *Le Boulevard du Cinéma à l'époque de Georges Méliès*, S. 484.

mit aller Macht diesen Vorschlag zu unterbinden.

Das rapide Wachstum der Industrie deckt sich mit der Ära der imperialistischen Expansion „leading to the First World War, with the emergence of giant trusts and combines, and the growing dominance of finance capital, and is exemplified by the appearance, in the U.S.A., of the Motion Picture Patents Company (M.P.P.C), set up by Edison in January 1908.”⁹⁴ MPPC wollte den amerikanischen Markt stabilisieren und kontrollieren. Theater wurden klassifiziert und lizenziert und durften nur die firmeneigenen Filme zeigen. Gaston Méliès meldete sich freiwillig und wurde, neben Charles Pathé, als einziger Franzose lizenziert. Méliès übernahm die Belieferung des amerikanischen Marktes mit der hohen Summe von 300 Metern Film pro Woche. Später gründete Gaston Méliès eine neue Produktionsfirma in Chicago, die „Méliès Manufacturing Company”, um die Belieferung von Filmmetern zu unterstützen.

Im Jahr 1908 produzierte Méliès so viele Filme wie in der Zeit zwischen 1896 und 1903 insgesamt! Dieser große Druck äußerte sich auch in den Sujets seiner Filme, die in jener Zeit oft einen kriminellen und brutalen Hintergrund hatten.⁹⁵

Das Jahr 1909 bezeichnet den letzten Wendepunkt in der Karriere von Georges Méliès. Er hatte den Vorsitz in der International Convention of Cinématograph Editors, bei der 50 Delegierte aus sieben Nationen anwesend waren. Die zwei mächtigsten Männer im damaligen Filmgeschäft dominierten den Kongress: George Eastman und Charles Pathé. Pathé setzte durch, dass das Filmvertriebsgeschäft bzw. der Verkauf der Filme durch die Vermietung der Filme für eine Zeitspanne von vier Monaten zum Preis von 1,25 Francs per Meter ersetzt wurde. Pathés Plan war es, den französischen bzw. den gesamten europäischen Markt zu kontrollieren. Die kommerzielle Anpassung würde zu einer Standardisierung führen und sollte die Massenproduktion kräftigen, was für Méliès und seinem unabhängigen Kunstfilm zu erheblichen Problemen führen würde. Er wollte weiterhin unabhängig bleiben und seine Filme aus eigener Tasche bezahlen. Er merkte nicht – oder war zu stolz zuzugeben, dass sich sein Status als unabhängiger Künstler bald dem Ende näherte. Seit 1905, als die Anzahl der permanenten, großen Kinos rapide anstieg, war die Zahl der Jahrmarktbetreiber – Hauptkunden Méliès, stark rückläufig. Die Jahrmarktbetreiber

⁹⁴ Hammond, *Marvellous Méliès*, S. 66.

⁹⁵ Vgl. Frazer, *Artificially Arranged Scenes*, S. 47f.

wurden von den großen Organisationen aus dem Geschäft gedrängt. Méliès dazu:

„The new ruling has the sole purpose of preventing a depreciation in prices to a level where neither producers nor exhibitors could make a living. I am one of the oldest established producers [...] For more than twelve years now I have produced a considerable body of work and I am sure that nobody would take me for an exploiter living the easy life with his hands in his pockets all day. I am not in partnership. I am an independent producer. We estimate that a year will be necessary to clear stocks, interest and past errors, to deliver the market from scratched and shoddy films, to encourage the lowering of entry prices, so that the exhibitions that result will cause our profession to become again what it used to be: an artistic one, that can subsist and do well.“⁹⁶

1908 war Pathé die weltgrößte Produktionsfirma, viermal so groß wie sein französischer Konkurrent Gaumont. Von Méliès war bereits keine Rede mehr, dessen Filme ab 1909 in den USA keine großen Erfolge mehr verbuchen konnten. In Folge dessen wandte er sich wieder dem Theater zu. Da sich der französische Markt etwas regenerierte, konnte er 1910 insgesamt 15 Filme produzieren.

In der Zwischenzeit erhielt die Méliès Manufacturing Company in den USA eine Lizenz von MPPC eine Rolle Film pro Woche zu produzieren, was etwas Druck von den Pariser Studios nahm. Gaston und Sohn Paul Méliès übersiedelten nach Texas und gründeten die Star Film Ranch auf der hauptsächlich Westernfilme produziert wurden. 1913 wurde die Fabrik geschlossen.⁹⁷

Im Herbst 1911 schloss Méliès einen Vertrag, basierend auf Erfolgsprovisionen, mit Charles Pathé, der die Star Film Gesellschaft übernahm. 1912 produzierte Méliès nur 4 Filme mit mäßigem Erfolg. Er wurde von den wirtschaftlichen und ästhetischen Entwicklungen überholt. Als sich Pathé und Méliès 1913 trennten, veräußerte Méliès seinen gesamten Besitz um seine Schulden bei Pathé begleichen zu können. Pathé spöttelte

„You, you will never be anything but an „artist“. I am a business man. You will never be that, because you do not understand that if our business is to grow, what matters above all is to have a lot of clients, and for that we have to sell as cheaply as possible.“ Méliès antwortete: „I am only an artist. Well, that is already something! But that is precisely the reason I do not agree with you. I say: the cinema is an Art, because it is the product of all the arts. Therefore, either the cinema will progress and perfect itself, to become more and more artistic, or, if it remains stationary and without possible progress, by restricting the prices, it will quickly decline! That is the clear truth. As far as I am concerned, do not think that I feel myself insulted in being disdainfully called

⁹⁶ Sadoul, Les pionniers du cinéma, S. 70f.

⁹⁷ Vgl. Frazer, Artificially Arranged Scenes, S. 49ff.

„artist”, because if you, the „business man” (and nothing else, therefore incapable of producing composed views), have no artists to make them for you, I ask myself what will you sell?”⁹⁸

Sein letzter Film war wieder ein *Cendrillon (Aschenputtel, 1912)* mit 30 Minuten Länge - jedoch mit den gleichen stilistischen Mitteln wie sein erster gedreht. Die eine Szene - ein Schuss, Tableau Storytelling und der unbewegliche Kamerastil war hoffnungslos veraltet. (Im Gegensatz zu den schnellen, dynamischen Schnitten und Aufnahmen von D.W. Griffith.)

Zu Beginn des Ersten Weltkrieges wurde das Théâtre Robert-Houdin, so wie die meisten anderen Theater, geschlossen. Nach seiner Wiedereröffnung wurde es in ein Kino, den Ciné-Salon oder später in das Ciné-Actualités, umgewandelt. Sein zweites Studio wurde zuerst in ein Soldatenkino und später in ein Theater, unter der Leitung von Georgette Méliès, umgewidmet.

1917 konfiszierte die Armee Méliès Besitz in der Passage de l'Opéra. Während des Krieges hielt sich Méliès über Wasser, in dem er im Theater seiner Tochter auftrat, bzw. die verletzten Soldaten in einem Spital mit seinen Taschenspielertricks unterhielt.

1920 wurde sein Studio in Montreuil von einer Gruppe emigrierter, russischer Filmemacher besetzt:

„After years of neglect the original studio was in a sorry state. Most of the glass panes were broken, vegetation had sprung up inside, and to avoid accidents the trapdoors had been filled in. In one of the dressing-rooms a list of props was still visible: the fantastic egg, costumes for the devils, magic balls. Backcloths designed by Méliès were to be found in a corner under a pile of planks, broken chairs and old mattresses. The studio was used to store junk.”⁹⁹

Im selben Jahr gab Méliès seine letzte Vorstellung im Théâtre Robert-Houdin. Drei Jahre später wurde das Gebäude zerstört, um dem Boulevard Haussmann Platz zu machen. In einem Akt der Verzweiflung zerstörte Méliès eine große Zahl seiner Negative.

1925 heiratete Georges Méliès seine ehemalige Geliebte Jehanne d'Alcy. Mit ihr gemeinsam eröffnete er einen kleinen Süßigkeiten und Spielwaren Shop in der Nähe des Bahnhofs Montparnasse.

⁹⁸ Frazer, *Artificially Arranged Scenes*, S. 51..

⁹⁹ Hammond, *Marvellous Méliès*, S. 84.



Abb. 5: Kiosk in Montparnasse¹⁰⁰

1929 wurde er durch Zufall von dem Autor Léon Druhot in dem kleinen Shop wieder entdeckt. Druhot machte in seinem Magazin auf den heiklen Zustand Méliès Lage aufmerksam. Er organisierte eine große Gala zu Ehren Méliès, bei der acht Star Film Filme gezeigt wurden. 1931 wurde ihm das Ehrenkreuz verliehen. Seine letzten Jahre verbrachte Méliès mit dem Schreiben von Briefen und Artikeln und der Beratung diverser Bühnenbildner, Maschinenbauer und Filmhistoriker.

Am 21. Jänner 1938 starb Méliès nach langer Krankheit im Alter von 76 Jahren in Paris. Er wurde am 25. Jänner am Père Lachaise Friedhof begraben. Auf seinem Grabstein stand „Georges Méliès, Createur du spectacle cinématographique 1861 - 1938.“¹⁰¹

¹⁰⁰ Brakhage, The Brakhage Lectures, S. 10.

¹⁰¹ Hammond, Marvellous Méliès, S. 83ff.

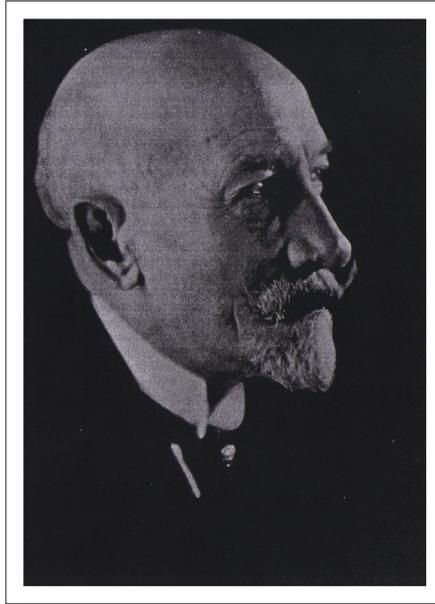


Abb. 6: Georges Méliès¹⁰²

„Er klatscht in die Hände. Schon bricht das ganze Theater zusammen. Die Filme verbrennen. Die Maschinen verschrotten sich selbst. Der Ruin ist da. Die Dekorationen hüpfen zum Müllplatz. Eine Rußlawine begräbt den Erfinder. Eine Dampfwalze bügelt ihn auf das Pflaster. Wie tragisch. Zehn Jahre vergehn. In einem Kiosk an der Gare Montparnasse sitzt ein sehr alter Mann. Spielsachen verkauft er, Bonbons und kleine Trompeten. Er klatscht in die Hände. Niemand erinnert sich. Nichts geschieht. Das war sein letzter Trick. Auf einmal ist er verschwunden.“¹⁰³

4.2. Méliès der Zauberkünstler: Vom Theater zum Film

„Der Vorhang geht auf. Er klatscht in die Hände. Die Bühne ist leer. Robert-Houdin ist schon lange tot. In der Theater-Versenkung an der Passage de l’Opéra rieselt der Staub von den Zaubermaschinen. Versiegt ist die *Die unerschöpfliche Flasche*. Die *allwissende Fledermaus* schweigt. Gähnend verlässt Paris *Die Phantastischen Illusionen*. *Der Schädel-Chirurg* wird ausgepiffen. *Der Traum eines Astronomen* macht keine Kasse mehr. *Der abgeschnittene Kopf* fällt durch. Die Schaubude hat sich verdunkelt. Der Meister stutzt, hat eine Idee.»¹⁰⁴

4.2.1. Entwicklung der Zauberkunst

Der Film stellte für Méliès das Medium zur verbesserten Darstellung seiner Zauberkünste dar. Seinem Ziel zu zaubern, zu verzaubern und zu täuschen - Täuschungen des Auges, und

¹⁰² Brakhage, The Brakhage Lectures, S. 10.

¹⁰³ Enzensberger, Mausoleum, S. 104.

¹⁰⁴ Ebd. S. 102.

schließlich Täuschungen aller Sinne, blieb er immer treu. Méliès, dessen Oeuvre weltbekannt ist, gehört zur langen Tradition der Zauberkunst und des Illusionstheaters, denn seit Urzeiten beschäftigen sich die Menschen mit Zauberei und Magie – um unerklärbare Phänomene erklärbar zu machen, Lebenshilfe für den Alltag zu bieten und natürlich die Verbindung mit dem Göttlichem, dem Allmächtigem darzustellen. In allen Schichten wurden die Dienste von Gauklern, Taschenspielern, Zauberkünstlern und Illusionisten in Anspruch genommen: Vom Volk auf dem Marktplatz zur Alltagsbewältigung, zur Unterhaltung bei Fürsten und Königen, in den Salons der Bürgerlichen und schließlich in den großen Theatern, den Varietés, Nightclubs, im Fernsehen und überall sonst noch, wo Unterhaltung und Mysterien gefragt waren.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gab es zwei Arten von Zauberdarbietungen: die der Taschenspieler der unteren Schicht, ganz in der Tradition der fingerfertigen Gaukler, und die der Stars, die sich auf der Bühne vor größerem Publikum produzierten. Die Magier entwickelten ihre Illusionen in der Tradition der Taschenspieler weiter. Mit der Verlagerung der Kunststücke von den Jahrmärkten in die Salons und Theaters, begann ein neues Zeitalter. Die Illusionisten entwickelten neue und geschickte Manipulationen, die an der Aura des Übersinnlichen festhielten. Diese Zauberkünstler hatten aber immer noch den Beigeschmack von Hofnarren.¹⁰⁵ Dies änderte sich erst 1845 mit Robert-Houdins „Soirées Fantastiques“, die eine neue Ära der Zauberkunst einleitete:

4.2.1.1. Die Salonkunst Robert-Houdins

Das Neue an den Darbietungen von Jean-Eugène Robert, besser bekannt als Robert-Houdin war zum einen, die völlige Verbannung des Requisitenschungels von der Bühne. Auf der Bühne stand nur noch, was er auch tatsächlich zum Zaubern verwendete. Zum Anderen war neu, dass die Zauberei nicht mehr Spektakel oder künstlerische Leistung eines einzelnen war, sondern sie war Theater, eine Darbietung, die allen Sinnen etwas bot. Ein Zauberkünstler ganz neuen Stils trat vor Publikum, gekleidet in vornehmer Dinnerkleidung des 19. Jahrhunderts (im Gegensatz zu

¹⁰⁵ Vgl. Waldmann, Zauberkunst, S. 20f.

seinen Vorgängern, die noch in bunten, fantasievollen Kostümen auftraten).¹⁰⁶

„Of course I abstained from any eccentric costume, and I never thought of making any change in the attire civilized society has agreed to accept for evening dress, for I was always of the opinion that bizarre accoutrements, on the contrary, cast disfavour upon him.“¹⁰⁷



Abb. 7: Die Bühne der Zauberer bis zu Houdins Zeit war überfüllt von Requisiten, Wandverkleidungen, Paravents etc. Dieser barocke Überfluss machte es den Zauberkünstlern leicht, Gegenstände verschwinden zu lassen, oder sich von Assistenten helfen zu lassen, die unter den vielen Teppichen und Deckchen versteckt waren.¹⁰⁸

Robert-Houdin, der 1805 als Sohn eines Uhrmachers in Paris geboren wurde, hatte die Zauberei zur Zauberkunst erhoben – schöngeistige Zauberkunst im eleganten Conférencestil wurde derben Späßen und Grausamkeiten mit Tieren vorgezogen. Houdin wird somit zur Symbolfigur der Zauberkunst im 19. Jahrhundert und etablierte magische Illusionen als anerkannte Kunstform. Der großen Popularität der Zauberkunst wurde Rechnung getragen, in dem verstärkt feste Spielstätten in Form von Zaubertheatern gebaut wurden. Eines der berühmtesten war das Théâtre Robert Houdin in Paris: 1843 gegründet, übersiedelte es 1852 vom Palais-Royal in den

¹⁰⁶ Vgl. Waldmann, Zauberkunst, S. 24f.

¹⁰⁷ Robinson, Georges Méliès, S. 8.

¹⁰⁸ Waldmann, Zauberkunst, S. 25.

Boulevard des Italiens 8 – ein kleiner Raum mit ca. 200 Sitzplätzen, tapeziert in rot und gold. Die Inspiration eine große Illusionsschau aufzuziehen, kam vom Barocktheater:

„Die neuartige Kulissentechnik, die hinter dem Bühnenraum eine unendlich scheinende Weite, ein Gewimmel von Treppen, Säulenhallen und Baumalleen aufatet – und beim Betasten nichts weiter war als Pappe, Leinwand und Werg-, regte Robert-Houdin an, seine Tricks und automatischen Illusionen auf die Bühne zu bringen. Und der Künstler hatte seinen ersten Auftritt gut vorbereitet. Es war ein Märchen, ein Traum für die Sinne der Zuschauer.“¹⁰⁹

Die Urform des grotesken Komikers findet sich in den aus der Manege des Zirkus ins Theater übernommene Urgestalten der Theatergeschichte. So musste Méliès zuerst die Kunst des Humors beherrschen, bevor er sich andere „magische Fähigkeiten“ aneignete: Méliès lebte inmitten der Skepsis des 19. Jahrhunderts - das Publikum schenkte Magie keinen naiven Glauben mehr, die Tage der ernst genommenen Schamanen war vorbei und sogar die Magie der Wissenschaft wie zum Beispiel das Handwerk der technischen Hexerei, mechanische Alchemie und ähnliches wurde erklärbar. Der Magier des ausgehenden 19. Jahrhunderts lachte entweder mit dem Publikum, oder wurde ausgelacht.¹¹⁰

So sehr Houdins Illusionen überzeugten, so simpel waren sie durchgeführt. Dennoch waren sie geistreich. Georges Méliès war bereits als Kind verzaubert von Houdins Vorstellungen, die er regelmäßig besuchte. So zögerte er nicht lange, als sich ihm die Möglichkeit bot, Robert-Houdins Zaubertheater 1888 zu kaufen.

4.2.2. Méliès und das Théâtre Robert-Houdin

Méliès freute sich über den Kauf und beschrieb seinen Neuerwerb begeistert:

„Robert-Houdin had planned and equipped his théâtre with extreme care, solely for prestidigitation. The resulting amenities were superb and facilitated any trick that depended on more than sleight-of-hand. If the facilities are not at hand for marvels that involve dexterity, mechanics, electricity, levers, pulleys, trapdoors, and the help of an invisible assistant, then these splendid wonders cannot be. For this reason some fine illusions and tricks were to be seen only at the Robert-

¹⁰⁹ Waldmann, Zauberkunst, S. 24.

¹¹⁰ Vgl. Hammond, Marvellous Méliès, S. 91f.

Houdin.¹¹¹

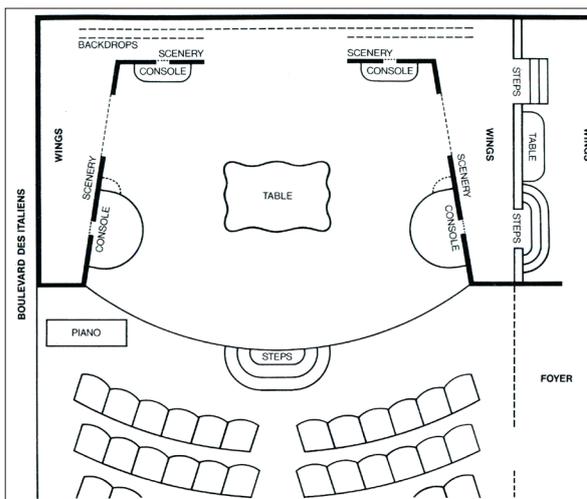


Abb. 8: Grundriss des Bühnenraums¹¹²

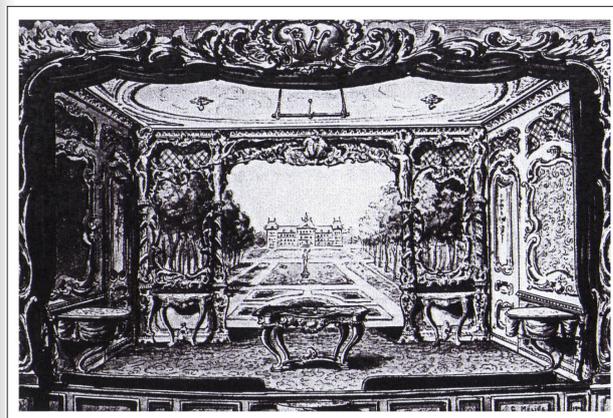


Abb. 9: Théâtre Robert-Houdin Innenansicht¹¹³

Noch stärker als von Houdin wurde Méliès von Maskelyne & Cooke beeinflusst, da Maskelyne Magie mit Drama verband und Zaubernummern in theatrale Szenen einbaute, sodass die Zaubertricks harmonisch in die Handlung eingebaut waren und eine richtige Inszenierung ergaben. Méliès schaute sich ab, wie man dramatische Narrationen benutzte, um die Tricks miteinander zu verknüpfen und durch Klaviermusik aufzuwerten. Houdin zeigte, im Gegensatz dazu, seine Tricks in losen Fragmenten aneinander gereiht. Méliès erste illusionistische Vorstellung war *The Persian Stroubaika*, im Dezember 1888. Im Théâtre Robert-Houdin performten viele namhafte Künstler der Zeit. Méliès selbst trat nur selten auf.

Ab 1896 zeigte Méliès in seinem Theater kleine Filme. Systematisch entdeckte und erprobte er die Trickmöglichkeiten. Viele der Star Film Kulissen beinhalteten alchemistische Details, wie zum Beispiel Glaskolben, Schmelzöfen, Retorten, verstaubte Wälzer, Wissenschaftler und Zauberer in ihren Laboratorien etc. - deren Experimente immer einen komödiantischen Hintergrund hatten.

Ado Kyrou vergleicht Méliès Arbeit mit Alchemie:

„Méliès’ work and his life, his films and his dreams, the dreams in his film and the life of his dreams, pass through the retort that is the camera to emerge unified, the philosopher’s stone of

¹¹¹ Hammond, *Marvellous Méliès*, S. 21. Siehe auch Méliès, *Mes Memoires*, S. 174-180.

¹¹² Ebd. S. 21.

¹¹³ Frazer, *Artificially Arranged Scenes*, S. 28.

the cinema. Méliès was a veritable alchemist of light.“¹¹⁴

Die Filme wurden in Méliès Zaubertheater uraufgeführt. Kopien verkaufte er vor allem an Jahrmarktschausteller. Das Kino, das in seinen Kinderschuhen steckte, war eine Sensation für den Rummelplatz – eine neue Synthese aus Schattenspiel und Zauberei. Und als Zauberei empfanden die Leute damals, was der kleine „Teufelsapparat“ im Vorführzelt hinten auf die Leinwand warf: wirkliche Welt und bildgewordene Träume. Das Kino vertrieb die echten Zauberkünstler, Taschenspieler und andere Illusionisten von den Jahrmärkten. Das Kino, das Dokumentarfilme und Zauberfilme bot, lebte von der Schaulust der Leute – in kurzer Zeit wurde es eine große Konkurrenz zu der Schaustellung von bisherigen Jahrmarkt-Superlativen wie Riesen, siamesische Zwillinge in Spiritus, der dicksten Frau der Welt, dem Panoptikum mit entsetzlichen Wachsfiguren etc.¹¹⁵

Méliès dachte nicht daran, dass das Kino später und jahrzehntelang eine harte Konkurrenz für die Zauberei werden sollte. Er ahnte auch nicht, dass diese Erfindung, die er zuerst nur für ein weiteres attraktives Mittel seines Zaubertheaters hielt, der Anfang vom Niedergang des Theaters Robert-Houdin sein sollte.

4.2.3. Filmstudio Montreuil-sous Bois

„Er klatscht in die Hände. Ein gläserner Pavillion entfaltet sich wie durch Geisterhand in Montreuil. Ein Palmenhaus. Eine Menagerie. Bogenlampen schießen aus dem Parkett. Es heben sich Flaschenzüge. Jalousien rollen auf und ab. Auf Sägeböcken und Dreifüßen regen sich blecherne Kästen und Kurbeln und Linsen. Tücher wehn. Klappen fallen. Ein ganzes Atelier sprießt und breitet sich aus mit Dunkelkammern, Dekors, Modellen, Kulissen, Kostümen: eine Maschinerie die Wunder herstellt, eine Fabrik die Geister erzeugt.“¹¹⁶

Die Geburt der Spezialeffekte aus dem Geist des Illusionstheaters vollzieht sich auf ein und derselben Bühne. Nur wird diese einmal Theater, einmal Filmatelier genannt. Da die technischen Möglichkeiten in den ersten Jahren der Filmexistenz sehr begrenzt waren und die Drehzeiten vor

¹¹⁴ Georges Méliès: L'Orchestre, 10.3.1890. In: Deslandes, Jacques: Le Boulevard du Cinéma à l'époque de Georges Méliès. Éditions du Cerf. Paris: 1963. S. 37.

¹¹⁵ Vgl. Waldmann, Zauberkunst, S. 26f.

¹¹⁶ Enzensberger, Mausoleum, S. 102.

allem vom Tageslicht abhängig waren, baute Méliès ein Filmstudio im Garten seines Anwesens in Montreuil-sous-Bois. Die Bauarbeiten dauerten von September 1896 bis März 1897. Es war zwar nicht das erste Filmstudio (Edisons Black Mary war vier Jahre älter), jedoch das erste im Stil eines Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts mit bühnentechnischer Ausstattung. Das Studio wurde aus Milchglas gebaut und ähnelte optisch einem Gewächshaus¹¹⁷. Méliès designte es mit dem Hintergedanken, dass ein Filmtableau eine Länge von 20 Fuß hatte: So sollte das Studio 55 Fuß lang (ca. 17 Meter) und 20 Fuß (ca. 6 Meter) breit sein. Die Höhe betrug 20 Fuß (ca. 6 Meter). Das Studio hatte die gleiche Bemaßung wie das Théâtre Robert-Houdin - Méliès transponierte sein Theater in sein Filmstudio¹¹⁸. Das Grundgerüst wurde aus Holz gebaut, was sich jedoch als nicht tragfähig genug erwies und bald durch Stahlträger ersetzt wurde. Da die Sonneneinstrahlung vier Stunden pro Tag betrug, setzte er, um die optimale Nutzung des Sonnenlichts zu gewährleisten, über der Bühne klare Glasplatten statt Milchglasplatten ein. Da Méliès stets konstantes und nicht zu hartes Licht (wegen der Schattenwürfe) benötigte, zählten die Lichtverhältnisse zu den wichtigsten Kostenfaktoren im Film. Die Kosten des Studios beliefen sich auf 70.000 Francs (€ 10.671,-).

Aufgrund von Platzmangel baute Méliès laufend Erker und weitere Flügel zu, sodass das Studio eine neue Gesamtbreite von 42 Fuß erreichte. Durch die Verbreiterung der Bühne und das Zurückrutschen der Kamera in eine zugebaute Kammer, änderte sich auch die Breite der Aufnahme auf 36 Fuß (ca. 12 Meter). Ein unbemerktes Betreten und Verlassen der Bühne war daher nicht mehr möglich. Durch den Einbau von zwei sich gegenüberliegenden, links und rechts der Bühne platzierten Türen, war ein einfaches Auf- und Abgehen, auch von Tieren, Autos, Kutschen etc. möglich. Die neue Bühne enthielt theatrale Maschinen und Hilfsmitteln wie zum Beispiel Falltüren, Hub-Podien, falsche Gassen, Unterbühne und Freifahrtschlitze. In ca. zweieinhalb Meter Höhe befanden sich ein Schnürboden und Balkone. Mit den Jahren baute Méliès immer weitere Gebäude wie zum Beispiel einen Vorratsschuppen, Tischlerwerkstatt und einen Raum für die Aufbewahrung der 20.000 Kostüme und Masken, zu.

Anhand all dieser Details sieht man, dass „the cinematic Théâtre industry, of which Méliès was

¹¹⁷ Fotografenateliers in Form von „Gewächshäusern“ waren ab 1860 üblich.

¹¹⁸ Méliès „Mikrokosmos“ ähnelte der Arbeit in den großen Studios zu ihren Glanzzeiten, sowie den avantgardistischen Filmemachern der 1920er Jahre.

the creator, was already considerably developed, and that he was the first to dare, without foreign financial support, to take on considerable expense necessitated by the settings for big theatrical fairy plays or historical works.“¹¹⁹

Die drei Unterschiede zwischen Theater- und Filmatelier sind die Beleuchtung, die Zuschauer und eine veränderte Zeitlichkeit: Zum einen wurde um 1600 die Bühne durch Kerzen oder Öllampen beleuchtet, die später von Gasbrennern abgelöst wurden. Kalzium Lichter wurden für Special Effekte verwendet. Ende des 19. Jahrhunderts revolutionierten die elektrischen Kohlenfadenlampe und das Bogenlicht, innerhalb kürzester Zeit das gesamte Beleuchtungswesen. Der Nachteil war, dass die Täuschungen der konventionellen Inszenierungspraxis offensichtlich wurden und die Illusion der zweidimensionalen Szenerie zerstörte. Zum anderen zeichnete statt der vielen Zuschauer ein Kamermann das Geschehen auf. Immer entsprach die Perspektive des gefilmten Ausschnitts dem Ausschnitt einer Guckkastenbühne. Das ist der Grund für die theaterhafte Manier in denen Méliès seine Filme produzierte. Außerdem ist auch das Moment der veränderten Zeitlichkeit wichtig, denn die Kamera konnte zu jedem beliebigen Zeitpunkt angehalten, die Szene verändert und dann weitergespielt werden.¹²⁰

Méliès Kunst lag in der Mise-en-scène und der Mise-en-shots. Méliès ganze Ästhetik war abhängig von der Einheit des Standpunkts, „which is fixed at about one metre 30 above stage level, in the median axis of the scene and at a distance from the frame of the stage which permits the camera to take in the full width of that frame.“¹²¹ Die zweidimensionalen Dekors wurden in Trompe-l'oeil Perspektive gemalt und genau in der Sehachse der Kamera zentriert. Der Star Film Slogan war „Le monde a la portée de la main“ - in Méliès Fall war die „Welt“ das Zentrum der Kamerastandpunkt auf der sechs Meter breiten Bühne. Aufgrund der Erzählung in Tableau Szenen, prahlte Méliès, dass seine narrative Struktur so klar sei, dass Untertitel in seinen Filmen

¹¹⁹ Noverre, Maurice: Le Nouvel Art cinématographique, Nr. 3, 2. Ausgabe, Juli 1929.

¹²⁰ Vgl. Vardac, Stage to Screen, S. 9.

¹²¹ Robinson, Georges Méliès, S. 34. Siehe auch: Malthête, Jacques: Die Organisation des Raums bei Méliès. In: Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès. Magier der Filmkunst. Stroemfeld/Roter Stern. Frankfurt am Main: 1992. S. 49.

nie nötig waren.¹²²

Die Kamera hatte immer den gleichen Abstand zur Bühne - diese Tatsache scheint heute antiquiert, verwendet man doch Linsen mit kurzem bzw. Linsen mit langem Fokus, sodass das Bild nicht immer mit gleichem Abstand abfotografiert wurde. Man darf jedoch nicht vergessen, dass das technische Equipment jener Zeit, von jedem Pionier selbst gebaut, rudimentär war. Die Linse, die speziell zur Kinematografie erfunden wurde, konnte man kommerziell nicht erwerben und wenn man zufällig und nach vielen fruchtlosen Versuchen endlich die richtige Linse gefunden hatte, wurde ausschließlich diese verwendet.

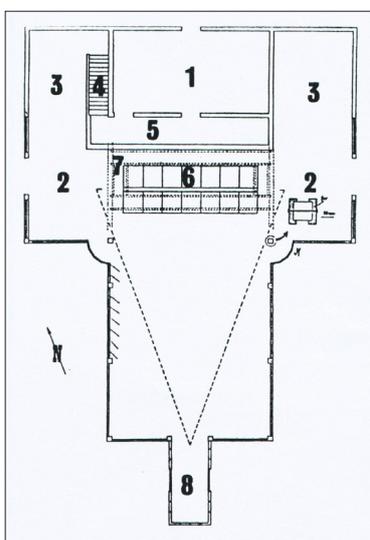


Abb. 10: Grundriss des Filmstudios in Montreuil:

1. Künstlerlogen;
2. Kulissen;
3. Bühnenbildfundus;
4. Treppe zur Galerie;
5. Galerie;
6. Bühne (mit 14 Versenkungen);
7. Arbeitsgalerien und Metallbrücken des Schnürbodens;
8. Anbau für die Kamera.¹²³

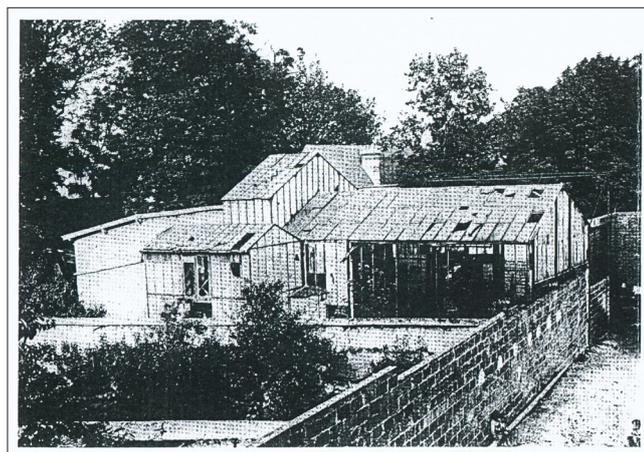


Abb. 11: Filmstudio Montreuil um 1845.¹²⁴

¹²² Vgl. Robinson, *Father of film fantasy*, S. 34f.

¹²³ Malthête, *Die Organisation des Raums bei Méliès*, S. 48.

¹²⁴ Bessy; Duca, *Georges Méliès*, S. 58.

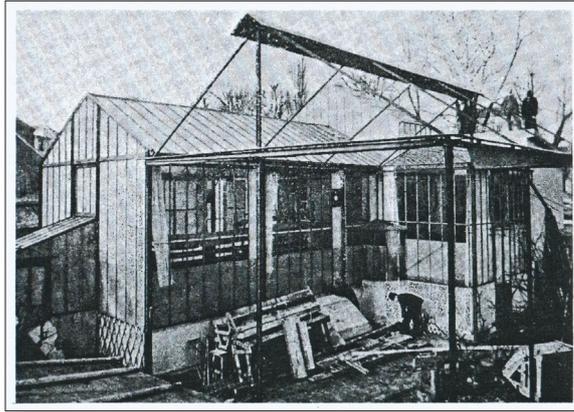


Abb. 12: Filmstudio in Montreuil-sous-Bois um 1900. Das Gerüst vorne rechts ist der Rohbau der zweiten Halle mit den Stores für die Tischlerei und die Bühnenmaler.¹²⁵

4.3. Méliès im Dienste der Magie

„Der Meister zimmert und schreibt und schraubt. Er malt und dreht. Er schneidet und schneidert. Er bastelt. Er baut. Er entwickelt. Er hämmert und mischt und kopiert und macht alles selbst und antwortet: *Ich bin Kopf- und Handarbeiter, beides zugleich*. Er spielt sieben Musiker, ein ganzes Orchester auf einmal. Er klatscht in die Hände. Die Leinwand verdunkelt sich. Das Zelluloid ruckt und wackelt. Er ist der Erste, immer der Erste.»¹²⁶

Für die „Bastler“ der 1890er Jahre war mit der Erfindung des bewegten Bildes vorerst einmal Schluss - keine weitere Verwendung der Geräte war offensichtlich. Die Lumières hielten die Kinematografie für eine wissenschaftliche Kuriosität, ohne kommerzielle Zukunft. Die ersten einminütigen Filme waren nicht mehr als animierte Schnappschüsse wie zum Beispiel Lumières *L'Arroseur Arrosé*: Ein Gärtner wässert seine Blumen und wird von einem Buben, der auf den Schlauch tritt und somit das Wasser absperrt, geärgert. Der Gärtner, der wissen will warum das Wasser ausbleibt, schaut in den Schlauch und wird nass gespritzt, weil der Bub seinen Fuß wieder wegnimmt. So eine Geschichte ist der Prototyp für Méliès *Vues Composées*, oder «künstlich arrangierte Sujets». Zu Beginn stellten die Kameramänner ihre Kamera auf und filmten einfach ab, was vor der Kamera passierte. Méliès, als einer der ersten, zeigte, dass man Personen und Dinge vor der Kamera bewusst positionieren konnte und so die gefilmte Welt verändern konnte.¹²⁷

¹²⁵ Hammond, Marvellous Méliès, S. 32.

¹²⁶ Enzensberger, Mausoleum, S. 102f.

¹²⁷ Vgl. Robinson, Georges Méliès, S. 22.

„Das Auge will betrogen sein – es will aber auch wissen, dass es betrogen wird. Es will den Zeitpunkt erfassen, an dem die Wirklichkeit endet und die Illusion beginnt. Das ist der magische Moment, den es zu durchschauen gilt, was aber nie gelingt. Würde es gelingen, wäre der Zauberer spektakulär gescheitert. Diese Möglichkeit hat der Zauberer dem Film voraus. Seine Show gleicht dem Theater, das von seiner Unmittelbarkeit lebt, der schönsten Illusion von allen.“¹²⁸

Méliès unterteilte Aufnahmen in Außenaufnahmen, wissenschaftlichen Aufnahmen, arrangierte Sujets und Trickszenen:

- Außenaufnahmen: Sind die typischen dokumentartechnisch abgefilmten Straßenszenen der Brüder Lumière. Es handelt sich um den Ersatz des Dokumentarfotos durch die bewegte dokumentarische Aufnahme. In der Praxis hat jeder Kameramann mit Außenaufnahmen begonnen, da diese technisch gesehen am einfachsten durchzuführen waren - es ist draußen heller als drinnen, und künstlerisch gesehen, kann jeder unter freiem Himmel fotografieren - aber nicht jeder kann Szenen arrangieren.
- Wissenschaftliche Aufnahmen: können mit den Außenaufnahmen verglichen werden, da bei diesen ebenso nur das augenscheinliche abfotografiert wird. Bei den wissenschaftlichen Aufnahmen handelt es sich um die Nutzung des Kinematografen für anatomische Studien der Bewegung von Menschen und Tieren. Die Grundlage dafür schuf Marey.
- Arrangierte Sujets oder Genreszenen: In diese Kategorien gehören alle Sujets, bei denen die Handlung wie im Theater vorbereitet wird. Die Variationsmöglichkeiten sind unbegrenzt, von komischen, burlesken und Buffo-Szenen bis zu Dramen, Komödien, Schäferspiele, Verfolgungsjagden, Clownszenen, Akrobatik, Kriegsszenen, Aktualitäten, Attentate etc. Vor allem dieser Zweig und die sogenannten Trickszenen haben die Kinematografie unsterblich gemacht.
- Trickszenen: Méliès benennt diese vierte Kategorie der kinematografischen Aufnahmen „fantastische Aufnahmen“. Diese Kategorie beinhaltet Metamorphosen, Effekte der Theatermaschinerie und der Regie, optische Täuschungen und sonstige Tricks wie zum Beispiel Taschenspielerkunst, Optik, Lichteffekte, Überblendungseffekte und das ganze „Arsenal

¹²⁸ Bühler, Philipp: Magie und Film. Wem ist noch zu trauen? <http://film.fluter.de/de/192/film/5632>

der phantastischen Abrakadabra-Arrangements“.¹²⁹ Diese ist die größte der genannten vier Kategorien, da sie alle vorhergehenden umfasst und die künstlerischste Arbeit erforderte

„[...] der ich mich vollkommen verschrieben habe,... Sie bietet Gelegenheit zu einer Unmenge von Versuchen, fordert eine große Anzahl von Arbeit jeder Art und verlangt eine so ungeteilte Aufmerksamkeit, daß ich mit gutem Gewissen keinen Augenblick zögere, sie als die anziehendste und interessanteste aller Künste zu bezeichnen, denn sie macht sich so ziemlich alle anderen zunutze. Schauspielkunst, Zeichnen, Malerei, Skulpturen, Architektur, Mechanik, Handarbeit, alles wird zu gleichen Teilen in diesem außergewöhnlichen Beruf verwendet; [...] man muß das Unmögliche unter allen Umständen möglich machen, denn man photographiert und zeigt es ja!!!“¹³⁰

Für die Entwicklung seiner Tricks arbeitete Méliès zuerst alle Details aus, bevor er eine dazu passende Story erfand. „One trick leads to another...“, sagte er...

„...then one principal grandiose effect and a final apotheosis. You could say that the scenario ist in this case simply a thread intended to link the „effects“, in themselves without much relation to each other. I mean to say that the scenario has no more than a secondary importance in this genre of composition... I was appealing to the spectator's eyes alone, trying to charm and intrigue him, hence the scenario was of no importance.“¹³¹

4.3.1. Zaubertricks für Bühne und Film

Obwohl Méliès viele seiner Tricks für die Bühne andachte, entwickelte er auch optische Illusionen speziell für das Kino. Als Grundlage für seine filmischen Tricks dienten ihm ca. 30, in der Zeit von 1888 bis 1907, aufgeführten theatralen Kompositionen. Wie bereits erwähnt waren seine Zaubertricks zu Beginn Variationen der älteren Illusionen von Maskelyne aus London - ähnlich seinen ersten Filmen, welche sich an den Lumièrschen Dokumentaraufnahmen orientierten. Aufgeführt wurden diese Tricks nicht nur in seinem Theater, sondern auch in Music-Halls und auf Jahrmärkten. Bis zur Etablierung von fixen Studios sollte es noch einige Jahre dauern. Méliès, der „Katalysator der Filmtricktechnik“ erfand und verwendete für seine Filme folgende Tricks:

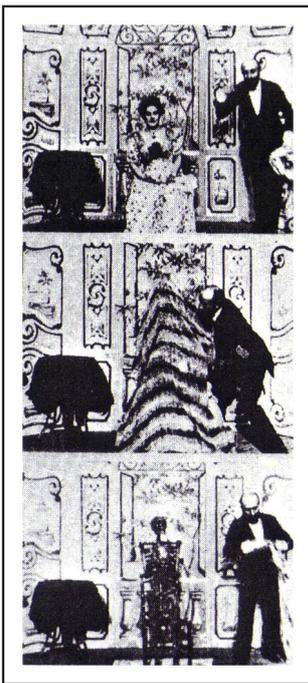
¹²⁹ Méliès, Georges: Die Filmaufnahme. In: Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès. Magier der Filmkunst. Stroemfeld/Roter Stern. Frankfurt am Main: 1992. S. 18.

¹³⁰ Ebd. S. 16-24.

¹³¹ Méliès, Georges: L'Importance du scénario, 1932. In: Sadoul, Cinéma d'Aujourd'hui, S. 115f.

4.3.1.1. Stopptrick

Die Geburt der Filmtricktechnik und sein erster und am häufigsten benutzter „Special Effect“ ist der Stopptrick, der Personen und Objekte plötzlich verschwinden oder erscheinen lässt. Diesen Trick entdeckte Méliès durch Zufall.¹³² Als er im Jahre 1896 den Place de l'Opéra filmen wollte, blieb der Film in der Kamera hängen. Méliès versuchte den Schaden zu beheben. Mit einem Ruck befreite er den Film und drehte weiter. Später, beim Sichten des Materials sah er, dass sich zum Beispiel eine Frau, durch die Unterbrechung im Film, plötzlich zu einem Mann verwandelte, eine Kutsche in einen Leichenwagen usw. Ezra bezeichnet die Mélièsschen Metaphern als symbolisch: „Die Umwandlung eines Leichenwagen in einen Autobus, meint symbolisch die Transformation vom Leben zum Tod. Der Film bannt das Leben auf Zelluloid und konserviert es - bis über das Leben hinaus.¹³³



Méliès wendete diesen Trick zum ersten Mal 1896 bei *Escamotage d'une dame au Théâtre Robert-Houdin* (*Das Verschwinden einer Dame*), an. Dieser Trick gilt als die Basis sämtlicher Mélièsschen Fantasmagorien. Die inhaltliche Idee zu diesem Trick stammt von dem Franco- Ungarischen Magier Bualtier de Kolta und war einer der meist genutztesten Tricks im 19. Jahrhundert: Er filmte eine Dame auf einem Sessel sitzend. Dann stoppte er die Kamera, die Dame verließ die Szene und Méliès drehte weiter. Ein Skelett erschien auf dem Sessel und wurde mit einer Decke bedeckt. Als die Decke entfernt wurde, sah man wieder die Dame.

Abb. 13: *Vanishing Lady*¹³⁴

¹³² Wer den Trick zuerst „entdeckte“ bzw. verwendete ist nicht geklärt. Angeblich hat schon Edison in Amerika den Stopptrick bereits ein Jahr zuvor bei *The Execution of Mary Queen of Scotts* verwendet. Ob Méliès diesen Film kannte, ist nicht bekannt.

¹³³ Vgl. Ezra, Georges Méliès, S. 28f.

¹³⁴ Ebd. S. 30.

Hammond differenziert zwischen dem Austausch eines Objektes oder einer Person in seine Kopie wie zum Beispiel ein Puppe, die Queen Mary der Schotten am Schafott darstellt; und den Austausch eines Objekts oder einer Person in ein ganz anderes Objekt, oder in eine ganz andere Person. „It is the difference between tautology and metaphor.“¹³⁵

4.3.1.2. Doppel- und Mehrfachbelichtungen

„Ich muß zu meinem großen Bedauern sagen, daß die einfachsten Tricks die größte Wirkung erzielen, während jene, die man durch Doppelbelichtungen zustande bringt, was bei weitem das Schwierigste ist, nur von denen, die die Schwierigkeiten kennen, gewürdigt werden.“¹³⁶

Bei dieser Art der Aufnahme wird der aufgenommene Film an eine bestimmte Stelle zurückgekurbelt um dann das bereits belichtete Negativ noch einmal bzw. mehrmals zu belichten. Das heißt, nicht alles wird in optisch relevante Informationen umgeformt zum Beispiel schwarz als lichtabsorbierende Farbe lässt kein Licht auf die Leinwand fallen. So kann man auf dieser lichtlosen Stelle etwas anderes aufnehmen - es also nochmals belichten. Méliès verwendete ein Metronom um die gleiche Kurbelgeschwindigkeit zu erreichen und zählte die Umdrehungen der Kurbel um die richtige Position am Film, die mehrfach belichtet werden soll, exakt zu treffen. Solche Aufnahmen, verwendete er für die Produktion von verschiedenen Effekten wie zum Beispiel Überblendungen, Überlagerungen und Transparenzen.¹³⁷

In *Le Décapité Récalcitrant (American Spiritualistic Medium, 1891)* wendete Méliès unter anderem diesen Trick an. *Le Décapité Récalcitrant* erzählt die Abenteuer des Professor Barbenfouillis, dessen Kopf von einem Zauberer, wegen ständigen spirituellen Geplapper abgetrennt wurde (siehe Abbildung 14). Der abgetrennte Kopf, welcher weiterhin referierte, wurde in eine Kiste gepackt (s. Abb. 15). In einem unbeobachteten Moment schnappt sich der Körper des Professors seinen Kopf und flieht, verfolgt vom Zauberer und seinem Assistenten. Ein Skelett erwischt den Kopf und flüchtet – jetzt verfolgt von Professor, Zauberer und Assistent.

¹³⁵Hammond, Marvellous Méliès, S. 30/34f.

¹³⁶Méliès, Die Filmaufnahme, S. 26.

¹³⁷Vgl. Malthête, Jacques: Les films a trucs de Georges Méliès. Collures et collages. In: Langlois, Henri (Hrsg.): Méliès. Un Homme d'illusions. Textes de Henri Langlois, René Clais, Madeleine Malthête-Méliès, Jacques Malthête, Noelle Givet. Centre National de la Photographie avec le concours du Ministère de la Culture et de la communication. 1961S. 75f.

Irrtümlich greift sich der Professor den Schädel des Skeletts und setzt ihn auf. Ein Schuss fällt – der Professor hat seinen eigenen Kopf wieder – und beginnt sofort wieder mit seinem Diskurs über Spiritualität. Um ihn zum Schweigen zu bringen wird er schlussendlich gehängt. Langsam fällt der Vorhang. Der Professor spricht noch zum Publikum:

„Ladies and gentlemen, I hold you all as witnesses to the crime that has just been perpetrated! I’m dying... a victim of my devotion to science! (lowering his voice more and more, like a dying man) But before departing for the other world, permit me to tell you, (shouting with all his might), that since the time of the Greeks, the era of the Romans... Oh no! Curtain Curtain!“¹³⁸

schreit der Zauberer und der Vorhang fällt - inmitten des brüllenden Gelächters des Publikums.

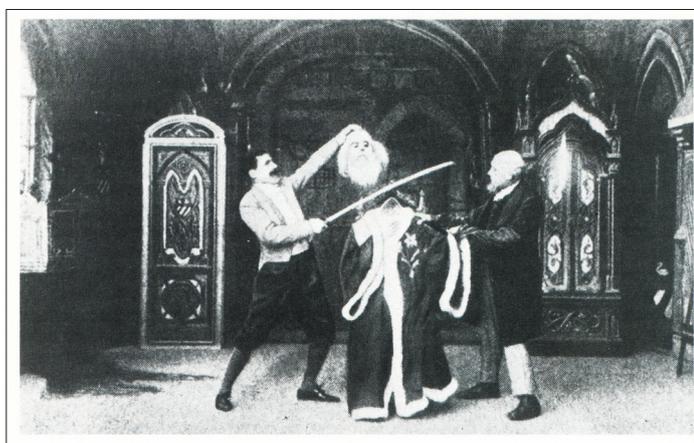


Abb. 14: Der Zauberer enthauptet den Professor in *Le Décapité Récalcitrant*, 1891.139



Abb. 15: Der Kopf des Professors wird in die Kiste gesperrt.¹⁴⁰

¹³⁸ Hammond, *Marvellous Méliès*, S. 25.

¹³⁹ Waldmann, *Zauberkunst*, S. 26.

¹⁴⁰ Ebd. S. 26. .

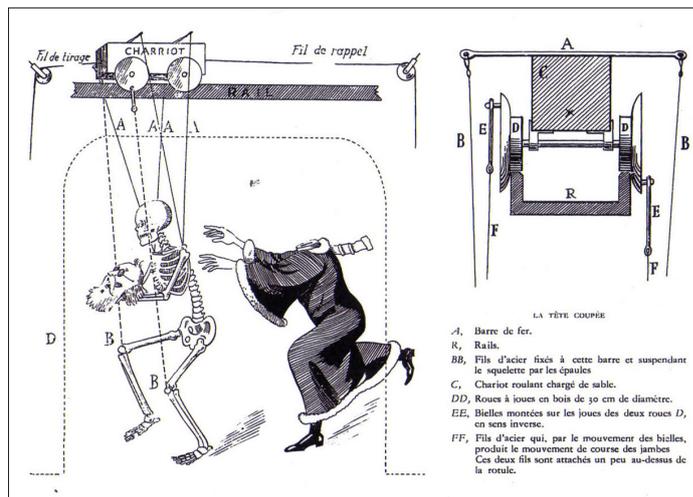


Abb. 16: Trick Professor¹⁴¹

Dieser Film markiert den Übergang der eleganten, minimalistischen Zauberei Houdins zu Méliès fantastischen Illusionen, der Maskelynes Spezialisierung auf Enthauptungssillusionen folgte. In Méliès Filmen kommen immer wieder abgetrennte Häupter, Arme und Beine vor, die zu neuem Leben erwachen und sich selbständig vermehren können wie in *L'Homme de têtes* (*The Four Troublesome Heads*, 1898). Andere Filme, weisen sadomasochistische Elemente auf, in denen sich Méliès dupliziert und seine Duplikationen anschließend wieder zerstört um seine Einzigartigkeit zu behaupten. Enthauptungssillusionen gehören zu den ältesten Illusionen der Welt. Die erste schriftliche Aufzeichnung stammt aus dem Jahre 1700 vor Christus in dem Dedi von Dedsnefru Tiere enthauptete und wieder „zusammensetzte“. Der Ursprung solcher Enthauptungen ist im Schamanismus verwurzelt - als häufiges Motiv, erscheint dem Schamanen, als Heiler, Visionär und Spezialist in allen Formen der Ekstase, in seinen Träumen - sein von Dämonen abgetrennter Kopf. Die moderne Zauberei mit ihren Zerstückelungsszenen, repräsentiert die Degeneration des Schamanismus als profundes mystisches Erlebnis zu didaktischen Entertainment. Im Vergleich zu den Mélièsschen Bühnenillusionen waren Enthauptungssillusionen im Film einfacher und effektvoller, mittels Schwarzmasken, darstellbar: Schwarze Tücher verhüllen jene Teile des Körpers die nicht gezeigt werden sollen. Die Abtrennung von Köpfen, Gliedmaßen etc. in den Star Film Komödien sind vor allem durch ihren schwarzen Humor charakteristisch.¹⁴²

¹⁴¹ Bessy; Duca: Georges Méliès, S. 28.

¹⁴² Vgl. Hammond, Marvellous Méliès, S. 98-104.

4.3.1.3. Überblendungen

„Ein Trick zieht den nächsten nach sich; da diese neue Gattung erfolgreich war, bemühte ich mich, neue Verfahren zu finden, dich ich mir Zug um Zug ausdachte: den Kulissenwechsel durch Überblendung den man mit Hilfe einer besonderen Kameravorrichtung 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 belichteten Grund (was alle für unmöglich hielten, bevor sie es gesehen hatten).“¹⁴³

Parallelen zum Theater finden sich in reichem Maße. Die Anfänge des langsamen Bild-erscheinen und -verschwinden-lassens kann man weit zurückverfolgen. Solche Blenden manifestieren sich im fallen oder heben des Vorhangs oder das langsam auf- bzw. abblenden des Lichts. Bei Überblendungen werden, ähnlich wie „dissolving views“ der Laterna Magica, ein Bild langsam abgeblendet, während das nächste aufgeblendet wird - Im Gegensatz zu Lumières Opérateuren - bei denen der Schnitt aus der Praxis der Reportage, mittels aneinandergeklebten Szenen, geboren wurde. *The Fairy of the Flowers* war eine optische Illusion, basierend auf einem Wortspiel. Eine schräge Glasplatte und ein ausgeklügeltes Lichtsystem ermöglichte es den Zuschauern sich in der Glasplatte zu spiegeln. Ihr Bild wurde dann durch eine geänderte Lichteinstellung in ein Blumenbeet verwandelt, dass sich zu einer Vase mit einem Bouquet änderte. Das Bouquet öffnete sich und gab den Blick auf einen Frauenkopf frei. Andere berühmte Beispiele sind *Le Mélomane* (*The Melomaniac*, 1903) oder zum Beispiel *L'Homme-orchestre* (*The One-Man-Band*, 1900), in dem sich Méliès vervielfacht und jeder der Méliësschen Köpfe ein Instrument in einer Band spielt. Méliès beschreibt den Effekt:¹⁴⁴

„The actor, playing different scenes ten times, must remember precisely to the second, while the film is running, what he was doing at the same instant in earlier takes and the exact location where he was in the scene ... If during one of the takes an actor makes an untoward gesture, if his arm moves in front of a character photographed in the preceding take, it will be transparent and out of focus, which wrecks the trick.“¹⁴⁵

¹⁴³ Méliès, Die Filmaufnahme, S. 25f.

¹⁴⁴ Vgl. Langlois, Méliès, S. 75f.

¹⁴⁵ Abel, Richard: French Film Theory and Criticism 1907-1939. Band I und II. Princeton University Press. Princeton: 1988. S. 45.

4.3.1.4. Schwarzmasken und Doppelgänger

Als signifikantes Beispiel seien hier die Duplexfotografien und Geisterfotografien (s. Abb. 22) angeführt. Seine Inspiration für Geisterfotografien holte sich Méliès bei Albert Allis Hopkins Buch *Magic, Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*, publiziert in New York und London 1897. Das Buch enthält Kapitel über mysteriöses Verschwinden, optische Tricks, alte und exotische Magie, Bühneneffekte, Automaten und Projektion von bewegten Bildern. Méliès war bereits vertraut mit der Trickfotografie, die bis dato Fotografiertechniken auf schwarzem Untergrund wie die Geisterfotografie oder Duplexfotografie behandelte. Diese Techniken waren die Vervollkommnung der neuen Laterna magica Techniken des Jahrhunderts zuvor. Fotos auf schwarzem Untergrund erlaubten die Produktion von zusammengesetzten Bildern mittels Mehrfachbelichtung und durch Manipulation mit sich nahe der Kameralinsen befindende schwarze Kartons, ausgestattet mit einer Blende in Form des zu isolierenden Objekts. Wichtig ist, dass die Masken exakt positioniert werden, damit störende Flecken im Film vermieden werden. Die Duplexfotografie beinhaltete die Verwendung von einem speziellen Gehäuse mit zwei Kameraverschlüssen, beide vor der Linse montiert, die wie die Flügel einer Tür funktionierten. Eine Platte blieb geschlossen, während die Hälfte des Negatives belichtet wurde. Dieser Prozess wiederholte sich, mit dem Resultat, dass die gleiche Person doppelt auf einem Bild erschien.

Méliès erkannte schnell das große Potential dieser optischen Tricks, die bereits in den Zaubertheatern verwendet wurden und wandte diese in der Kinematografie an. Beispiele für die Verwendung von Geisterfotografien, die es seit den 1860er Jahren gibt, sind *Dédoublement cabalistique* (*The Triple Lady*, 1898) und *La Caverne maudite* (*Die Höhle der Dämonen*, 1898). Die Duplexmethode wandte Méliès in *Un homme de têtes* (*The Four Troublesome Heads*, 1898) und zum Beispiel *Le Mélomane* (*Der Melomane*, 1903) an.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Vgl. Hammond, Marvellous Méliès, S. 36f.

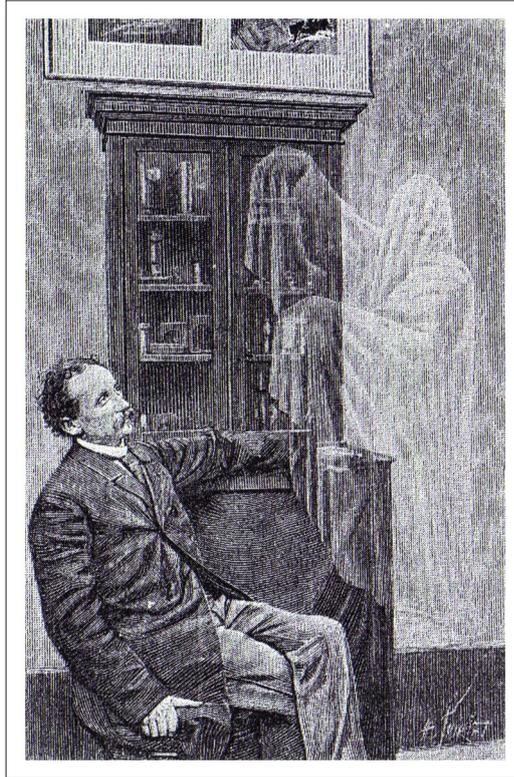


Abb. 17: Geisterfotografie¹⁴⁷

4.3.1.5. Vergrößerungen und Verkleinerungen

Ein anderer, oft verwendeter Trick war das Anwachsen und Schrumpfen von Gegenständen und Personen. Zum Beispiel *L'Homme à la tête en caoutchouc* (*The Man with the Rubber Head*, 1901) zeigt einen Chemiker in seinem Labor, der einen Kopf (Méliès Kopf), solange aufbläst, bis er so groß ist, dass er platzt (s. Abb. 24). Für solche Filme bewegte Méliès nicht die Kamera, sondern die Subjekte, weil Überblendungen eine absolut stabile Kameraposition verlangten (s. Abb. 23). Er fotografierte die Personen vor schwarzem Hintergrund und überblendete diese dann mit jenen Figuren die proportional gleich blieben. Solche Ausdehnungen und Schrumpfungen waren Motive in *Le Diable géant ou Le miracle de la madonne* (*Devil and the Statue*, 1902), *Nain et géant* (*Der Zwerg und der Riese*, 1902), *The Dancing Midget* und *The Elastic Battalion*.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Sadoul, Georges: *Les pionniers du cinéma*, S. 53.

¹⁴⁸ Vgl. Hammond, *Marvellous Méliès*, S. 49f.

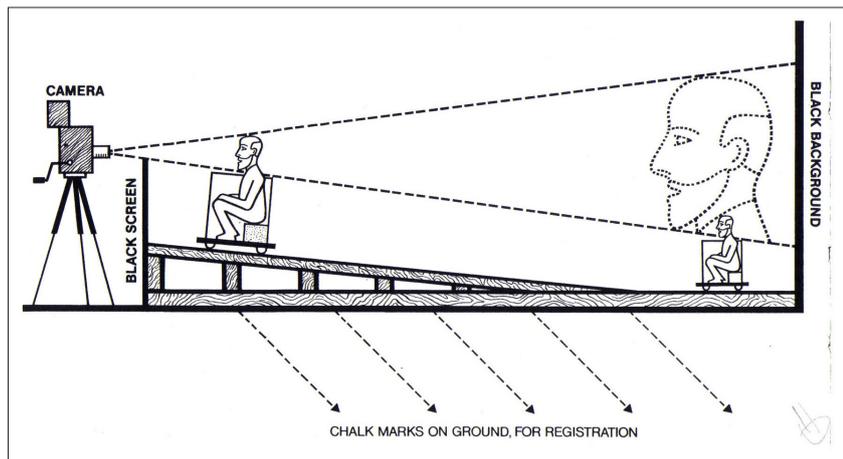


Abb. 18: Vergrößerungen und Verkleinerungen¹⁴⁹

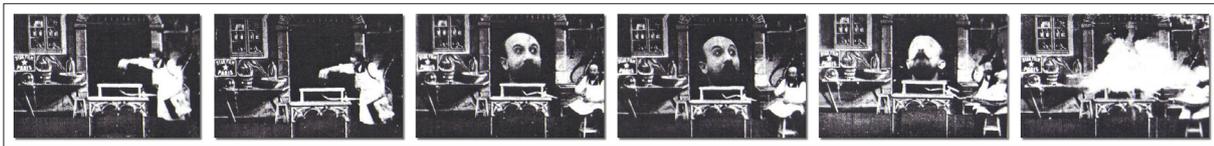


Abb. 19: *L'Homme à la tête en caoutchouc*¹⁵⁰

4.3.1.6. Follow Shot

Ein Follow shot ist die scheinbare Verfolgung eines Objekts mit der Kamera. *Le Voyage à travers l'impossible* (*An Impossible Voyage*, 1904) ist eine 24minütige Reise durch die Luft, Erde, Feuer und Wasser. Méliès zeigte die Geschwindigkeit in der Luft und am Boden, indem er eine bemalte, rotierende Trommel (s. Abb. 25) filmte und dann mittels Überlagerung das Flugzeug einblendete. In *L'Homme Mouche* (1902) filmte Méliès den Schauspieler innerhalb des Dekors. Dann wurde das Dekor bewegt, sodass der Eindruck eines in der Luft spazierenden Schauspielers entstand. Interessant ist, dass Méliès die Leinwand immer nach rechts bewegte, dass also jede Duplexaufnahmen von Personen oder Gegenständen vor solch einem bewegten Hintergrund die Illusion einer Fortbewegung nach links erzeugt.¹⁵¹

¹⁴⁹ Hammond, Marvellous Méliès, S. 100.

¹⁵⁰ Ebd. S. 99.

¹⁵¹ Vgl. Robinson, Georges Méliès, S. 21.

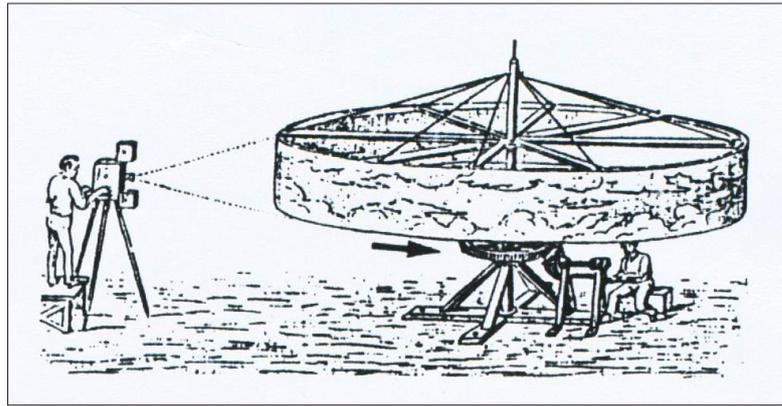


Abb. 20: Follow Shot - rotierende Trommel¹⁵²

4.3.1.7. Sonstige Hilfsmittel

- Spiegel: Méliès und andere Zauberer verwendeten Spiegel um ein Objekt aus dem Nichts erscheinen zu lassen. Bereits 100 v.Chr. spiegelte Heron von Alexandrien aus einem Kellergewölbe einen Menschen in einen darüberliegenden Tempelraum. Seit Verwendung der Laterna Magica arbeitete man mit Hohlspiegel um die Helligkeit des austretenden Lichtstrahls zu erhöhen.
- Modelle und Miniaturaufnahmen: Méliès passte Modelle die bereits im Theater und Zirkus Verwendung fanden, dem Film an. Zum Beispiel filmte er Wasseraufnahmen durch ein Aquarium (s. Abb. 21), hinter dem die Schauspieler agierten. Außerdem stellte er Miniaturmodelle (s. Abb. 22) von Outdoor Locations her, die er vor allem in seinen konstruierten Nachrichtenaufnahmen wie zum Beispiel *Éruption volcanique à la Martinique (The Eruption of Mount Pelée - 1902)* zeigte.
- Filmgeschwindigkeit, Zeitlupen- und Zeitraffereffekte: Je nach Art der Aufnahme werden zwölf bis 18 Bilder pro Sekunde mit der Handkurbel aufgenommen. „Wenn es sich dagegen um Objekte wie Personen oder Tiere handelt, die mit großer Geschwindigkeit das Tableau durchqueren, muß man schneller drehen und mehr Bilder aufnehmen, um Verzerrungen und Undeutlichkeiten zu vermeiden, die sich unweigerlich auf der Photographie zeigen würden: Wenn das Objekt, das das Bildfeld durchquert, sehr nah zum Objektiv ist, muß man noch schneller drehen.“¹⁵³ Hier merkt man noch ganz deutlich die Nähe zur Fotografie. Die Bewegung wird so gefilmt, wie diese es

¹⁵² Malthête, Die Organisation des Raums bei Méliès, S. 48.

¹⁵³ Méliès, Die Filmaufnahme, S. 14.

vorgibt und nicht so wie es die Physiognomie des Auges als Frequenznorm vorgibt.¹⁵⁴

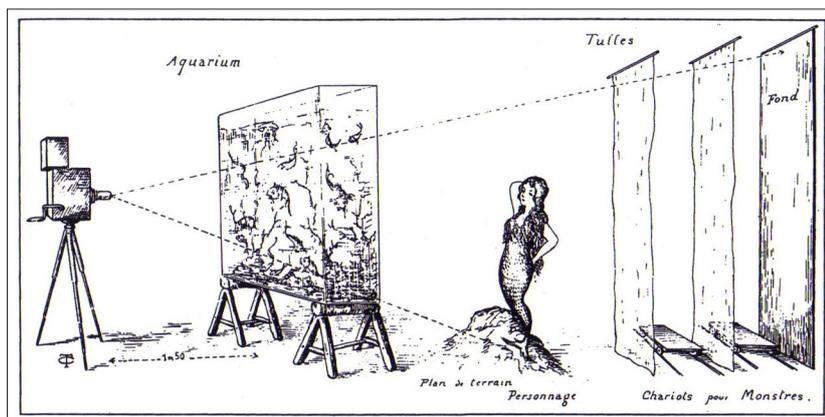


Abb. 21: Unterwasseraufnahmen durch ein Aquarium gefilmt¹⁵⁵

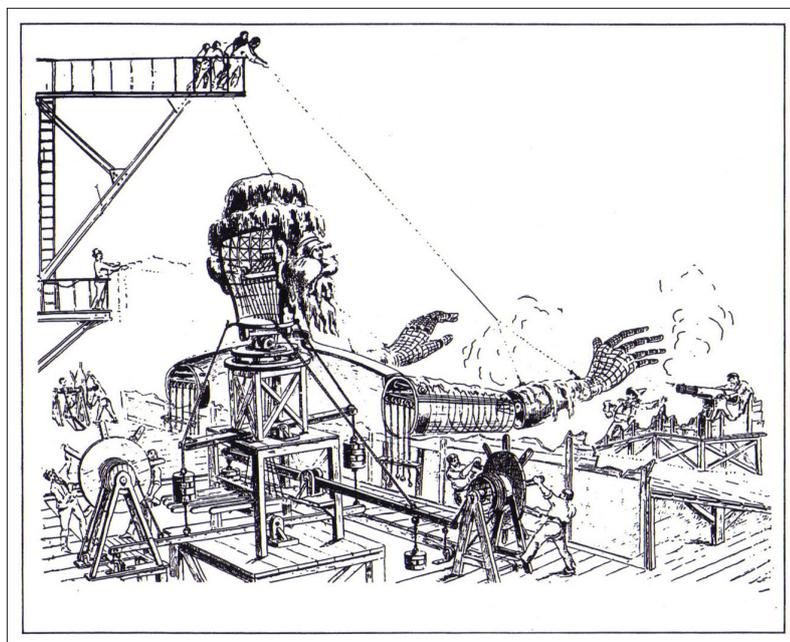


Abb. 22: Modell für *La conquête du pôle*¹⁵⁶

„Schließlich verwendete 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 Taschenspielerei usw. ein. Und ich wage zu behaupten, daß es in der Kinematographie durch all diese kombinierten [...] Verfahren heute möglich ist, die unmöglichsten und unwahrscheinlichsten Sachen auszuführen.“¹⁵⁷

¹⁵⁴ Vgl. Giesen, Rolf: Lexikon der Special Effects. Lexikon Imprint Verlag. Berlin: 2001. S. 297f/199-205/372.

¹⁵⁵ Bessy; Duca: Georges Méliès, S. 65.

¹⁵⁶ Ebd. S. 70.

¹⁵⁷ Méliès, Die Filmaufnahme, S. 26.

Dieses Zitat beweist, dass Méliès im Gegensatz zu Lumière die Möglichkeiten des Films nicht darin sieht, die Realität getreu wiederzugeben, sondern vielmehr darin, sie gezielt zu verändern und imaginierte Bilder zu erzeugen. 1902 war das tricktechnische Repertoire Méliès erschöpft. Für den Rest seiner Karriere widmete er seine volle Aufmerksamkeit der Verfeinerung und Entwicklung der Tricks und optischen Illusionen, um die Bilder möglichst störungsfrei aneinander- und übereinander zu legen.

„In conjuring your work under the attentive gaze of the public, who never fail to spot a suspicious movement. You are alone, their eyes never leave you. Failure would not be tolerated ... While in the cinema [...] You can do your confecting quietly, far from those profane gazes, and you can do things thirty-six times if necessary until they are right. This allows you to travel further in the domain of the marvellous.”¹⁵⁸

Um Szenen vorzubereiten und zu arrangieren, muss man

- sich ein Szenario vorstellen
- überlegen, was auf das Publikum wirken könnte,
- Skizzen und Modelle der Dekors und Kostüme anfertigen,
- einen besonderen Effekt, der die Aufmerksamkeit des Publikums fesselt, finden.
- Die Regieanweisungen und Bewegungen der Statisten, sowie die Anordnung der Figuren genau vorbereiten. Jedem Schauspieler ist die Rolle genau vorzuzeigen.

Méliès war Autor, Regisseur, Bühnenbildner und Schauspieler in Personalunion. Er hielt es auch für absolut unmöglich, dass eine Szene gelingen konnte, wenn zwei verschiedene Personen daran arbeiteten. Lucien Astaix, einer seiner Kameramänner meinte:

„He was an individualist. A true artist, a lot of talent, an oddball do-it-yourselfer. He had a strong sense of cinema. He had the instinct of how to put together a script. We could never figure out what kind of film we were going to make. He had everything in his head, no written script. He used to put together the cast and crew, and we were shooting. He was preparing the story all by himself. He was also very good at using a hammer and pliers, but we could never find out what we were going to do.“¹⁵⁹

¹⁵⁸ Méliès, Georges: En marge de l'histoire du cinématographe, 1920. In: Deslandes, Jacques; Richard, Jacques: Histoire comparée du cinéma. Band 2. Castermann. Paris: 1968. S. 426.

¹⁵⁹ Bulletin of the Association „Les Amis de Georges Méliès“, 1982. <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=14720>.

Als Autokrat verlangte Méliès Gehorsam und Schnelligkeit - die Drehmöglichkeiten waren aufgrund des Sonnenlichts nur auf wenige Stunden begrenzt. Im Gegensatz zum Theater, hatte man nicht mehrere Wochen oder Monate Zeit für die Proben, sondern nur ca. 15 Minuten. Um alles bewältigen zu können, stand Méliès um sechs Uhr auf, er war um sieben Uhr im Studio um Dekorationen zu bauen und zu reparieren. Die Herstellung eines Tableaus dauerte ca. ein bis zwei Wochen, eine große Produktion veranschlagte zwei bis drei Monate an Vorbereitungszeit. Um 17 Uhr zog er sich rasch um und fuhr nach Paris. Die Zeit zwischen 18 und 19 Uhr verbrachte er in seinem Büro. Nach dem Abendessen war er um 20 Uhr im Theater um nach dem Rechten zu sehen und neue Ideen zu entwickeln. Um ca. Mitternacht war sein Tag beendet. Die Freitage und Samstage waren für das Filmen der Tableaus, die unter der Woche hergestellt wurden, reserviert.¹⁶⁰

Méliès hatte Schwierigkeiten die passenden Schauspieler zu finden. In seinen ersten Filmen versuchten sich seine Familie und seine Freunde als Darsteller (sein Gärtner war der Hauptdarsteller in einigen seiner frühen Filme). Jedoch bewegten sich diese unbeholfen und schwerfällig. Später engagierte er TänzerInnen und SängerInnen des Châtelet, der Café-Concerts, der Comédie Française und der Pariser Oper. Méliès war bald nicht mehr zufrieden mit der Leistung dieser Schauspieler, da sie aufgrund der fehlenden Sprache zu übertrieben gestikulierten und für seine Filme nicht akrobatisch genug waren. „Daran gewöhnt wohltonend zu sprechen, verwendeten sie im Theater die Geste nur als Beiwerk des gesprochenen Wortes. In der Kinematographie dagegen ist das Wort nichts, die Geste alles.“¹⁶¹ Und weiter „Diese in ihrem Fach ausgezeichneten Künstler sind hilflos, wenn sie für den Kinematographen arbeiten. Das kommt daher, daß die filmische Mimik ein eigenes Studium und besondere Eigenschaften erfordert. [...] Der Schauspieler muß sich vorstellen, er sei stumm und müsse sich Schwerhörigen, die ihm zusehen, verständlich machen.“¹⁶² Im Gegensatz dazu sind seine frühen Trickfilme zu sehen, die noch für das Théâtre Robert-Houdin geschaffen worden sind. Die Schauspieler spielten zur Kamera hin und präsentierten ihre Illusionen direkt zum Publikum hin - so als ständen sie auf der Bühne.¹⁶³

¹⁶⁰ Vgl. Méliès, Georges: *Propos sur les Vues animées*. In: Véronneau, Pierre (Hrsg.): *Les Dossiers de la cinémathèque*. Band 10. La Cinémathèque Québécoise / Musée du Cinéma. Quebec: 1982. S. nb.

¹⁶¹ Méliès, *Die Filmaufnahme*, S. 23

¹⁶² Ebd. S. 22.

¹⁶³ Vgl. Robinson, Georges Méliès, S. 28-33.

5. Unterhaltungsformen in der Belle Époque

Dieses Kapitel behandelt die Entwicklungen diverser theatraler Formen in der Zeit von 1880 bis 1910 im einzelnen, um sie dann mit den Entwicklungen des frühen Kinos sowie der Malerei und Literatur in Beziehung zu setzen und zu vergleichen.

5.1. Die Entwicklungen des französischen Theaters

In den 1890er Jahren gab es in Paris für fast drei Millionen Einwohner 20 große Theater. Das Théâtre Français galt als die höchste Stufe unter den Pariser Theatern. Klassiker wie Tragödien und Komödien von Corneilles, Racines, Molière und die Werke der Autoren, die sich entweder der klassischen Tradition und dem höfischen Geschmack angepasst oder an die literarischen Gesichtspunkte des bürgerlichen Dramas angehalten hatten wurden im Théâtre de l'Odéon gespielt, lyrische Dramen und anspruchsvolle Opern im Opéra Comique, Oper und Ballett in der Opéra. In den 1890er Jahren waren auch avantgardistische Theater wie zum Beispiel das Théâtre Libre, Théâtre Antoine, Théâtre de l'Oeuvre und das Théâtre d'Art, welche Stücke von Ibsen, Sonniès, Jarry und anderen spielten, sehr gut besucht.

Das Boulevardtheater¹⁶⁴ erfreute sich am Theatersektor großer Beliebtheit, da es sich an den Erwartungen des großteils bürgerlichen Publikums orientierte und somit, zumindest quantitativ zur dominierenden Theaterform der Epoche, trotz der Abwertung bzw. Distanzierung von jeglichen literarischen Ambitionen, wurde. Oppenheim und Gettke sehen in den Boulevarddramen noch „die Rühr- und Ausstattungstücke mit melodramatischen Effekten, wie sie in Paris und auf den Theatern am Boulevard gegeben wurden und werden.“¹⁶⁵ Gering sind die theaterpraktischen Innovationen und die strukturellen Neuerungen der Boulevardtheaterstücke; das Boulevarddrama erfüllt die Funktion der Zerstreuung und des Zeitvertreibs. Der Grund dafür wurzelt in den bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnten gesellschaftlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts.

¹⁶⁴ Boulevardtheater sind ebenfalls das Ergebnis des Stadterneuerungsprozess durch Baron Haussmann, der diese Theater entlang der Grands Boulevards bauen ließ.

¹⁶⁵ Oppenheim, Adolf; Gettke, Ernst: Deutsches Theater-Lexikon. Eine Enzyklopädie. Alles Wissenswerthe der Schauspielkunst und Bühnentechnik. Verlag Carl Reißner. Leipzig: 1886. S. 129.

Das potenzielle Theaterpublikum setzte sich aus jenen sozialen Gruppierungen zusammen, die eine Ideologie des Fortschritts, Wohlstands und Komforts prägten. Das mittlere Bürgertum verzeichnete einen stetigen Aufstieg in einer immer stärker industrialisierten Gesellschaft.¹⁶⁶

Dem Geschmack und das Bildungsniveau der breiten Masse entsprachen zum Beispiel die Boulevardtheater Gymnase, das Ambigu-Comique, das Gaieté und diverse Varietés. Das Theaterpublikum wandelte sich und bestand nun hauptsächlich aus Soldaten, Arbeitern, Handlungsgehilfen und jungen Burschen. Das neue Publikum wollte Kunst als Entspannung, das „Künstlerische auf das Gefällige und Schmeichelnde reduziert.“¹⁶⁷

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts richteten sich die Bestrebungen der Dramatiker, in Übereinstimmung mit den Absichten der Regierung, auf das Ziel, ein Propagandainstrument für die Weltanschauung der Bourgeoisie, ihre wirtschaftlichen, sozialen und moralischen Prinzipien zu schaffen. Die Vergnügungssucht der herrschenden Schichten, ihre Schwäche für öffentliche Veranstaltungen, ihre Freude am Sehen und Gesehen werden machten aus dem Theater die repräsentative Kunst dieses Zeitalters. Dem Wunsch nach einfacher Kost, soll das Theater keine Unklarheiten bringen, keine unlösbaren Probleme. Darum wird hier die Strenge des Aufbaus, die Logik der Zusammenhänge so stark betont. „Die Entwicklung der Handlung soll wie eine mathematische Operation sein; die innere Notwendigkeit soll durch eine äußere ersetzt werden, so wie die innere Wahrheit der These durch das Blendwerk der Argumentation ersetzt wird.“¹⁶⁸

5.1.1. Melodrama

Das Melodrama und das Vaudeville sind die entwicklungsgeschichtlich signifikantesten und interessantesten dramatischen Formen des 19. Jahrhunderts. Das Melodrama (gr. melos - Lied, drama - Handlung) bezeichnet ursprünglich in Italien des 17. Jahrhunderts ein vollständig gesungenes musikalisches Drama. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts bezeichnete das Melodrama in Frankreich einen kurzer Monolog, musikalisch untermalt und pantomimisch dargestellt, der sich von dort aus weiterentwickelte und in der ganzen Welt verbreitete. Das Melodrama ist

¹⁶⁶ Vgl. Grimm, Das avantgardistische Theater Frankreichs, S. 20.

¹⁶⁷ Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Verlag C.H. Beck. München: 1973. S. 723/844.

¹⁶⁸ Ebd. S. 850.

inhaltlich nicht einheitlich: In der ersten Phase zur Zeit der französischen Revolution wurde es beeinflusst durch Rührstücke, durch das bürgerliche Trauerspiel und durch die englischen Schauerromane. Diese Verknüpfung von volkstümlichen Romanen und überlieferten, zum Teil überholten dramatischen Formen ist wesentlich für die Gattung. Das Melodram beherrschte ab 1850 das Theaterleben von Paris und fand sein Publikum in den unteren Klassen der Großstädte. In der Provinz bemühte sich das Opernhaus, mit seinen begrenzten technischen Möglichkeiten den Großteil des Publikums zu unterhalten und trug die Hauptlast der wetteifernden Kinos. Die zweite Phase des Melodramas ist die Verbindung des Melodramas mit dem romantischen Drama, deren Gemeinsamkeiten aus den scharfen Konflikten und heftigen Zusammenstößen, die verwickelte, abenteuerliche Handlung; die Herrschaft des Wunders und des Zufalls, die plötzlichen, zumeist unmotivierten Wendungen und Wandlungen, die unverhofften Begegnungen und Erkennungen, den fortwährenden Wechsel von Spannung und Lösung; die Verkleidungen und Täuschungen; bestanden.¹⁶⁹ „The main areas of the realistic-romantic theatre of the nineteenth century, the melodrama and the spectacle, are overlapping categories; melodramas were spectacularly developed and spectacles were melodramatically constructed.“¹⁷⁰ Die dritte Phase des Melodramas in Frankreich ist zwischen dem Zweiten Kaiserreich und dem Ersten Weltkrieg angesiedelt. Die zahllosen Produktionen lassen sich in vier Hauptkategorien einteilen: 1. Das militärische, patriotische und historische Melodrama; 2. das naturalistische Sittenmelodrama; 3. das Abenteuer- und Forschermelodrama und 4. das technisch raffinierte Kriminalmelodrama. Charakteristisch für die Produktion von Melodramen war die Adaption populärer Volksromane für die Bühne, welche oft zu den größten Theatererfolgen als ihre literarische Vorlage wurden, vor allem in Paris wo es rasch die Boulevardtheater eroberte.

Das Publikum verlangte nach einem Medium, das die Realität mit spektakulären Effekten zeigte. Die Kinematografie bewies bald ihre Tauglichkeit in beiden Bereichen - der Realität und der Romantik. Das Bedürfnis nach sensationellen Bühnenbildern die mit den konventionellen Apparaten gezeigt werden konnten, führte zur neuerlichen Verwendung des Panoramas. Das Inszenierungssystem in den provinziellen Theatern und den Theatern der Großstädte blieb aus

¹⁶⁹ Vgl. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, S. 727f.

¹⁷⁰ Vardac, Stage to Screen, S. 89.

Kostengründen in der Zeit von ca. 1850 bis zur Entstehung und Etablierung der Kinematografie um 1895 unverändert.¹⁷¹

In *Stage to Screen* entwickelt Nicholas Vardac die These, dass das populäre Theater die Formen die später vom Kino übernommen wurden, etablierte. Er beschreibt wie sich der Stil aus dem späten 18. Jahrhundert, der sich auf das Wort konzentrierte, in den Stil des späten 19. Jahrhunderts, der sich auf das visuelle konzentrierte, weiter entwickelte.

„In particular it was the melodrama, in which the sensational and the visual began to dominate the narrative, that established the form that was readily assimilated by early films. The vocabulary of the early film found its initial expression in nineteenth century melodrama and even the basic syntax of the primitive cinema, with such devices as the cross-cut scene, the flashback, and the simultaneous image, had been in use for years on the stage, albeit restricted in its application by the spatial limitation of the fixed proscenium.”¹⁷²

Ziel des Melodramas ist die dramatische Darstellung einer Spannung zwischen der tugendhaften Unschuld und dem schuldhaften Laster, wobei der Ausgang, ob glücklich oder unglücklich, jedenfalls bei den Zuschauer die Bewunderung für Tugend und Unschuld, sowie Abscheu (und Faszination) für das Übel weckte. Träger der Handlung sind schematisch geordnete, typisierte Figuren, häufig in Theaterstreiche verwickelt, die im visuellen gipfeln. Alles visuelle wie zum Beispiel Dekoration, Kostüme, Ballett, Pantomimen und alles auditive wie Musik, Lärm etc. wird besonders betont. Die Autoren des Melodramas werden oft als die ersten Regisseure angesehen, da sie, genau wie später Méliès, Autor, Bühnenbildner, Dramaturgen, Musiker in Personalunion waren.¹⁷³

Die Beliebtheit des Melodramas ließ erst nach, als das Geschmacksniveau des Publikums sich zu heben anfang und die Kruditäten der Stücke, ihr Mangel an Logik, ihre ungenügende Motivation und ihre unnatürliche Sprache immer störender wirkten.

¹⁷¹ Vgl. Vardac, *Stage to Screen*, S. 2.

¹⁷² Ebd. S. 38f.

¹⁷³ Vgl. Brauneck, Manfred; Schneilin Gérard (Hrsg.): *Theater Lexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 1. Auflage. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg: 1986. S. 573-578.

5.1.2. Oper

Die Oper übte einen ganz besonderen Reiz auf den Magier aus: Gleichzeitig mit Méliès Neigung zu diabolischen Charakteren adaptierte er oft Themen bzw. Figuren aus der Opernwelt wie *Faust aux Enfers ou la Damnation de Faust* (*Faust in der Hölle, oder die Verbannung von Faust, 1903*) nach Berlioz, *Faust et Marguerite* (*Faust und Margerite, 1904*) nach Gounod, das in Star Film-Katalogen sehr beworben wurde - 500 Personen, engagiert von 19 verschiedenen Pariser Theater, darunter 50 Tänzer des Staatsopernballett, spielten mit.

Das tragische Theater inspirierte Méliès zu Filmen wie zum Beispiel *Hamlet, Prince de Danemark* (*Hamlet, Prinz von Dänemark, 1907*), *Shakespeare: La Mort de Jules César* (*Der Tod Julius Cäsars, 1907*), *Jeanne d'Arc* (*Jeanne d'Arc, 1900*) der auch durch enorme Darstellerzahlen beworben wurde. Tatsächlich spielten aber statt den angekündigten 500 Personen eher 50 Personen mit.¹⁷⁴

Warum stand Méliès dem französischen Theater so nah? Obwohl Méliès sehr von der Künsten der englischen Bühne beeinflusst worden war, übten dennoch, dank seiner Herkunft, die Pariser Unterhaltungsmöglichkeiten einen großen Reiz auf ihn aus. Méliès Ideen entspringen zum großen Teil nicht seinem kreativen Genie, sondern sind ein Konglomerat aus mehreren Theatertraditionen und Theatergenres. Sein Elternhaus lag in der Nähe des Pariser Theaterdistrikts, die auf Fantastereien und Spektakel spezialisiert waren. Optisch reich gestaltete Theatervorstellungen gehörten von klein auf zu seinem Leben (Seine Eltern besuchten mit den Kindern regelmäßig die Vorstellungen der nahe gelegenen Theater). Hier beeinflussten ihn vor allem das Théâtre de l'Ambigu-Comique, das Théâtre de la Porte Saint-Martin und das Théâtre Municipal du Châtelet. Das Châtelet, welches Méliès am stärksten inspirierte, zeigte 1895 *Cinderella*, 1899 *Robinson Crusoe* und 1901 *Little Red Riding Hood* - alles spätere Verfilmungen Méliès.

Die Ähnlichkeit zwischen dem extravagantem Dekor der theatralen Produktionen und den Sets in seinen Filmen ist offensichtlich und beweisen die starke Verbindung zwischen Méliès Bühnenfantasien und seinen Trickfilmen. Méliès, als Mann des 19. Jahrhunderts und nicht des 20.

¹⁷⁴ Vgl. Robinson, Georges Méliès, Father of film fantasy, S. 42ff.

Jahrhunderts, hatte nie das Gefühl, dass seine filmische Arbeit seine theatralische überflügelte, ganz im Gegenteil „My theater career and my cinema career took place simultaneously.“¹⁷⁵

5.1.3. Pantomimen

Die „pantomimes historiques et romanesques“ waren direkte Vorläufer des Melodramas und erschienen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Sie basierten auf Commedia dell'Arte Figuren und behandelten zunächst mythologische und märchenhafte Sujets, wie zum Beispiel Aladdin, Cinderella, Die eiserne Maske, Dornröschen, später auch zeitgenössische Themen, wie die Bataille du General Hoche. Diese Pantomimen bestanden aus revueartig zusammengefügt, zumeist stürmisch bewegten Szenen ohne organischen Zusammenhang oder dramatische Entwicklung und schilderten mit Vorliebe unheimliche, mystische und mörderische Situationen. In die einzelnen Szenen wurden allmählich kurze erklärende Texte und Dialoge eingefügt, die sich im Laufe der französischen Revolution zu den „pantomimes dialoguées“ und schließlich zu dem „mélodrame à grand spectacle“ entwickelten, die nach und nach sowohl ihren schaustückartigen Charakter als auch ihre musikalischen Elemente verloren und zu dem für die Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts grundlegenden Intrigenstück wurden.¹⁷⁶ Féeries mit ihren burlesken Szenen waren neben dem Trickfilm das zweite charakteristische Mélièssche Merkmal und hatten ihren Ursprung in den englischen Pantomimen und Balletten. „Those fast, light-hearted, irreverent retellings of nursery stories, peopled by comic grotesques and (most important) shapely dancing girls, played out in fantasy-baroque settings with jokes about motor cars and balloons and other anachronismus.“¹⁷⁷ Die Aufführungen im Théâtre Robert-Houdin waren Miniaturausgaben dieser großen optischen Spektakel. Seine populärsten Féeries sind: *Les quatre cents Farces du Diable (Die 400 Tricks des Teufels, 1905)*, *Cendrillon (Aschenputtel, 1899; 1912)*, *Barbe Bleue (Blaubart, 1901)*, *Le Palais des mille et une Nuits (Das Schloß aus Tausendundeiner Nacht, 1905)*, *Les Aventures du Baron Munchausen (Die Abenteuer des Baron Münchhausen, 1911)*.¹⁷⁸ Überhaupt besaßen die pantomimischen Spektakel die meisten Kennzeichen des Melodramas

¹⁷⁵ Deslandes, Boulevard du Cinéma à l'Époque du cinéma, S. 19.

¹⁷⁶ Vgl. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, S. 724.

¹⁷⁷ Robinson, Georges Méliès, S. 35.

¹⁷⁸ Frazer, Artificially Arranged Scenes, S. 14.

in kinematografischer Sicht: Die bildhafte Kontinuität von einzelnen oder mehreren Handlungssträngen; die Bedeutungslosigkeit des Dialoges; das Bestehen auf spektakulären physikalischen Aktionen; Pantomime; Tableaus; und die Verwendung von Musik.

Zauberpantomimen, als Konglomerat von Ballett, Oper und Commedia dell'Arte erreichte in den 1860er Jahren seinen Höhepunkt und entwickelte sich im letzten Viertel des Jahrhunderts hin zu fantastischen Darstellungen. Die Verwendung von Spezialeffekten ermöglichte zum Beispiel einen Szenenwechsel ohne Vorhang und die revolutionierten Bühnen, mit ihren Lichtervorhängen, rollenden Dioramen, Hebe- und Senkvorrichtungen eröffneten eine ganze Bandbreite an Transformationsmöglichkeiten. In den 1880er Jahren, als Méliès in London arbeitete, waren Pantomimen zu einem der beliebtesten urbanen und provinziellen Amusements des 19. Jahrhundert geworden und Harlekin, Geister und Scharlatane hatten ihren festen Platz im europäischen Jahrmarkt und pantomimischen Theater bis weit in die Frühzeit des Kinos hinein. Die Ähnlichkeit seines Präsentationsstils mit dem pantomimischen Spiel, beweisen den großen Einfluss auf Méliès, der schnell das kinematografische Potential des pantomimischen Spektakels erkannte, denn im Gegensatz zum realistischen Spiel waren die Pantomimen bildhaft durchdacht und präsentiert. Durch den Einfluss der bewegten Bilder wurde die Bildhaftigkeit weiter ausgebaut - pantomimische Spektakel definierten sich jetzt über die Verwertung von fantastischen Effekten.¹⁷⁹

Der Wunsch des Publikums nach größeren Sensationen und Neuigkeiten stiegen an - Méliès befriedigte die neue Schaulust mit größerer Geschwindigkeit, Quantität und Vielfalt der Bilder sowie magischen Effekten - die Pantomime des 19. Jahrhundert verschwand von der Bühne um im Film wiederzukehren um hierin eine kontinuierliche Weiterentwicklung zu durchlaufen.

5.1.4. Varieté

Entstanden in der Mitte des 19. Jahrhunderts als Beiwerk der Café-Concerts, entwickelte sich das Varieté nach 1880 zu einer eigenständigen Form des Theaters. Die Varietés setzten sich gegen

¹⁷⁹ Vgl. Broadbent, R.J.: A History of Pantomime. Benjamin Blom Inc. New York: 1901/1964. S. 195ff.

die Tradition des Bildungstheaters im 19. Jahrhundert durch. Ziel des Varietés war es nicht dem Bildungskanon des bürgerlichen Publikums zu entsprechen, sondern es in eine vergnügliche, „gehobene Stimmung“ zu versetzen. Wesentlichen Beitrag zum Unterhaltungswert bot die Gastronomie.

Anders als im literarischen Theater stellten die Künstler selten fiktive Personen dar und sie spielten nicht so, als gäbe es kein Publikum, sondern provozierten die Reaktionen der Zuschauer durch ein interaktives Spiel. Das Programm war intermedial und integrierte andere populäre Künste wie zum Beispiel Tanz, Akrobatik, Clowns, Zauberkünstler, humoristische Szenen etc. Die Nummern dauerten ungefähr zehn Minuten und bezogen sich nicht aufeinander, was die Ablenkung des Publikums verzieh. Im frühen Variété wird, genauso wie im frühen Kino, etwas gezeigt um des Zeigens willen. Charakteristisch für das Variété war das lose Nummernprogramm, das trotz der Selbständigkeit der einzelnen Programmpunkte einer Nummerndramaturgie folgend, aufgebaut waren: Der Abend war durch eine Pause zweigeteilt. Das Prinzip der Dramaturgie war Abwechslung und Steigerung. Die letzte Nummer war ein Film, welcher die Nähe zum Variététheater zeigte - kurz und dramaturgisch auf Abwechslung und Steigerung hin konzipiert. Die von den Variétékünstlern aufgeführten Kunststücke fanden in den Kinoprogrammen ihre Fortsetzung. Ein Programm mit etwa zwölf Kurzfilmen dauerte ca. zehn bis fünfzehn Minuten und bildete einen Programmpunkt. Mit dem Filmprogramm konnte man den Projektor und den Vorführer dazu „mieten“ - Der Apparat und sein Bediener hatte also einen Vertrag genauso wie die anderen Künstler.

Das Variététheater der Jahrhundertwende prägte das Kino maßgeblich. Die ersten, im Variété gezeigten Filme waren technische Reproduktionen anderer Variéténummern. Um solche Verdoppelungen zu vermeiden änderten sich die Inhalte um 1898 auf die optischen Berichterstattungen wie zum Beispiel rekonstruierte Wochenschauen. Aufgrund des enormen Erfolges wurde diese letzte Variéténummer vom Rausschmeißer zum Schluss-Spektakel.

Ab 1905 löste sich das Medium Film vom Variété ab - der Aufführungsort, die Form der Filme und das Publikum wandelten sich. Die Programmstruktur der Kinos folgte zwar der Nummerndramaturgie des Varietés, bestand aber ausschließlich aus Filmen, die nicht mehr nach Attraktionen gegliedert waren, sondern nach den erzählten Geschichten - das ästhetische

Paradigma änderte sich. Die Ereignisse werden jetzt kausal miteinander verknüpft und einer Dramaturgie unterstellt, sodass die erzählte Geschichte aus sich selbst heraus verständlich wird. Eine Geschichte entwickelt sich aus einem Konflikt über eine Reihe von Ereignissen, die durch den Konflikt verursacht wurden, bis hin zu einer Lösung.

Was sich änderte war der Filmtyp sowie die soziale Komposition des Publikums. In ihrer Programmform noch ganz Variété, modellierten sich die Filme zunehmend an Formen des literarischen Theaters. Die Fiktionalisierung der Filmproduktion, die Produktion kurzer komischer Filme und die Gestaltung dramatischer Ereignisse wurde zu einer neuen Form der Unterhaltung. Theatrale Formen wurden zu Modellen für die Genredifferenzierung der kurzen Spielfilme.¹⁸⁰

5.1.5. Sonstige populäre Unterhaltungsformen

5.1.5.1. Der Zirkus

Der Zirkus, als älteste theatralische Form, hat einen wesentlichen Beitrag zu Méliès Entwicklung geliefert. Mit dem Aufblühen der Handelsmärkte zu ökonomischen und gesellschaftlich relevanten Zentren, stieg auch die Popularität der dort beheimateten Zirkusse an, wo auf kleinem Raum eine Fülle von Darbietungen präsentiert wurden. In den 1890er Jahren gab es in Paris vier große Zirkusse: Cirque d'été im Rond-Point der Champs Elysées, geöffnet von April bis Oktober mit 3.500 Sitzplätzen. Von November bis April konnte man den Cirque d'hiver am Boulevard des Filles-du-Calvaire besuchen. Der Cirque Fernando, der ab 1897 als Cirque Medrado bekannt war, befand sich am Boulevard Rochechouart und war oft das Motiv bei Seurats und Toulouse-Lautrecs Kunstwerken. Der eleganteste Zirkus war der Nouveau-Cirque in der Rue St. Honoré. In seinem Artikel *Cirques, Théâtres, Politique* für La revue indépendante betrachtete Félix Fénéon den Zirkus als die rivalisierende Kunst der Malerei: „[...] The conspirator, the athlete, the discus-thrower, the Roman consul, soldiers mounting an assault. They are the Luxembourg museum but

¹⁸⁰ Vgl. Gunning, Tom: The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In: Stam, Robert; Miller, Toby (Hrsg.): Film and Theory. An Anthology. Department of Cinema Studies, New York University. Blackwell Publishers Ltd. Malden, Oxford: 2000. S. 232f.

without the signatures [...].”¹⁸¹ Weiters berichtete er über die prekäre Lage der Pariser Bühne der Jahrhundertwende, da es, wie ihm schien, mit der theatralischen Qualität immer mehr bergab ging: „For a long time now the stories of adultery recounted on our stages have been utterly dull. Unbearable in everyday life, they’ve not gained any attraction for having been prolonged by the performances of our best actors [...] What’s left are our circuses.”¹⁸²

Méliès hegte bereits in London an der Hanlon-Lees Truppe großes Interesse, da sie thematisch mit ähnlichen Plots arbeiteten wie Méliès und ebenso theatertechnische Ausstattung wie zum Beispiel Falltüren benutzten. Der Darstellungsstil der Truppe war akrobatisch geprägt, was Méliès von jeher beeindruckte und er stets in sein Repertoire einzubauen versuchte.¹⁸³

5.1.5.2. Wachsmuseen

Diese Einrichtungen waren gegen Ende des 19. Jahrhunderts sehr beliebt, fielen jedoch in den 1910er Jahren der steigenden Popularität des Films zum Opfer. Heute existiert nur mehr das Musée Grévin in Paris. Wichtige Personen, oder aktuelle und vergangene Geschehnisse, spektakuläre Verbrechen und das Pariser Glitzerleben waren beliebte Sujets der Wachsmuseen.

„The documentaries made of sensational events of the time provided the provincial fairgoer with an experience similar to that combination of didacticism and sentimentality which the wax museums provided for inhabitants of the capital.”¹⁸⁴

Méliès rekonstruierte Wochenschauen weisen eine große inhaltliche und visuelle Ähnlichkeit mit den in den Wachsmuseen ausgestellten dreidimensionalen Tableaus auf - vor allem das Musée Grévin mit seinen zwei Hauptattraktionen war Bezugsquelle seiner Inspiration: Das Cabinet Fantastique zeigte über Jahre hinweg einem kleinem Auditorium magische Shows - ganz im Stile der späteren Zaubervorstellungen im Théâtre Robert-Houdin. Die zweite Attraktion war das Palais des Mirages, eine Zurschaustellung exotischer Bildmotive und Geräusche des 19. Jahrhunderts.

¹⁸¹ Halperin, Joan: Félix Fénéon: Aesthete and anarchist in fin-de-siècle Paris. Yale University Press. Harvard: 1988. S. 721.

¹⁸² Ebd. S. 209.

¹⁸³ Vgl. Frank, Dorothea: Circusbauten in Wien. Circus in Vergangenheit und Gegenwart. Diplomarbeit Wien: 1988. S. 11.

¹⁸⁴ Frazer, Artificially arranged Scenes, S. 10.

5.2. Die Entwicklungen des frühen Kinos

Der Hunger nach Spektakel brachte einen enormen Aufschwung der Panoramen, die eine Brücke zwischen Bühne und frühen Film von 1895 - 1902 bauten. „Das Kino war in der reichhaltigen Populärkultur dieser Zeit tief verwurzelt und stützte sich in seiner Frühzeit stark auf die narrativen und visuellen Konventionen anderer Formen populärer Unterhaltung.“¹⁸⁵ Um diesen zweidimensionalen Spektakeln einen realistischen Anstrich zu geben, wurde jede technische Anstrengung unternommen - die im Film gipfelte. Die Filmkunst als Jahrmarktkunst war zu dieser Zeit noch keine eigene Kunst mit eigenen Gesetzen.¹⁸⁶ Das frühe Kino wird von verschiedenen Filmtheoretikern und -praktikern unterschiedlich charakterisiert:

Thomas Elsaesser bezeichnet das frühe Kino als ‚theatral‘, ‚szenisch-gestisch‘ und ‚performativ‘ im Gegensatz zum anschließenden klassischen Kino, das ‚narrativ‘, ‚transparent-illusionistisch‘ war und der aristotelischen Poetik im Handlungsaufbau und der Personenkonstruktion folgte.“ Andere Filmhistoriker sprechen beim frühen Film von einem Kino des ‚Zeigens‘ und beim klassischen von einem Kino des ‚Erzählens‘.¹⁸⁷ Noël Burch definiert eine ‚präsentierende und eine repräsentierende‘ Modalität, während Tom Gunning von dem Begriff ‚Cinema of Attractions‘¹⁸⁸ ausgeht - das frühe Kino „attracts [...]. It arouses a curiosity that is satisfied by surprise rather than narrative suspense.“¹⁸⁹ Es wird charakterisiert durch „frontal presentation, theatrical devices like entering and bowing, a lack of development of a diegesis (a story world), a lack of editing and montage, and no use of off-screen space.“¹⁹⁰ Er sieht die Filmhistorie als linearen Evolutionsprozess „in which the earliest stage is by definition a period of less development.“¹⁹¹ Ähnlich formuliert Georges-Michel Coissac in seiner *Histoire du Cinématographe*, dass „die großen Pariser Boulevards schon bald zum Zentrum der Attraktions-Kinematographie

¹⁸⁵ Pearson, Roberta: Das frühe Kino, S. 23. In: Nowell-Smith, Geoffrey: Geschichte des internationalen Films. J.B. Metzler. Stuttgart, Weimar: 2006. S. 17.

¹⁸⁶ Vgl. Harker, Joseph: Studio and Stage. Ayer Publishing. Manchester: 1972. S. 103.

¹⁸⁷ Elsaesser, Thomas: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde, in: Schenk, Irmbert (Hrsg.): Erlebnisort Kino. Bremer Symposium zum Film - IV. Erlebnisort Kino. Universität Bremen. Schüren. Marburg: 2000. S. 38.

¹⁸⁸ Den Begriff ‚attraction‘ verwendete zuerst S. Ějzenštejn in seinem Versuch ein neues Modell zur Analyse des Theaters zu finden.

¹⁸⁹ Gunning, The Cinema of Attractions, S. 75.

¹⁹⁰ Ezra, Elizabeth: European Cinema. Oxford University Press. Oxford: 2004. S. 29.

¹⁹¹ Ebd. S. 71.

wurden.”¹⁹² Dieser Ausdruck erlaubt in André Gaudreaults Augen die Kontextualisierung des Forschungsgegenstand. Durch den Bindestrich zwischen Attraktion und Kinematografie erkennt man, dass es sich um mehrere Attraktionen nebeneinander handelt, deren Kontext es zu analysieren gilt.¹⁹³

Ein Charakteristikum für das frühe Kino waren die moderne Technik und die damit verbundene Dynamisierung des Lebensgefühl, die die Beschleunigung der Filmhandlungen bewirkte. Durch die Brille des Außergewöhnlichen sahen die Zuschauer Aktualitäten, Verkehrsmittel, Kleidung und sonstige Alltäglichkeiten. Auf Grund der Vielzahl wechselnder Themen war der jähe Sprung, die Überraschung, die wilde Bewegung und das bunte Mixtum unterschiedlichster Eindrücke, Träume und Sehnsüchte kennzeichnend für viele Kinoprogramme der Vorkriegszeit. Wie bereits erwähnt arbeitete das frühe Kino mit einer Ästhetik der Überraschung und nicht mit Spannung - die Faszination des Publikums lag an Bewegungen oder Blickfängen, ohne dass diese Teil einer bestimmten Handlung waren. Trotzdem hält Bottomore drei Kategorien früher filmischer Plots fest: 1. Die Enthüllung moralischer Vergehen wie zum Beispiel eheliche Untreue; 2. Die Enthüllung eines Verbrechens; und 3. Tragische Liebesgeschichten.¹⁹⁴ Den Inhalten der einzelnen Streifen kam nur eine sehr untergeordnete Bedeutung zu. Balázs etwa betonte: „Ein guter Film hat überhaupt keinen Inhalt. Denn er ist Kern und Schale mit einem Male.“ Oder auch: „Warum ein Held etwas tut, das hat oft keinen Sinn, aber wie er es tut, das hat Naturwärme. Das Schicksal der Helden ist leer, aber seine Minuten sind reich gestaltet.“¹⁹⁵ Der Held sowie die anderen Figuren blieben in ihrem Handlungsablauf typisierte Menschen wie zum Beispiel tollpatschig, geizig, verliebt, trunksüchtig, edelmütig etc. Ihre Erlebnisse die sich aus dem Gleichgewicht ins Tragische bzw. Tragikomische wendeten, wurden geschildert, um am Ende einen wie auch immer gearteten moralischen Abschluss zu finden. Alles Böse wurde im Kino ebenso wie im

¹⁹² Coissac, Georges-Michel: Histoire du Cinématographe. De ses origines à nos jours. Edition du Cinéopse, Librairie Gauthier Villars, Paris: 1925. S. 359.

¹⁹³ Vgl. Gaudreault, André: Das Erscheinen des Kinematographen. In: KINtop 12. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Theorien zum frühen Kino. Stroemfeld/Roter Stern. Frankfurt am Main: 2003. S. 43ff.

¹⁹⁴ Vgl. Bottomore, Stephen: Devant le cinématographe. The cinema in French Fiction (1896-1914). In: KINtopp 13. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Wort und Bild. Stroemfeld/Roter Stern. Basel: 2005. S. 98.

¹⁹⁵ Balázs, Bela: Der sichtbare Mensch, Kritiken und Aufsätze 1922-1926. In: Diederichs, Helmut; Gersch, Wolfgang; Nagy, Magda (Hrsg.): Schriften zum Film. Band 1. Henschelverlag. Berlin: 1982. S. 61.

zeitgleichen Kolportageroman bzw. in den Stücken des Unterhaltungstheaters gerächt. Diese zeitliche und inhaltliche Zusammendrängung des Dargestellten und die daraus resultierenden einfachen, prägnanten, scharf umrissenen und leicht verständlichen Handlungen führten zu prompten Wirkungen bei den Zuschauern, die mit Lachen, Weinen und unterschiedlichen Kommentaren auf das Gezeigte reagierten.¹⁹⁶

Zwischen den Spielszenen sahen die Zuschauer Landschafts- und Städtebilder, Jagdszenen, Aufnahmen von technischen Neuheiten, Stars, militärische Übungen und ähnliches.

Sieht man heute Stummfilme, wirken diese aufgrund der überhöhten Abspielgeschwindigkeit lustig. Außerdem war die Gestik übertrieben und die ruckartige Vorwärtsbewegung des Films war einem fließenden Spiel nicht gerade förderlich, was die grotesk-komische Wirkung noch verstärkte. Schausteller um die Jahrhundertwende hatten große Freiheiten, Filme in jeder beliebigen Geschwindigkeit abzuspielen, die Szenen neu zu ordnen, oder Inserts einzufügen. Méliès Überblendungen unterbanden diese Eingriffe. Das Fehlen von Sound, der erst 1929/30 in Frankreich eingeführt wurde, gab den Filmausstellern ebenfalls mehr Autorität. Da Untertitel erst ab 1902/03 gebräuchlich waren, engagierten die Aussteller Erzähler, die die Filme mit ihren Worten erzählten oder kommentierten und oft die vom Produzenten mitgelieferten Skripten ignorierten. Den Erklärern oder anderen externen Faktoren wurde das ‚erzählen‘ der Geschichte überlassen, die Geschehnisse der Spielhandlung wurden episodenhaft ‚dargestellt‘. Méliès verband mehrere Attraktionen zu einem magischen Film, ähnlich den Vaudeville¹⁹⁷-Shows.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Vgl. Andrew, *Mists of Regret*, S. 117f.

¹⁹⁷ Für Frankreich typische Unterhaltungsform und Vorstufe der komischen Oper. Vaudevilles waren leichte Komödien mit spottenden Liederlagen, vom Publikum mitgesungen. Sie wurden in den Vorstadttheatern in Paris aufgeführt, da sie vom Monopolrecht der Comédie Française nicht betroffen waren. In: Brauneck, *Theater Lexikon*, S. 1028.

¹⁹⁸ Vgl. Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Frühes Kino und Theater. Versuch einer Annäherung*. In: Fiebach, Joachim; Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hrsg.): *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*. Berliner Theaterwissenschaft. Band 3. Vistas Verlag GmbH. Berlin: 1997. S.181-187.

5.3. Die Entwicklungen der Malerei und Literatur

Die französische Kulturproduktion richtete sich nach den Bedürfnissen der bürgerlichen Interessen. Bis um die Jahrhundertwende waren die französischen Maler und die französischen Dichter eine aktive Kraft sozialer Entwicklungen. Bis in die 1830er Jahre hinein, dauerte die Romantik als wichtigste literarische Strömung der Epoche an. Der Realismus geprägt durch die industrielle Revolution und die daraus erstarkte Bourgeoisie, folgte der Romantik. Ab ca. 1875 bis 1900 existierten mehrere geistige Strömungen nebeneinander, zum Beispiel gab es neben dem Realismus noch den Naturalismus mit dem Gedankengut, dass der Mensch Produkt seines Erbes und seines Umfelds ist. Aus dieser Richtung entstand, und durch Emile Zola, der von 1880 bis 1895 am Zenit seines Ruhmes stand, wesentlich geprägt, die Sozialkritik. Ebenfalls zu dieser Zeit entstand der Symbolismus mit den Themen Traum, Atmosphäre und das Fantastische. Die Wirklichkeit wurde als voll von Symbolen empfunden.¹⁹⁹

Der frühe Film war zwar „stumm“, jedoch stellte Eĵzenštejn den hohen Wert der tiefen Bindung mit Traditionen und der Methodologie der Literatur fest: „Nicht umsonst wurde während dieser Zeit der Begriff der ‘Filmsprache’ geboren, der Filmsprache nicht als Sprache der Filmkritik, sondern als Ausdruck des Filmdenkens.“²⁰⁰ In den literarischen Entwicklungen jener Periode gab es zahlreiche Bezüge der Literatur zum Visuellen - die Literatur findet zum Bild und die bildende Kunst eignet sich das Medium der Literatur, der Sprache an, deren Grenzen sich verwischen. Schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts bezieht Stéphane Mallarmé in *Un coup de dés* die visuelle Erscheinung der Schrift in seine Lyrik ein. Damit ist die Grundlage geschaffen, einen Text dem Bild zu nähern.²⁰¹ Zu einer echten Interaktion zwischen Literatur und Film kam es erst, als die Filmindustrie ein gesteigertes Interesse an literarisch verwertbaren Stoffen bekundete - ab 1907 koproduzierte Pathé die Filme der Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL). Gut 60 Jahre später vergleicht auch Kracauer Roman und Film, die sich seiner Meinung nach auf verschiedene Welten beziehen: Die Welt des Romans „ist in erster

¹⁹⁹ Vgl. Schenda, Rudolf: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main: 1970. S. 5.

²⁰⁰ Eĵzenštejn, Vom Theater zum Film. Verlag der ARche. Zürich: 1960. S. 34.

²⁰¹ Vgl. Faust, Wolfgang, Max: Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart. DuMont Buchverlag. Köln: 1987. S. 7ff.

Linie ein geistiges Kontinuum“²⁰², das sich der filmischen Darstellung entzieht, da es keine Entsprechungen im Physischen besitzt, während die Welt des Films die materielle Welt ist.²⁰³

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die Malerei zur führenden Kunst. Nach der Vorherrschaft der Literatur im 17. Jahrhundert und 18. Jahrhundert und der führenden Rolle der Musik im Zeitalter der Romantik vollzog sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Wendung zugunsten der Malerei, später abgelöst durch die Fotografie, die wiederum vom Film abgelöst wurde.²⁰⁴ „Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im neunzehnten Jahrhundert aufkommt, ist ein frühes Symptom der Krise der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein, sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerks auf die Masse ausgelöst wurde.“²⁰⁵

Bis in die 1850er Jahre wurden Gemälde meistens in Ateliers geschaffen. Mit der Eroberung der Provinz durch den Ausbau des öffentlichen Verkehrs beginnt die Freilichtmalerei, der sich vor allem die Impressionisten verschrieben hatten.

5.4. Die Wechselbeziehung zwischen den Künsten

„Die Identität eines Mediums existiert nicht am Tage seiner Erfindung, sondern konstituiert sich erst im Prozess seiner Verwendung durch ein bereits etabliertes Medium. Unter analysierbaren Bedingungen differenziert sich das neue Medium aus dem älteren aus und gewinnt dadurch erst eine eigene Identität.“²⁰⁶

Verschiedene Medien können vergleichbare bzw. unterschiedliche Funktionen wahrnehmen: So kann ein neues Medium wie der Film Funktionen übernehmen, die zum Beispiel das ältere Medium Varieté bislang allein erfüllte. Der Film hat die Funktionen der Darstellungs- und

²⁰² Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1964. S. 313.

²⁰³ Vgl. Thal, Ortwin: Realismus und Funktion. Literatur- und filmtheoretische Beiträge von Adorno, Lukács, Kracauer und Bazin. 1. Auflage. Nowotny. Dortmund: 1985. S. 147.

²⁰⁴ Vgl. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, S. 935.

²⁰⁵ Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit, S. 33.

²⁰⁶ Vgl. Garncarz, Joseph: Vom Varieté zum Kino. Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Erich Schmidt Verlag. Berlin: 1998. S. 245-252.

Präsentationsformen des Varietés kopiert und aber auch neue Formen daraus entwickelt, die nicht zur Praxis des Varietés gehörten. Es ist auch möglich, dass ein neues Medium andere Funktionen als das bereits etablierte übernimmt und sich somit funktional gegenüber dem etablierten Medium differenziert. Im Zentrum des Interesses steht also nicht mehr nur der Film an sich, sondern die gesamte Institution Kino, zu der der Aufführungsort ebenso gehört wie die Präsentationsform der Filme, der Bereich der Filmproduktion und -distribution und das Publikum.²⁰⁷

In den letzten Punkten habe ich den Status der verschiedenen Gattungen zum Fin de Siècle dargestellt um jetzt zu erläutern was die Einflüsse, Wechselwirkungen und Abgrenzungen bei der Herausbildung des Kinos waren.

„Kino, das ist das Zeitalter der Maschine. Theater, das ist das Zeitalter des Pferdes. Sie werden sich niemals verstehen, was übrigens wünschenswert ist, denn diese Mischung ist bedauerlich.“²⁰⁸

Untersuchungen und Theorien über das französische Theater, den französischen Film und die französische Buchliteratur gibt es in beträchtlicher Anzahl. In den meisten Fällen wird jedoch nur eines der drei Medien behandelt, bzw. jedes für sich alleine stehend. Wie diese bereits etablierten Unterhaltungsformen interagierten bleibt oft ausgegrenzt und das obwohl diese Medien seit Beginn der Filmgeschichte nicht nur eng verbunden sind, sondern zugleich durch ihre Wechselwirkungen und Koevolution bestimmt werden.

Aus diesem Grund möchte ich einige Punkte der wechselseitigen Vernetzungen des szenischen Mediums Theater, des elektronischen Mediums des Films und auch des Printmediums Buchs aufzeigen. Albersmeier spricht in diesem Sinne von einer „integrierten Theater-Film-Literatur-Geschichte als intermediale Zusammenschau bislang getrennt untersuchter Ausdrucksformen“²⁰⁹ die sich als Filmgeschichte des Theaters, Theatergeschichte des Films, Literaturgeschichte des Films und Filmgeschichte der Literatur darstellen lässt. Ein Medium versteht sich nicht mehr nur aus sich selbst heraus, sondern seine Bedeutungen leiten sich auch aus der Zuordnung zu anderen Medien ab - Einzelmedien weichen reziproken Abhängigkeitsverhältnissen.²¹⁰

²⁰⁷ Vgl. Gamcarz, Vom Variété zum Kino, S. 245.

²⁰⁸ Léger, Fernand, 1931. In: Albersmeier, Theater, Film und Literatur in Frankreich, S. 24.

²⁰⁹ Albersmeier, Theater, Film und Literatur in Frankreich, S. 1.

²¹⁰ Vgl. Ebd. S. 1.

Die Entwicklungslinie der Bildkultur als industrielle Massenkultur ist eine lange; von Panorama, Diorama zu Jahrmarkt, Varieté, Zirkus, Guckkasten, Fotografie bis hin zum Film. Durch die Erfindung und Entwicklung der Fotografie, die zu Beginn die Kopie der Malerei war, bekamen traditionelle Ausdrucksformen wie das Wort seit etwa 1820 starke Konkurrenz. „Die Erfindung der Photographie hat den alten Ausdrucksformen den Todesstoß versetzt – sowohl in der Malerei als auch in der Dichtung, wo die seit Ende des 19. Jahrhunderts auftretende „automatische Schreibweise,, eine echte Photographie des Gedankens darstellt.“²¹¹

Diese Vermischung von Malerei und Fotografie führte zu großen Rivalitäten zwischen den Vertretern der einzelnen Kunstrichtungen, da im 19. Jahrhundert alle namhaften französischen Fotografen aus der Malerei, dass nun zum Konkurrenzmedium der Fotografie wurde, kamen.

„Und auch der Film mußte erst in der neuen Ästhetik sehen lernen, um anders zu werden als gefilmtes Theater. Freilich bedurfte es dafür auch der technischen Verbesserungen, um die Karriere des Films ästhetisch in neuen Dimensionen abzusichern.“²¹²

Als Jahrmarktvergnügen war der Film auf etablierte Medien wie Theater und Literatur nicht angewiesen. Zwischen diesen drei Medien klafften zunächst kulturelle Welten. Interessant ist, dass die Auseinandersetzung seitens des Theaters und der Literatur mit dem Film in zeitlicher Verzögerung, erst um 1906/07, durch die Gründung von Film d'Art und SCAGL, beginnt - zu einer Zeit als das Kino seinen Spektakelcharakter verlor und langsam ernst genommen wurde, aber noch vor der Etablierung einer narrativen Erzählstruktur und noch vor der Massenabwanderung der Theaterleute zum Film. Die nun einsetzende Wechselwirkung zwischen Theater/Buchliteratur und Film brachte zwangsläufig den Typus des Drehbücher schreibenden und später dann auch Filme drehenden Schriftstellers sowie den parallelen Typus des schriftstellernden Cineasten zutage.²¹³ Doch bereits vor der institutionalisierten Auseinandersetzung der Medien gab es bereits lebhaftige Diskussionen über die Wechselbeziehung, denn das jeweils neue Medium stellte eine besondere Herausforderung für ältere, etablierte Ausdrucksformen dar:

²¹¹ Breton, André. In: Albersmeier, Theater, Film und Literatur in Frankreich, S. 7.

²¹² Eckert, Nora: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Henschel Verlag. Berlin: 1998. S. 103.

²¹³ Vgl. Albersmeier, Theater, Film und Literatur in Frankreich, S. 153.

Filmkritiker sahen die Vorteile des Films in dessen Verbreitung: Filme konnten in gleicher Qualität in allen Teilen der Welt aufgeführt werden, während selbst längere Gastspiele großer Theater an einem Ort nur von einem eng begrenzten Publikum gesehen werden konnten. Außerdem wurde der Film dank seiner technischen Möglichkeiten den Bedürfnissen breiter Massen nach Darstellung unterhaltsamer Ereignisse besser gerecht als das Theater. Da der Film im Unterschied zum Theater alle Momente des Geschehens zeigen konnte, war er weit weniger auf die Sprache angewiesen. Zugleich erhöhte sich auf diese Weise die Intensität des Dargestellten, die noch verstärkt wurde, weil die Bewegungen des Körpers, die Veränderungen im Gesicht und die Gestik auf der Leinwand in bisher unbekanntem Maß abgebildet und nacherlebt werden konnten.²¹⁴ Ein weiterer Vorteil des Films gegenüber dem etablierten Theater war die unbeschränkte Bildlichkeit, die dem Zuschauer gestattete, alles für die Handlung wesentliche zu sehen. Das fehlende Wort stelle kein Hindernis dar, denn mit fasslichen Gebärden könne man alles darstellen, so die Filmanhänger. Alle Beschränkungen die dem Theater anhaften, seien es Szenenwechsel, Zwischenvorhänge, Pausen, Einheit des Ortes, Umbauten etc. entfallen beim Film. Bei diesem komme es vor allem darauf an, die einzelnen Bilder so zu gliedern, „daß sie in ihrem äußeren Aufbau und in ihrem inneren Zusammenhang die Handlung völlig deutlich und durchsichtig erkennen lassen.“²¹⁵ Méliès prahlte auch des öfteren, dass seine Filme so gut gespielt sind, dass der Zuschauer der Handlung problemlos folgen kann und einen Erklärer oder Untertitel nicht nötig hätte. Weitere Vorteile des neuen elektronischen Mediums gegenüber des alten szenischen Mediums sind die niedrigen Eintrittspreise; Ortsungebundenheit, Dauervorstellungen, Buntheit und Aktualität des Programms, fehlende Konzessionspflicht und die Möglichkeit des Kinos viel Handlung in kurzer Zeit zu zeigen, ohne bestehende Konventionen berücksichtigen zu müssen. Die wachsende Popularität des neuen Mediums erlaubte der entstehenden Filmindustrie, infolge höherer Einnahmen zunehmend bessere Schauspieler zu verpflichten als kleine Theater. Vor allem kleine Theater oder andere Schauplätze zur Volksbelustigung konnte keine qualitativ gleichwertigen Leistungen erbringen, was zu einem Verdrängungswettbewerb zwischen Bühnen und Kinos führte.

²¹⁴ Vgl. Mühl-Benninghaus, Frühes Kino und Theater, S. 179f.

²¹⁵ Lindau, Paul: Filmdramatik. In: Berliner Tageblatt. 16.1.1913, Nr. 27, 42 Jg.

Für Apollinaire ist der Film zum Beispiel jenes Medium, das ihm die Übertragung von Schnelligkeit, vor allem aber von Simultaneität und Ubiquität in die Kunst ermöglicht. Er fordert von den Dichtern, dass sie sich die durch den Film erschlossenen Möglichkeiten nicht nur zu eigen machen, sondern sie noch verfeinern; letztere scheinen ihm so grenzenlos, dass er im Film und der Schallplatte, die einzigen künstlerischen Kommunikationsmöglichkeiten der Zukunft sieht. Am Film faszinierten ihn vor allem zwei Möglichkeiten - die der Collage von Wirklichkeit²¹⁶ und die Möglichkeit der Darstellung von Realität in verschiedenen Tempi vom Zeitlupentempo bis zum Zeitraffer.²¹⁷

Vor allem die fiktiven Filme galten als Konkurrenz zum Theater, da sie künstlerisch und inhaltlich konkurrierten und auch aufgrund des zeitgenössischen Bildungsverständnisses, das dem Theater den Vorzug gab: Der Schulunterricht soll die SchülerInnen vor Träumereien und Illusionen bewahren (die der Kinematograf provozierte) und ihnen helfen, sich im Leben mit den vielen neuen und ungewohnten Situationen zurechtzufinden. Daher sollten den SchülerInnen auch Situationen die der Wirklichkeit entstammen, die logisch sind, näher gebracht werden. Der Kinematograf aber „läßt eine Welt von Unmöglichkeiten und Unwirklichkeiten auf die Gehirnzellen wirken, Vorstellungsmaßen also, deren Glieder in unnatürlichster, konfusester Weise verknüpft sind, die in ihrem Aufbau geradezu einen Hohn auf Kausalität und Logik bedeuten.“²¹⁸ Dem damaligen Standpunkt entsprechend drückt sich Sacha Guitry in seinem Brief an Monsieur Pic: „Das literarische Erbe verpflichte zu einer Haltung, die das Theater den Marktgesetzen des Kinos entreiße; der Kinematograph sei der „falsche Verführer“ der dramatischen Kunst, zwischen beiden Ausdrucksformen klaffe letztlich der Abgrund der Beziehungslosigkeit.“²¹⁹

Das Theater der antiken Polis ist das Vorbild für die eigene Gegenwart und damit, so die Vertreter des Theaters, als geeignete Sammelstätte der Massenkultur am Beginn des 20. Jahrhunderts. Theaterkunst, so die Vertreter dieser Gruppe, sei an fünf Akte gebunden, und die Aufführung

²¹⁶ Mit Collage meint er die Möglichkeit des beliebigen, collagenhaften Aneinanderfügen von Sequenzen aus verschiedenen Wirklichkeitsbereichen mittels der Technik der Überblendung. Auf thematischer Ebene führt ein solches Verfahren notwendig zur Relativierung, wenn nicht gar zur Auflösung der Fabel im herkömmlichen Sinn. Das gilt für jedes beliebige, auf dem Wege der Collage entstandene Kunstwerk.

²¹⁷ Vgl. Grimm, Das avantgardistische Theater Frankreichs, S. 90ff.

²¹⁸ Drange, E.: Schuljugend und Kinematographen. In: Pädagogische Zeitung. 12.9.1907, Nr. 37/36. Jg. S. 737.

²¹⁹ Guitry, Sacha à Monsieur Pic. In: Le Courrier de Monsieur Pic 9. 1921. 367-370.

müsse sich mindestens über drei Stunden erstrecken. Diese Kritiker ignorierten aber die Tatsache, dass Theateraufführungen um die Jahrhundertwende nur zwei bis zweieinhalb Stunden dauerten und an den, infolge der Industrialisierung veränderten Lebensrhythmus, angepasst wurden:

„Aber auch für das Vergnügen hat man Beschleunigungen ersonnen. Da ist das Grammophon, das Fünfminutenkonzert des gehetzten Großstädters, und da ist vor allem der Kinematograph, das Theater in Galopptempo. Wir haben nicht mehr die Zeit dazu, uns wie die Griechen bei Sonnenaufgang ins Theater zu setzen und bis Sonnenuntergang darin auszuharren. Man hat die dramatische Muse dahin gebracht, sich bis nach Schluß der Geschäftszeit zu gedulden. So aber muß sie sich auch mit dem Rest an geistiger Fähigkeit und Nervenkraft begnügen, der nach der aufreibenden Tätigkeit des ganzen Tages übrig bleibt. Man weiß wie schwer es ist, sich am Ende des Arbeitstages etwa eine der endlosen Wagneropern anzuhören, die wie für ein Geschlecht von Riesen, von vollkommen Unerschöpften geschaffen scheinen. Die kleinen Formen drängen sich in den Vordergrund, das Lustspiel, die Komödie für die literarisch noch nicht ganz Indifferenten, die Operette, die Revue, die dramatischen Belanglosigkeiten des Varietés für die große Masse. Vor allem aber ist das Kinematographentheater das Automatenbüfett der Schaulust.“²²⁰

Damalige Filmkritiker waren der Ansicht, dass die Schauspieler auf der Leinwand keine seelischen Vorgänge darstellen können, da ihnen die Sprache fehle. Allein das Wort ermögliche den Zugang zu Seele und Geist und damit zur eigentlichen Kunst. Jede Dichtung verliert ihren eigentlichen Sinn, wenn nichts übrig bleibt als die Handlung, der Stoff. Die Form, das Wesentliche des Kunstwerks, gehe unmittelbar mit dem Wert verloren. Somit ist kein streng geschlossener Gang der Handlung möglich, denn eine innere psychologische Motivierung ist an keiner Stelle des Dramas vorhanden. Der Fortschritt der Handlung ist von Zufälligkeiten und von Äußerlichkeiten abhängig. Zugleich lasse die mechanische Reproduzierbarkeit der Filmhandlung keinen Platz für das Einmalige der Theateraufführung und widerspreche damit dem Kunstcharakter. Mit diesen Argumenten, versuchten die Bühnen, vor allem aus Konkurrenzgründen, vergeblich ihren Schauspielern die Mitwirkung in Filmen zu verbieten.

Außerdem waren Verhalten und Erwartungen des Publikums in den Kinovorstellungen unvereinbar mit dem für die Mehrheit der Bevölkerung lebensfernen Kunstverständnis von Teilen des bürgerlichen Kunsttheaters, wie es sich am Ende des Jahrhunderts herausbildete. Der Unterhaltungsanspruch des Publikums, so die Reformer, verlange vom Film nur Ausstattung und Effekte. Außerdem unterhielten sich die Zuschauer während der Vorführungen miteinander - (auch

²²⁰ Strobl, Karl Hans: Der Kinematograph. In: Die Hilfe. 2.3.1911. Nr. 9. 17. Jg. S. 137.

bei großen Teilen des Unterhaltungstheaters gab es die Verbindung von Gastronomie und Theater.) Wie im frühen Kino war auch hier das Einakter-Repertoire mit reinem Unterhaltungscharakter kennzeichnend für das theatralische Unterhaltungsbedürfnis des sich etablierenden Bürgertums. Das Kino wie auch Teile des Theaters versuchten mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln und in Konkurrenz zueinander das sinnliche Unterhaltungsbedürfnis des zum Teil gleichen Publikums zu befriedigen. Außerdem bemängelten die Kritiker die Filminhalte. „Was das Kino uns bisher an „Dramen“, verfilmten Romanen und sonstigen Hintertreppensensationen gebracht hat, ist minderwertiger Kitsch, der auf die rohesten und primitivsten Instinkte der Massen wirkt. Die wenigen Ausnahmen [...] bestätigen nur die Regel.“²²¹ Forderung nach einer, am Theater orientierten, Zensur wurde laut. Das Ziel der Zensur bestand nicht in der Beseitigung des neuen Mediums, sondern in der Einengung auf bestimmte Themen und Abbildungen. Die mit der Zensur verbundenen individuellen Leitvorstellungen entstammten einer tiefen Abneigung gegen alle demokratischen Tendenzen innerhalb der Gesellschaft sowie dem moralisierenden Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts. Sie standen damit jenseits der sozialen Wirklichkeit der Jahrhundertwende, denn weder die zunehmende soziale Differenzierung der Gesellschaft mit ihren unterschiedlichen Bedürfnissen wurden reflektiert, noch die Freiheit künstlerischer Aktivität im Rahmen eines marktorientierten Kunst- und Kulturbetriebes anerkannt. Statt dessen setzte die Kinoreformbewegung wie auch die Theaterzensur auf soziale Kontrolle und Verhaltenssteuerung, die eine Abwehrhaltung gegenüber allem Neuen implizierte.²²²

Innerhalb des Theaterbereiches gab es verschiedene Ansichten in Bezug auf die Konkurrenzsituation. Die Vertreter der unterschiedlichen Meinungen hofften, dass der „Triumph des Kinematographen beim Theater einen Besinnungsprozess hervorrufen werde, an dessen Ende die Reinigung der dramatischen Kunst stehe.“²²³

FilmwissenschaftlerInnen stehen auf dem Standpunkt, dass der Kinematograf, das in seinen Konventionen erstarrte, französische Theater des 19. Jahrhunderts aus seiner Reformunfähigkeit

²²¹ Geller, Oscar: Kino und Pantomime. In: Bühne und Welt. 1913. 15. Jg. S. 293.

²²² Vgl. Mühl-Benninghaus, Frühes Kino und Theater, S. 172-179.

²²³ Albersmeier, Theater, Film und Literatur in Frankreich, S. 36.

herausgerissen hat. Diese These ist genauso einseitig wie jene der TheaterwissenschaftlerInnen, die behaupten, dass das Theater die Konkurrenz seitens des Films nicht gebraucht hat, um sich von Grund auf zu erneuern. Beide Medien, das Theater und der Film sind Medien der Schaulust und des Schauspiels, insbesondere die Spannung zwischen Inszenierung und Improvisation des Spiels, zwischen Aktualität und Virtualität, zwischen „présence“ und „absence“, Gegenwärtigkeit und Zeichenhaftigkeit der Körper im Spiel, deren gemeinsame Ursprünge und Kategorien im Kino von Anfang an durch die Aufnahme von theatralischen Genres, der Slapstick-Komödie, dem Melodrama, dem Zirkus, dem Varieté usw. sichtbar sind. So findet man Formen der Vermischung und Hybridisierung der beiden Medien in der Frühphase des Films, deren Filme man als filmisch erzähltes oder montiertes Theater bzw. Théâtre filmé definieren kann. Beim Theater im Film geht es nicht in erster Linie, wie bisher meist betont wurde, um die Frage der Adaptation von Theaterstücken im Film, sondern um die Heterotopie des Theaters im Film und damit um die Entdeckung neuer intermedialer Spielräume und Kombinationsmöglichkeiten.²²⁴

Zum Thema der Schauspielkunst finden sich die meisten Diskussionsbeiträge:

Joachim Paech ist der Meinung, dass der Film nicht im Theater geboren worden ist, aber dass er von Anfang an technische und ästhetische Formen entwickelt hat, die auf das Film-Theater hinausliefen, bis es, nachdem das Kino bestimmte Unarten²²⁵ abgelegt hatte, des „Theaters“ würdig war. Zur Diskussion um die darstellende Kunst im Theater und Kino sieht Paech eine Verbindung des Auditoriums mit dem imaginären Bild- und Projektionsraum der über Stil- und Darstellungsmittel des Performativen wie zum Beispiel einem konspirativen Blick in die Kamera erfolgt. Die Schauspieler versuchen die Trennung der Raumkonstellation aufzuheben, indem sie auftreten und in die Kamera freundlich grüßen, oder zum Beispiel den Hut ziehen. Gerade bei Méliès sehr frühen Filmen findet sich diese Annäherung an den imaginierten Zuschauer, den er sich als ein im Saal präsent Kollektiv vorstellt.²²⁶ In *Les cartes Vivantes* führt Méliès dem Publikum

²²⁴ Vgl. Albersmeier, Theater, Film und Literatur in Frankreich, S. 6ff.

²²⁵ Diese Unarten hatte sich der Film angewöhnt, solange er in den niederen, populären Formen des Theaters, der Music-Hall, des Vaudeville und Varieté zu Hause war: Die Filme selbst imitierten die Bühnenshows, von denen sie wiederum begleitet wurden.

²²⁶ Vgl. Paech, Joachim: Das Kino als Bühne - in Filmen der Nouvelle Vague. In: Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.): Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague. Siegener Forschungen zur romanischen Literatur und Medienwissenschaft. Band 8. Stauffenburg Verlag. Tübingen: 2000. S. 11.

Zaubertricks vor und ist in ständiger Interaktion mit den Zuschauern. Der Erscheinungseffekt wird hier verdoppelt - die Attraktion wird mit solchen Gesten noch unterstrichen. So eine Geste zeigt eine Hierarchie auf zwischen dem Magier als zur Schau stellenden und der zur Schau gestellten Transformation. Die Rolle des Ausstellers als Showman der eine Attraktion präsentiert enthält genau die essentiellen Gesten und das Zeigen des «Cinemas of Attraction». Später, ab 1907, war für Méliès der direkte Blick in die Kamera ein Tabu und die Ansprüche des Kinos wandelten sich von einfachen spielerischen Tricks zu Elementen des dramatischen Ausdrucks, die in die Psychologie der Charaktere Einzug hielten.²²⁷

Benjamin vergleicht den Bühnenschauspieler mit dem Filmschauspieler, indem er deren Kunstleistung vergleicht, die der Bühnenschauspieler „[...] dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert; dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert. [...] Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet., Der Schauspieler selbst „[...] der auf der Bühne agiert, versetzt sich in eine Rolle. Dem Filmschauspieler ist das oft versagt. Seine Leistung ist durchaus keine einheitliche, sondern aus vielen einzelnen Leistungen zusammengestellt.“²²⁸

Die Geschichte des Films zeigt eine Befreiung von der „Frontalität des Theaters“, eine Überwindung „der theatermäßigen Schauspieltechnik“ und vor allem eine Emanzipation vom statischen Vorbild des Theaters (Künstlichkeit) hin zum filmischen Fluss (Natürlichkeit). Das Theater kultiviert das Künstliche, bedeutet „Aufputzen, Lügen, Verstellen“ während der Film, der versucht, die Wirklichkeit wiederherzustellen, dem Authentischen treu bleibt. Das Theater ist für Susan Sontag kein „Medium“, da es nicht reproduzieren kann. Man könne zwar „aus“ einem Schauspiel einen Film machen, nicht hingegen ein Schauspiel „aus“ einem Film, da das Theater auf einen logischen „kontinuierlichen“ Raum angewiesen ist, der Film hingegen Räume alogisch und „diskontinuierlich“ verwenden kann, das gerade in Méliès Fantasmagorien ein besonderes

²²⁷ Vgl. Gunning, *The Cinema of Attraction*, S. 232f.

²²⁸ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 24ff.

ästhetisches Charakteristikum ist. Die Mittel zur Handhabung des Raumes und der Zeit seien im Theater schwerfälliger, als jene, die dem Film zur Verfügung stehen. Umgekehrt könne das Theater alles sein - Musik, Malerei, Tanz, Film und das gesprochene Wort können sich auf der Bühne vereinigen, während Film nur das, „was er seinem Wesen nach ist“, sein kann. Außerdem altern Filme bedeutend schneller als Theateraufführungen, die ja als Ereignis immer wieder neu seien. Wünschenswert wäre jedoch eine gegenseitige Beeinflussung beider Künste.²²⁹

Auch für André Bazin, der sich für das *Théâtre filmé* engagiert, gibt es keine unüberbrückbaren Gegensätze. „*Théâtre et cinéma ne seraient donc pas séparés par un fossé infranchissable*“²³⁰ Bazin meint, der Blick im Kino macht durch die Kinoleinwand eine weitere Wirklichkeit sichtbar, während das Theater unmittelbar Repräsentation für den Zuschauer bleibt. Beim Film, hingegen, schaut der Zuschauer einsam in einem verdunkelten Raum durch halb geöffnete Vorhänge einem Schauspiel zu, das ihn ignoriert.“

Im Gegensatz dazu spricht sich Sarah Bernhardt gegen die wechselseitige Beeinflussung beider Künste aus. In einem Interview sagt sie, dass Kino und Theater ein ganz unterschiedliches Schauspiel bieten, was aber nicht ausschließt, dass der Erfolg des einen die Entwicklung und das Glück des anderen hemmt. Theater und Film können Seite an Seite bestehen, denn das Kino fordert vom Zuschauer „keinerlei geistige Anstrengung. Es verführt mit fremdartigen und pittoresken Ansichten. Es unterhält. Es konstruiert, ganz im Sinne der melodramatischen und pantomimischen Spektakel. Ihm verdanken wir, daß wir Landschaften kennen, die wir sonst nie gesehen hätten. Es zeigt uns das tatsächliche Verhalten wilder Tiere. Es läßt uns an den entferntesten und außergewöhnlichsten Szenen des Lebens teilnehmen. Und schließlich hält es historische Momente fest wie königliche Paraden oder Kriegsvorbereitungen. Es liefert eine Dokumentation, die reichhaltig und immer präzise ist und die sich beständig erneuert.“²³¹

²²⁹ Vgl. Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen - 1965*. Fischer Verlag. Frankfurt am Main: 1982. S. 213.

²³⁰ Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma. 1. Ontologie et langage*. Edition Cerf. Paris: 1959. S. 154.

²³¹ Leveque, Jean: 'Sarah' spricht zu uns über das Kino. In: Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *KINtop 7. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Stummes Spiel, sprechende Gesten*. Stroemfeld/Roter Stern. Basel, Frankfurt am Main: 1998. S. 11f.

Bernhardt ist nur gegen die Imitation des Theaters. Denn dort arbeitet es unzulänglich „Die Dekors wachsen niemals mit den Darstellern mit. Zuerst erscheinen die Künstler proportional ihrer Umgebung angemessen; je nach Fortgang der Handlung treten sie dann in den Vordergrund. Sie nehmen riesige Formen an, während die Gegenstände ihre alte Dimension behalten. Bald dominiert der Schauspieler die Kulissen, erstreckt sich bis zur Sofitte und ragt gar darüber hinaus. Man sieht nur noch ihn. Die vom Theater gebotene Wahrscheinlichkeit ist dahin.“²³²

Literaten betrachten die Situation entspannter. Zum Beispiel versucht der Romancier, Essayist und Kritiker Rémy de Gourmont zwischen beiden Lagern zu vermitteln und hebt die Vorzüge des Films gegenüber dem Theater hervor: Schnelligkeit der Bewegungsabläufe, Simultaneität, Illusionskraft, Popularität, Instrument wissenschaftlicher Forschung und interpretiert seine Stummheit (le Théâtre muet!) als charmante „Indiskretion“ angesichts der Geschwätzigkeit eines Theaters, das dem ehrwürdigen Wort den nötigen Respekt versage. Ähnlich wie Guitry seine frühen Positionen von 1912 und 1921 in den 30er Jahren revidierte, so hat auch Gourmont wenige Jahre nach seiner enthusiastischen Einschätzung des Kinematografen von 1907, im Jahre 1914 seine Meinung revidiert. Das ist durchaus kein Einzelfall - sprunghaft wechselnde Reaktionen bei Theaterleuten und Literaten gehörten zum Alltag in der Theater-Film-Diskussion. Einer der wichtigsten Elemente in der Diskussion unter den Literaten war, ob der Film als industrielles Medium überhaupt kunstfähig sei, denn Ihr Gefühl sträubte sich dagegen, dass die Schöpfung von Kunstwerken einem Kollektiv, einem „Betrieb“, bestehend aus Produzenten, Produktionsleiter, Regisseuren, Drehbuchautoren, Kameraleuten, Architekten und Technikern, überantwortet wurde und empfanden dies als eine Herabsetzung der Kunst. Wie entfernt freilich die Filmproduktion noch von der allgemeingültigen Lösung einer künstlerischen Arbeitsgemeinschaft war, zeigt sich am Beispiel Méliès, der bei seinen Filmen möglichst alles – die Darstellung der Hauptrolle, die Regie, das Buch, die Musik, die Herstellung der Ausstattung etc. – selber machen wollte.²³³

In der Diskussion ob der Kinematograf einfach literarische und dramatische Stoffe adaptieren

²³² Leveque, 'Sarah' spricht zu uns über das Kino, 11f.

²³³ Vgl. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, S. 1015.

darf, oder ob von bekannten Literaten Originalvorlagen speziell für das Kino geschrieben werden sollte, ist das Theater stärker involviert als die Literatur. Grund dafür ist, dass Theaterautoren ein höheres Ansehen genossen als Romanciers. Die vom Theater aus gesehenen Adaptionprobleme zeigen, dass sich die „Theaterlobby den Löwenanteil am Kinematographenkuchen zu sichern suchte, sei es auch um den Preis der rücksichtslosen kommerziellen Ausbeutung des dramatischen Erbes, einschließlich der Texte des Théâtre classique.“, Der Film wurde von Theaterleuten als materielle Einnahmequelle gesehen.²³⁴

Zusammenfassung und Ausblick: Diese Theoriedebatte ist ein Reflex sozioökonomischer Prozesse, die man laut Albersmeier an drei Umbruchsituationen verdeutlichen kann, deren gemeinsamer Nenner die auffällige Stagnation des Theaters und der gleichzeitige Aufstieg des Kinematografen zum führenden Unterhaltungsmedium ist.

Als erste Umbruchsituation kann man das Ringen des Film nach Anerkennung in der französischen Gesellschaft bezeichnen. Der Film profitiert von dem in die Krise gerutschten Theater mit seiner wirtschaftlichen Schwäche und des Überangebotes an klassischen, romantischen, realistisch-naturalistischen sowie symbolistischen Stücken. Einer der führenden französischen Theatermänner jener Zeit, André Antoine, beklagt die Unfähigkeit des Theaters, seine materiellen und künstlerischen Probleme aus eigenem Antrieb zu lösen. Als Konsequenz daraus, sieht er das Eindringen der expandierenden Kinoindustrie in die Publikumsschichten, die sich bis dahin vom Theater angesprochen fühlten. Steigende Zuschauerzahlen im Kino und immer mehr Filmpaläste stehen insgesamt stagnierenden Besucherzahlen im Theater und einer immer häufigeren Umwandlung von Theaterräumen in Filmsäle gegenüber. Ab 1906 verschwinden die „cinéma forain“, die Jahrmärkte, Schaubuden, Café-Concerts, und Varietés immer mehr in der Versenkung. An dessen Stelle rücken Kinopaläste, die sich durch mehr Umsatz und mehr Komfort auszeichneten. In ästhetischer Hinsicht versuchte der Kinematograf, das Theater auf seinem ureigenen Terrain zu besiegen: einerseits durch Adaption bekannter Theaterstücke, andererseits durch die Anwerbung beliebter Theaterautoren und –Schauspieler. Es entsteht der Typus des zwischen „altem“ Theater und neuem Film hin und her pendelnden

²³⁴ Albersmeier, Theater, Film und Literatur in Frankreich, S. 31.

Auteurs, Szenaristen, Regisseurs und Schauspielers.²³⁵

Bis in die 1950er Jahre kam es vorerst nur zu einer Um- und Neuverteilung der Einflussphäre von Theater und Film. Folgende Grafik soll das Verhältnis der Kinoanzahl mit jenen der Theateranzahl in Paris zu verschiedenen Zeitpunkten veranschaulichen:

Spielstätte	1900	1914	1925	1948
Theater	44	50	60	58
Kinos	3	118	181	+ 300
„Divers“	46	62	72	19

Abb. 23: Verhältnis der Kinoanzahlen zu den Theateranzahlen. „Divers“ beinhalten Cafés-Concerts, Music-Halls, Zirkusse und sonstige populäre Unterhaltungsformen.²³⁶

1925 stehen 168.000 Kinoplätzen 35.000 Theaterplätzen gegenüber. Die Zahl der Café-Concerts, und Theater steigt sogar leicht. Diese Statistik zeigt also, dass hier kein Verdrängungswettbewerb stattfand, sondern eine fruchtbare Konkurrenzsituation unter denen das Theater nicht gelitten hat. Betrachtet man den Zeitraum zwischen 1925 und 1948 ist der Rückgang der Cafés-Concerts und sonstigen populären Unterhaltungsformen sehr auffällig. Die Entwicklungen in der Provinz zeigen interessanterweise, dass der Siegeszug des Kinematografen schneller voranschritt als in Paris, welches noch sehr stark alten Theatertraditionen verpflichtet war. Ausnahme waren rein optische Darbietungen wie zum Beispiel das Panorama, das gegen den Kinematografen nicht ankommen konnte und bald ausstarb.

In der Zeit von 1895 bis 1908 ist interessant, dass obwohl das Theater und der Film seit 1895 eng miteinander verknüpft sind, kaum etwas von der Wechselbeziehung in die Geschichtsschreibung der beiden Medien Eingang gefunden hat. Auf dem Film lag der Druck, nicht nur wie er mit dem Texterbe des Theater umgehen sollte, sondern vor allem wie man dem Publikum auf Dauer ein „Spektakel“ bieten konnte, dass irgendwann so interessant ist wie die Aufführungen von

²³⁵ Vgl. Albersmeier, Theater, Film und Literatur in Frankreich, S. 39f.

²³⁶ Konigson, Elie: Au Théâtre du cinématographe. Remarque sur le développement et l'implantation des lieux du spectacle à Paris vers 1914. In: Amiard-Chevrel: Théâtre et Cinéma années vingt. Une quête de la modernité. Tome 1. Edition L'Âge d'Homme. Lausanne: 1990. S. 40f.

Zirkus, Varieté, Café-Concerts, und Theater. Zu Beginn herrschte eine friedliche Koexistenz. Der Kinematograf führte ein selbständiges Leben als Jahrmarktattraktion, das Theater galt als elitäres, sesshaftes Medium mit großem Prestige. Bald tragen Lumière und Méliès dem Rechnung und inszenierten nicht nur literarische, sondern auch dramatische Vorlagen.

In der Zeitspanne von 1908 bis 1914 war der Konkurrenzkampf zwischen beiden Medien noch immer eher ein Verteilungs-, als ein Verdrängungskampf, allerdings mit destruktiven Zügen. Der Kinematograf nimmt Anleihen beim traditionsreichen Theater, das Theater hingegen ist in seinem Bestand und in seinem Selbstverständnis nicht gefährdet. Als industriell produziertes elektronisches Medium war der Film noch zu andersartig, um für das szenische Medium Theater eine Gefahr darzustellen.

Nach wie vor war das Theater jene Institution, „die für die gehobenen Bevölkerungsschichten Distraction und Belehrung verknüpfende Identifikationsmuster zur Verfügung stellt.“²³⁷ Die mittleren und die unteren Schichten wandten sich immer mehr anderen Medien wie zum Beispiel Café-Concerts,, Varietés und natürlich dem Kinematografen zu.

Um 1906/07 entbrennt die bereits erwähnte theoretische Debatte über das Theater versus Film, in dem es hauptsächlich um das Eindringen des Films in bisher vom Theater besetzte Einflussdomänen und die Versuche des bedrängten Theaters, im Bereich des neuen, bald erfolgreichen Konkurrenzmediums Film zu wildern. Andere Streitpunkte waren das Hauptstadt-Provinz Gefälle; der Schauspieler auf der Bühne und vor der Kamera; Stummfilm und Pantomime („stummes Theater“); die Relation Theaterpublikum – Filmpublikum; die Frage, ob der Kinematograf eine moralische Gefahr darstelle oder auch ein Instrument der Volkserziehung werden kann; und der Kinematograf als möglicher Theaterersatz.²³⁸

Um 1907/08 werden verschiedene Organisationen gegründet, wie zum Beispiel Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (Pathé), Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques, Société française du Livre et du Cinéma, an deren Namen man schon erkennt wie eifrig die Konkurrenzmedien Theater – Film – Literatur ihren Bestand zu verteidigen versuchten.

²³⁷ Albersmeier, Theater, Film und Literatur in Frankreich, S. 30.

²³⁸ Vgl. Ebd. S. 27-31.

6. Le voyage dans la lune

In *Le voyage dans la lune* präsentiert Professor Barbenfouillis vor Mitgliedern der Astronomischen Gesellschaft die Idee mit einer, von einer riesigen Kanone abgeschossenen Kapsel, zum Mond zu fliegen. Die Astronomen beschließen die Reise zu unternehmen und beginnen mit den Vorbereitungen. Vom Dach des Instituts aus, beobachten sie den Guss der Kanone. Hübsche Schifferinnen bringen das Geschöß in dem die Forscher Platz nehmen. Nach dem feierlichen Hissen der französischen Trikolore wird die Kanone geladen und abgefeuert. Die Kapsel kommt dem Mond immer näher, bis sie direkt in seinem rechten Auge landet. Die Wissenschaftler verlassen die Kapsel und bewundern die bizarre Mondoberfläche und den Anblick der aufgehenden Erde am Firmament. Die folgenden Szenen bringen ein Thema, das Méliès später noch oft aufgriff: die Parade der Planeten und der Gestirne; der Große Bär, dargestellt durch sechs schöne Mädchen, von denen jedes einen Stern trägt; Venus, Phöbus und Saturn. Die Gestirne paradieren in Überblendung vor der schwarzen Dekoration, während die Forscher träumen. Schließlich werden die Forscher von Schneefall geweckt, der sie zwingt in die Höhlen hinabzusteigen. Dort finden sie wie in Wells Roman, Riesenpilze. Ein Forscher steckt seinen Regenschirm in den Boden der sich augenblicklich in einen riesigen Pilz verwandelt, der schnell größer wird. Davon angelockt greifen die Seleniten, die Bewohner des Mondes, die Reisenden an, überwältigen diese und bringen sie zum König der Seleniten. Dort stürzt sich einer der Wissenschaftler auf den Herrscher und in dem Gerangel gelingt es den Helden zu fliehen. Die Kapsel fällt zurück zur Erde und landet am Meeresgrund. Durch den Auftrieb steigt sie wieder zur Oberfläche auf, wo sie von einem Dampfer in den nächstgelegenen Hafen geschleppt wird. Der Film schließt mit einer Parade, einer Ehrung der Monderoberer und der Einweihung einer grotesken Statue.

Le voyage dans la lune (Die Reise zum Mond, 1902), angelehnt an Jules Vernes *Von der Erde zum Mond* und H.G. Wells Roman *Die ersten Menschen auf dem Mond*, ist wohl Méliès berühmtester Film. *Le voyage dans la lune* gehört zu Méliès größten und aufwendigsten Produktionen. Seine Reisefilme, vor allem seine Utopien, die Zukunftsbilder oder Geschehnisse zeigen, die sich außerhalb unseres Planeten abspielten waren sehr beliebt. Viele bestehen aus 30 oder mehr

Szenen und dauern 15 bis 20 Minuten. Diese Filme weisen eine einfache lineare Struktur auf: die Reise von A nach B. Die Reise per Bahn hatte zwei Funktionen: entweder wurden einfach fahrende Züge gezeigt (wie zum Beispiel Lumières *L'Arrivée d'un train a La Ciotat*), oder man zeigte Panoramabilder, von fahrenden Zügen aus gefilmt. Den fahrenden Zug zu filmen war spektakulärer und realer als die zweidimensionalen Bühnenlokomotiven.²³⁹

Méliès war einer der ersten der die Metaphorik von Ankunft und Abfahrt für den Film entdeckte. So wie zeitgenössische Maler zum Beispiel Monet und Pissarro, unterlag Méliès der großen Anziehungskraft von Bahnhöfen, Flüssen, Häfen und sonstigen belebten Plätzen an denen sich das Leben „bewegte“. Einige seiner Reisefilme, wie *Arrival of a Train in Vincennes Station*, *Boat Leaving the Harbour at Trouville* und *Automobile Starting on a Race (1896)* waren an berühmte Bilder oder Romane wie zum Beispiel *20.000 Meilen unter dem Meer*, angelehnt.

Die Reise zum Mond wurde verkauft als „Ten extraordinary and fantastical cinematograph series in thirty pictures. Duration of exhibit sixteen minutes.“²⁴⁰ *Le voyage dans la lune* besteht aus folgenden Szenen:

1. Wissenschaftlicher Kongress im astronomischen Club.
2. Organisation der Reise. Bestellung der Forscher und Diener. Abschied.
3. Workshops; Konstruktion der Projektile.
4. Gießerei, Fabrikschornsteine, Ausschauen der Kanone.
5. Die Astronomen besteigen die Kapsel.
6. Laden der Kanone.
7. Abschuss. Salutieren vor der Flagge.
8. Flug durch das Weltall. Ankunft am Mond.
9. Landung im Mondauge.
10. Flug der Raumfähre in den Mond. Erscheinen der Erde vom Mond aus gesehen.
11. Kraterebenen mit vulkanischen Eruptionen.
12. Der Traum - Großer Bär, Sterne, Saturn.
13. Schneesturm.
14. 40 Grad unter Null. Abstieg in einen Mondkrater.
15. Im Inneren des Mondes, riesige Pilzgrotte.
16. Zusammentreffen mit den Seleniten. Kampf.
17. Gefangen.
18. Das Königreich des Mondes. Die Selenitenarmee.
19. Flucht.
20. Wilde Verfolgungsjagd.

²³⁹ Vgl. Vardac, *Stage to Screen*, S. 167.

²⁴⁰ Verf. unb.: *An Index To The Creative Work Of Georges Méliès [1896-1912]*. In: *Sight and Sound. Special Supplement to Sight and Sound. Index Series No. 11*. British Film Institute. London: 1947. S. 16.

21. Die Astronomen finden ihre Kapsel wieder und verlassen den Mond.
22. Absturz in das Meer.
23. Plätschern am offenen Meer.
24. Am Meeresgrund.
25. Die Rettung, Rückkehr zum Hafen.
26. Große Feier. Triumphmarsch.
27. Krönung und Ehrung der Helden der Reise.
28. Prozession der Marine und der Feuerwehr.
29. Einweihung der Gedenkstatue durch den Bürgermeister und den Gemeinderat.
30. Abspann.

Le voyage dans la lune, Die Reise zum Mond ist nach wie vor ein aktuelles Thema. Der Mann im Mond hat zum Beispiel einen gewichtigen Part in Baz Luhrmanns Film *Moulin Rouge*. Eine Episode der von Tom Hanks produzierten Fernsehserie *From the Earth to the Moon* widmet sich der Produktion des Films und vergleicht Méliès berühmteste Illusion mit der Mondlandung von Apollo 17. Auch Musikvideos wie zum Beispiel *Heaven for Everyone* von Queen und *Tonight, Tonight* von den Smashing Pumpkins nehmen gerne Anleihen an *Le voyage dans la lune*.

7. Ausstattung

Das letzte Kapitel widmet sich der Ausstattung, die ich in Theater- und Filmarchitektur, Bühnenbild / Dekoration, Requisite und Kostüme unterteilt habe. Die Vorgehensweise erfolgt von außen nach innen - vom Großen zum Kleinen. Anhand des Filmbeispiels *Le voyage dans la lune* (*Die Reise zum Mond*, 1902) möchte ich die bisher genannten Entwicklungen verdeutlichen.

Wenn Theater und Film miteinander verglichen werden dann meistens anhand des Schauspielstils und des Dekors. Bei Gegenüberstellung von Theater und Film stellt sich die Frage welche Techniken der dreidimensionalen Bühne im zweidimensionalen Films assimilierbar sind. Borstnar, Pabst und Wulff zählen in ihrer Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft die Ausstattung analysetechnisch, gemeinsam mit Licht, Schauspielführung, Mise-en-Scène und anderen zur Theorie der filmischen Verfahrensweisen.²⁴¹ Zu Beginn bestand zwischen dem Theater und dem Film eine enge Verbindung, denn wie bereits erwähnt, kamen die Theaterleute zum Film, das heißt die ersten Filmausstatter waren Bühnenbildner. Erst allmählich fand eine Spezialisierung statt. Umgekehrt profitierte das Theater vom Film in der Verwendung von Filmeinblendungen, sowohl als Teil des Bühnenbildes als auch als dramaturgische Erweiterung des Bühnengeschehens.²⁴²

7.1. Theater- und Filmarchitektur

Architektur und Film sind zwei interaktive Künste, denn Architektur spielt bei der Gestaltung von Filmbauten eine große Rolle; der Film kann aber auch mit Hilfe von Licht und Schatten, Maßstab und Bewegung seine eigene Architektur bauen. „Es lässt sich nicht abstreiten“, so Architekt Robert Mallet-Stevens, „daß vom Film ein merklicher Einfluß auf die moderne Architektur ausgeht; umgekehrt bringt die moderne Architektur ihre künstlerische Seite in den

²⁴¹ Vgl. Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz: 2002. S. 209f.

²⁴² Vgl. Eckert, Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, S. 103.

Film ein. Die moderne Architektur ist nicht nur dem Szenenbild (‘décor’) von Nutzen, sondern drückt auch der Inszenierung (‘mise-en-scène’) ihren Stempel auf, sie bricht aus ihrem Rahmen aus; die Architektur ‘spielt’.²⁴³

Die Theorie als Ergebnis der Verknüpfung von Filmkunst und Architektur ergibt einerseits, dass die Architektur der grundlegende Rahmen der filmischen Praxis ist und andererseits, dass der Film die moderne Raumkunst als Verschmelzung von Raum und Zeit darstellt. Abel Gance zum Beispiel, hoffte auf eine neue „sechste Kunst“ als „Synthese der Dynamik von Raum und Zeit.“²⁴⁴ Der Kunsthistoriker Elie Faure führte den Begriff „cinéplastique“ ein, eine Bezeichnung für die Filmästhetik, die Raum und Zeit in sich vereinte. „Der Film“, so schrieb er 1922, „ist in erster Linie Plastik. Er verkörpert gewissermaßen eine Architektur in Bewegung, die in ständigem Einklang, in einem dynamisch erarbeiteten Gleichgewicht mit dem Schauplatz und den Landschaften sein sollte, in denen sie entsteht und wieder untergeht.“²⁴⁵ Die plastische Kunst ist „Form in Ruhezustand und in Bewegung“ und verbindet die Bildhauerei, die Zeichnung, die Malerei, den Tanz und vor allem im Film. Denn „der Film bezieht die Zeit in den Raum ein. Ja mehr noch: die Zeit wird auf diese Weise im Grunde zu einer Dimension des Raums.“²⁴⁶

Die seit dem 17. Jahrhundert tradierte Kulissenbühne, bestehend aus perspektivisch gestaffelten Kulissen, einem Hintergrundprospekt und den Soffitten als oberer Abschluss, war dadurch gekennzeichnet, dass Räume und Architekturen allein durch Trompe l’oeil - Malerei illusioniert wurden.²⁴⁷ Im 19. Jahrhundert kam es infolge von Umstrukturierungen des Publikums zu wesentlichen Reformen im Theaterbau. „Mit der Fotografie und später dem Film eröffnete sich für die moderne Architektur eine völlig andere Rezeptionsweise von Raum. Blieben die

²⁴³ Mallet-Stevens, Robert: *Le Cinéma et les arts: L’Architecture* (1925), in L’Herbier, Marcel: *L’Intelligence du cinématographe*. Editions Corrêa. Paris: 1946. S. 288.

²⁴⁴ Gance, Abel: *Qu’est-ce que le cinématographe? Un sixième art* (1912). In: L’Herbier, Marcel: *L’Intelligence du cinématographe*. Editions Corrêa. Paris: 1946. S. 92.

²⁴⁵ Faure, Elie: *De la cinéplastique* (1922). In: L’Herbier, Marcel: *L’Intelligence du cinématographe*. Editions Corrêa. Paris: 1946. S. 268.

²⁴⁶ Ebd. S. 275.

²⁴⁷ Grund, Uta: *Edward Gordon Craig Scene. Zur Wechselbeziehung der Künste um 1900*. In: Fiebach, Joachim; Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hrsg.): *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*. Berliner Theaterwissenschaft. Band 3. Vistas Verlag GmbH. Berlin: 1997. S. 22.

Zeichnung, das Architekturmodell oder das Diorama in Körperlichkeit und Raumauffassung weitgehend an ein statisches Seh-Modell gebunden, so begann der Film den Raum dynamisch zu erschließen.²⁴⁸

Zur Frage des Raums im Film geht Elsaesser von zwei, ihrem Wesen nach entgegengesetzt, konstituierten Räumen aus, dem Bild- und Projektionsraum (screen-space) und dem Zuschauerraum (auditorium-space). Méliès als Zauberkünstler, ist wie die perspektivische Malerei auf Täuschung aus. In seinem Theater bildet das Auditorium mit der Bühne eine Einheit, die erst durch szenische Mittel wie Vorhang, Rampe, etc. vom Zuschauer abgeschnitten wird und sicher stellt, dass das Gesehene nicht mit der Alltagswelt verwechselt wird - sie sind also eine klare Trennung zwischen Realität des Zuschauers und der Kunstspähre der Bühne. Im Kino hingegen sind diese Räume von vornherein getrennt - und Méliès versuchte sie mittels Illusion, Wahrnehmungslenkung oder kognitiver Manipulation im Kopf der Zuschauer wieder miteinander zu verbinden.²⁴⁹

Die frühen Kinos orientierten sich im Bezug auf die Architektur am Theater und übernahmen zugleich für die einzelnen Raumteile, die für das Theater typischen Bezeichnungen.²⁵⁰

Für den günstigen Gebrauch der Bühnenmaschinerie empfiehlt Theaterarchitekt Walter Emden 1883 folgende Anforderungen an die Größenverhältnisse für den Bühnenbau:

„The heigt of the proscenium from the stage should be more than the width of the opening, which I have taken at thirty feet, say about thirty-five in height. [...] With regard to the stage, the width of the site being sixty-three feet, and the opening of the proscenium thirty feet, there would be on either side, exclusive of walls, a space of about fifteen feet [...] where the space is less, it will be found that the difficulty of working scenery is proportionately increased.“²⁵¹

Frühe Raumkonzepte bezeichnen die Leinwand als Fenster hinter dem die Protagonisten in

²⁴⁸ Wehsmann, Helmut: Cinetecures. Film, Architektur, Moderne. PVS-Verlag. Wien. 1995. S. 55.

²⁴⁹ Vgl. Elsaesser, Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde, S. 39.

²⁵⁰ Vgl. Vardac, Stage to Screen, S. 16.

²⁵¹ Emden, Walter: Théâtres. In: Building News. XLIV. März 1883. S. 350ff.

einem messbaren Abstand zu den Zuschauern stehen. Die projizierten Personen sind noch in Lebensgröße angeordnet. Vor 1915 war die Relation des Zuschauers zum projizierten Bild die des Theaters, während sie danach im Übergang zum klassischen Erzählkino, ein neues Raumkonzept entwickelte, indem geraten wird, die Größe der Leinwand im Verhältnis zur Größe des Saales zu variieren und als wichtigstes Moment - die Konstruktion einer einzigen Perspektive für alle Zuschauer, unabhängig von ihrer Platzierung im Saal. Dieses Konstruktionsprinzip der Kinosäle besteht bis heute. Die Kino-Architektur wandelt sich vom „ambulanten Zelt-Kinematographen auf dem Jahrmarkt“, über das „Ladenkino der proletarischen Vorstädte“ bis zum „Kinotheater der großstädtischen Zentren“.²⁵²

Dass der Film architektonische Eigenschaften besitzt, beweist Méliès: seine *Vues Composées* enthalten eine genaue Beschreibung des richtigen räumlichen Aufbaus eines Studios im allgemeinen und der Dekorationen im speziellen. Auch seine Arbeitsweise ist aufschlussreich. Wie bereits erwähnt, dachte er sich einen filmischen Trick oder eine besondere optische Illusion aus, bevor er eine dazu passende Geschichte und die dazu passende Ausstattung entwarf. Anne Souriau definiert ihrerseits drei generelle Funktionen des Bühnenbilds mit der dekorativen (zur Schau stellende), der lokalisierenden (Informationen über die Filmumgebung und den Zeitpunkt der Handlung) und der symbolischen (um auszudrücken was nicht gesagt werden kann oder will).²⁵³

„Das Kino, ein Werk der Architektur, ist das Zuhause dieser Illusionen. Wenn man dort ist, dann nicht nur um einen Film zu sehen, sondern um in ihn einzutauchen, die Realität auszublenden, um in andere Welten einzusteigen. Die Zentralperspektive schafft es, uns geometrisch in jene Räume einzubinden, uns das Gefühl zu verleihen, selbst dort zu sein: Filmarchitektur wird öfter „durchwandert“ als jedes reale Gebäude, obwohl man sie gar nicht betreten *kann*. Sie ist Teil einer Projektion, Teil eines Mediums, das eine kann ohne das andere nicht existieren.“²⁵⁴

²⁵² Vgl. Heller, Heinz: Literatur und Film. In: von See, Klaus (Hrsg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 20. Zwischen den Kriegen. Athenaion/Aula. Wiesbaden: 1983. S. 165.

²⁵³ Vgl. Souriau, Anne: Fonctions filmiques des costumes et des décors. In: Souriau, Etienne: L'Univers filmique. Edition Flammarion. Paris: 1952. S. 90.

²⁵⁴ Maringer, Alexandra: film_architektur. Diplomarbeit TU Wien: 2002. <http://www.maringorama.com/>.

7.2. Bühnenbild / Dekoration

Der Begriff Bühnenbild entstand erst mit den Reformbestrebungen um 1900. Das Bühnenbild ist nicht nur Illustration, sondern hat auch dramatische Funktionen inne. Verschiedene Kunstströmungen beeinflussten das Bühnenbild, über dessen Rolle man sich schon uneinig war, als im 19. Jahrhundert noch eine stilistische Einheit herrschte.

7.2.1. Begriffsdefinitionen

Eckert definiert das Bühnenbild als „dreiseitig begrenzten Bühnenraum des Guckkastentheaters, einen begehbaren offenen Raum, mit architektonischen oder skulpturalen Elementen versehen und kombiniert mit dem flächigen Bild. Alles zusammen besitzt, obschon dreidimensional, durchaus Bildwirkung und wird als eine solche optische Einheit wahrgenommen.“²⁵⁵ Das heißt wenn ein Bühnenmaler zum Bühnenbildner wird, hört er auf zu malen und beginnt zu gestalten - das Werk verändert sich vom zweidimensionalen zur dreidimensionalen Gestaltung des Bühnenraums und als vierte Dimension kommt noch der zeitliche Ablauf dazu.²⁵⁶

Méliès Bühnenbilder geben nicht nur, in Lumièrscher Manier, die Realität wieder, sondern kreieren eine intensivere und tiefere Bildwirkung, die Barsacq auf seine «Gesetze der Filmdekoration» brachte. Diese sind: Die Illusion der Tiefe; eine vernünftige Auswahl der einzelnen Elemente die das Bühnenbild ergeben; deren detaillierte und realistische Handhabung und schließlich ihre effektive Präsentation.²⁵⁷ Außerdem sollen Filmkulissen gleichzeitig realistisch und stilisiert sein. Barsacq argumentiert, dass wenn der Film seiner „primitiven“ Phase entkommen will, muss er über die reine Abbildung der Realität hinausgehen und von der Kulissenmalerei eines Méliès Abstand nehmen und Bühnenbilder und Requisiten dreidimensional herstellen. Das erfordert eine Verschiebung des filmischen Raums von einer rein grafischen Konzeption zu einer

²⁵⁵ Eckert, Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, S. 16.

²⁵⁶ Vgl. Schuberth, Ottmar: Das Bühnenbild. Geschichte - Gestalt - Technik. Verlag Georg D.W. Callweg. München: 1955. S. 134.

²⁵⁷ Vgl. Barsacq, Léon: Caligari's Cabinet and Other Grand Illusion: A History of Film Design. New American Library. New York: 1978. S. 6f.

räumlichen.²⁵⁸

7.2.2. Bühnenbild im ausgehenden 19. Jahrhundert

In der Zeit der beginnenden Industrialisierung, als die maschinelle Fertigung die manuelle abzulösen begann und die Mechanisierung das Leben durchdrang, stellte man auch Dekors „fabrikmäßig“ her. Die neue Erfindung des Films, so Balázs, wurde „alsbald zur großindustriellen Verwertung der Bühnenkunst verwendet. Mit Hilfe der Filmkamera ersetzte man die unmittelbare körperliche - wenn man so sagen darf: die handwerkliche - Produktion der Schauspieler (also gleichsam die Erzeugnisse einer Manufaktur) durch einen Artikel, der bei maschineller, fabrikmäßiger Erzeugung unbegrenzt vervielfältigt werden und daher billiger vertrieben werden konnte.“²⁵⁹ Genauso fabrikmäßig gestaltete sich die Erzeugung der einzelnen Ausstattungselemente. Man konnte Prospekte und Kulisse von der Stange kaufen - die stilisierte Szenen enthielten zum Beispiel den königlichen Palast, einen verzauberten Garten, antike Tempelanlage, antike Ruinen, Triumphbogenarchitektur usw. Die übrige Dekoration wurde aus vorhandenen Teilen des Fundus zusammen gestellt - ob sie passten oder nicht. Stückspezifische Ausstattungen waren gänzlich unbekannt und wurden erst um die Jahrhundertwende Praxis.²⁶⁰ Die Illusionsbühne des ausgehenden 19. Jahrhunderts pflegte den historischen Realismus und konzentrierte sich auf das Wesentliche. Méliès folgte diesem Kanon bereits sehr früh, da er sich bei seinen Zaubervorstellungen an den Soirées fantastiques von Robert Houdin orientierte, der ja im Gegensatz zu seinen Zauberkollegen die Bühne von der Überfüllung mit plastischen Dekorationen und Requisiten befreite - unter Beibehaltung der konventionellen Kulissenbühne. Der Film als Manifestation der umfassenden Industrialisierungs- und auch Technisierungsprozesse machte vor der Ausstattung keinen Halt. Um die Jahrhundertwende, als das Kino erst einmal auf Jahrmärkten zur Volksbelustigung, bald aber schon als ständige Einrichtung in den großen Städten etabliert war, behandelte es in erster Linie das Schauerstück oder den Kriminalreißer, womit es dem Boulevardtheater schnell zum Konkurrenten heranwuchs und ihm schlussendlich

²⁵⁸ Vgl. Tashiro, Charles Shiro: Pretty Pictures. Production Design and the History Film. University of Texas Press. Austin:1998. S. 6.

²⁵⁹ Balázs, Der Film - Werden und Wesen einer neuen Kunst, S. 13. .

²⁶⁰ Vgl. Schubert, Das Bühnenbild, S. 49-53.

die Existenzgrundlage entzog. Damit wurden auch für das Volkstheater, das bisher dieses Genre gepflegt hatte, Kräfte und Wege frei zum Kunsttheater, das nicht mehr allein Sache der Hoftheater blieb, sondern hier in Gesellschaft des Volksstückes, des Singspiels und der Operette, auch das geeignete klassische und moderne Drama zu pflegen suchte. Damit aber wuchsen auch die Ansprüche an das Bühnenbild, und die neue Tendenz, hierfür bekannte Maler der freien bildenden Kunst einzusetzen, findet in ganz Europa immer mehr Verbreitung.²⁶¹

Der Unterschied zwischen den filmischen und theatralischen Bühnenbildern definiert Jean Epstein damit, dass im Theater das Dekor durch das Wort kreiert wird, während das Dekor im Film durch die Gestik kreiert wird. Bandini und Viazzi meinen, dass mit der Bewegung der Kamera, das theatrale Bühnenbild im Film nicht mehr verwendbar war, denn das kinematografische Bühnenbild muss den räumlichen und zeitlichen Rhythmus entsprechen, während die Theaterdekorationen an theatrale Beschränkungen bzw. Konventionen gebunden blieben.²⁶²

7.2.3. Bühnenbildarten

Schuberth benennt drei Arten von Bühnenbildern: 1. Das ruhende Bühnenbild bleibt die ganze Zeit, oder zumindest einen Akt lang stehen. 2. Beim fließenden Bühnenbild ist das Stück nicht in Akte, sondern in einzelne Bilder eingeteilt. Die Verwandlung passiert bei offenem Vorhang ohne Verdunkelung. Gerade der Film fungiert hier als großes Vorbild, da er einen pausenlosen Ablauf ermöglichte. 3. Bei dem sogenannten mitspielenden Bühnenbild passiert der Umbau bei offenem Vorhang und wird organisch in die Handlung eingebaut, wodurch es direkt oder indirekt aktiv Anteil an der Handlung nimmt.²⁶³ Méliès verwendete oft ein mitspielendes Bühnenbild. Die Dekoration bekam erst dann eine persönliche Note, wenn die vorhandenen Requisiten die Interaktion der Figur mit dem Raum erlaubten. In *Le voyage dans la lune* band er Requisiten, die dann Bestandteil des Bühnenbildes wurden, aktiv ins Geschehen ein - als sich zum Beispiel in der 15. Szene die Forscher in die Mondgrotte begeben, steckt einer der Astronomen seinen

²⁶¹ Vgl. Schuberth, Das Bühnenbild, S. 91.

²⁶² Vgl. Affron, Charles; Jona-Affron Mirella: Sets in Motion. Art Direction and Film Narrative. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey: 1995. S. 34.

²⁶³ Vgl. Ebd. S. 144-147.

aufgespannten Regenschirm in den Boden, der sich daraufhin in einen Pilz verwandelt und in die Höhe schießt. Im weiteren Verlauf bleibt der Pilz beständig Teil der Handlung, indem sich zum Beispiel während dem Kampf in der Mondgrotte einer der Seleniten dahinter verstecken will.

7.2.4. Perspektive im Bühnenbild

Ein wichtiger Punkt der Mélièsschen Bühnenbilder betrifft die Perspektive: Die perspektivischen Fluchtpunkte wurden erstmals in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts angewandt. Damals entdeckten Renaissancemaler die Zentralperspektive. Im 16. Jahrhundert transferierte der Architekt Serlio diese Gestaltungsvorstellung in die darstellenden Künste und entwarf perspektivisch tiefe Bühnenbilder, die das Bild der Theaterausstattungen für Jahrhunderte prägte. Eine andere Kompositionsstrategie, die als ein Element der emotionalen Filmsprache dingfest gemacht werden konnte, findet ihre Entsprechung in der Malerei. Es ist jener Typus des Zusammenfassens vieler kleiner visueller Elemente zu einigen wenigen Gruppen, deren Masse in einem weiten Panorama besser zur Geltung kommt.²⁶⁴

„Die Einheit des Blickpunkts“, so schreibt Sadoul, „setzt voraus, daß der Regisseur seine Kamera gleichsam wie das Auge eines Zuschauers, der im Parkett sitzt platziert [...]. Man sieht das ganze Bühnenbild mit seiner auf das Auge des Herrn im Parkett (monsieur de l'orchestre) ausgerichteten Perspektive.“²⁶⁵, auch bekannt als Tableau- oder Proszeniumeinstellung. Auch Mitry schreibt: „Die Fluchtlinien laufen hier ausschließlich auf einen speziellen Blickpunkt zu, der exakt der der Kamera ist, auf der Mittellinie des Bühnenbildes, nach hinten versetzt, wie ein Zuschauer in der ersten Reihe des Parketts, hinter dem Souffleurkasten.“²⁶⁶

Diese Aussagen treffen auf Méliès jedoch nicht ganz zu „denn der Zuschauer, für den Méliès seine Filme dreht, ist genauso virtuell wie derjenige, für den die Bühnenbildner im Theater zeichnen und malen.“ Vor allem ab dem 19. Jahrhundert arbeitet Méliès nach strengen Regeln, die er in seinen *Vues Composées* akribisch darlegt. Ihm ist nicht nur die optimale Sicht der räumlichen Wirkung im Bild für den Zuschauer am optimalen Platz in der Mitte des Parketts

²⁶⁴ Vgl. Mikunda, Christian: Kino spüren: Strategien emotionaler Filmgestaltung. WUV-Univ.-Verlag. Wien: 2002. S. 99.

²⁶⁵ Sadoul, Les pionniers du cinéma, S. 141f.

²⁶⁶ Mitry, Jean: Histoire du cinéma. Band 1. Editions Universitaires. Paris: 1968. S. 214.

wichtig, sondern auch eine gute Sicht auf Plätzen, die von diesem Idealpunkt weit entfernt sind. Aus diesem Grund wählte Méliès einen Blickpunkt der keinem genauen Sitzplatz entsprach und ca. 130 Zentimeter über der Bühne in der Mittelachse, in einem Abstand zum Bühnenrahmen, der dessen Breite entspricht lag - genau der gleich Punkt den der Zuschauer im Theater vor Augen haben sollte. Liegt dieser Punkt tiefer, entsteht der Eindruck eines hohen luftefüllten Raumes, liegt er weit darüber entsteht der Eindruck eines auf den Boden gerichteten Blicks. Durch diese Fluchtlinien der zentralperspektivischen Darstellung entsteht eine räumliche Wirkung des flächig Abgebildeten durch:

1. Größendifferenzen: Der Rezipient nimmt das kleinere dargestellte als weiter entfernt im Bildraum wahr als das größere.
2. Überschneidungen der abgebildeten Körper, wobei auch hier wiederum die vorderen die hinteren tendenziell überdecken.
3. durch eine Gliederung von Vorder- und Hintergrund, wobei es zwischen den Ebenen immer vielfältige Übergänge geben kann.²⁶⁷

Genauso definiert Schuberth Jahre später die Bedeutung der Perspektive des Bühnenbilds: „Jedes Bild wird normalerweise wesentlich nur von einem bestimmten Blickpunkt aus betrachtet, das Bühnenbild aber muß vielen und sehr verschiedenen Blickpunkten standhalten, von der Mittelachse des Parketts bis zu den seitlichen Logen hoch oben im Rang. Von überall soll es trotz der Verschiedenartigkeit all dieser Blickwinkel gut sichtbar und wenigstens in seinen Hauptteilen überschaubar sein, und überallhin soll es die Atmosphäre des Dramas in vollem Maße vermitteln.“²⁶⁸ Hier hat es der Film einfacher als das Theater, weil durch die Aufteilung des Bildes in Detailbilder oder verschiedene Blickwinkel kann der Film die Perspektive von Szene zu Szene ändern und damit den Blick des Zuschauers lenken.²⁶⁹

Die Einteilung des Bühnenraums in Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist besonders wichtig, wenn die Elemente im Bild mehr in die Tiefe als in die Breite angeordnet sind. Die einzelnen

²⁶⁷ Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 2. überarbeitete Auflage. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart, Weimar: 1996. S. 72.

²⁶⁸ Schuberth, Das Bühnenbild, S. 133.

²⁶⁹ Vgl. Balázs, Bela: Der Film - Werden und Wesen einer neuen Kunst. 6. Auflage. Globus Verlag. Wien: 1980. S. 19f.

Ebenen müssen durch unterschiedliche Farbgebung, Helligkeit oder Struktur strikt voneinander getrennt werden, „damit sie als eigene visuelle Elemente im Reizmuster zum Tragen kommen.“²⁷⁰ Die Trennung erscheint umso stärker je rasanter die perspektivischen Fluchtlinien aufeinander zustreben. Die Betonung der Tiefe erfolgt heute durch Weitwinkelobjektive, damals half man sich mit der stärkeren Ausleuchtung des Hintergrunds. In *Le voyage dans la lune* ist die Strukturierung des Raums in Vorder-, Mittel- und Hintergrund sehr einfach: Der Prospekt ist immer der Hintergrund, im Mittelgrund befinden sich meist alle Personen und der Vordergrund wird dazu genutzt um vorbeizugehen, oder sehr aktive, schnelle Bewegungen zu zeigen. Je weiter hinten im Raum, desto ruhiger das Bild. Der Hintergrund wird nicht stark ausgeleuchtet, sondern eher ruhig und dunkel gehalten. Die Anordnung der einzelnen Objekte und Personen erfolgt meistens nicht mehr in die Tiefe als in die Breite. Die meisten Szenen wirken eher flächig und, trotz der perspektivischen Kulisse, erscheinen die einzelnen Elemente eher aufgereiht - es entsteht der Eindruck von „an die Wand gedrückt sein“. Die wenigen Ausnahmen, wo das Bühnenbild tiefer statt breiter wirkt ist zu Beginn während der Versammlung der Astronomischen Gesellschaft. Außerdem in Szene vier - das Bestaunen der Fabrikschornsteine vom Dach des Instituts aus und beim Panoramabild in Szene 7 als die Kanone mit der Kapsel abgefeuert wird, Szene 10 als die Erde aufsteigt und schließlich Szene 25, als die Kapsel von einem Dampfer an Land geschleppt wird. Diese Szenen vermitteln durch den in Trompe l'oeil gemalten Prospekt die Illusion der Tiefe.

7.2.5. Méliès Praxis der Bühnenbildherstellung und Verwendung

Zu Beginn der Ausstattungsherstellung verfasste Méliès einen Raumplan unter Rücksichtnahme der Motive, Dauer, Aufbau und Wichtigkeit der Szenen die er in raum-zeitlichen Zusammenhang setzte. Er unterschied zwischen linearen und parallelen Szenen und filmischen Tricks. Er stellte die Bühnenbilder nach Modell,²⁷¹ aus Holz und Leinwand, bemalt mit Leimfarbe, her. Méliès ließ die Kulissen in perspektivischer Manier, am Boden liegend malen. Diese Vorgangsweise rief

²⁷⁰ Vgl. Mikunda, *Kino spüren*, S. 71ff.

²⁷¹ Die Entwicklung der Tricktechniken und 'special effects' hat in solchen Atelierkonstruktionen ihren Ausgangspunkt.

Spekulationen über die Verbindung zwischen horizontaler Malerei und der frontalen Deutlichkeit jedes Details von Méliès Hintergrund, hervor. Einige wenige zeigen eine luftige Perspektive, aber das sind eher Ausnahmen.²⁷² Ab 1899/1900 wird der Prospekt von zwei Brücken des Schnürbodens die es halten, entrollt. Die Leinwand flankierte er mit zwei schrägen Einfassungen. Interessanterweise waren die Mélièsschen Filme, obwohl sie so „bunt“ gestaltet waren, doch grau in grau - Méliès Kostüme und Dekorationen und das Make Up der Darsteller waren in Graustufen gehalten, um unerwünschte Farbeffekte im Film zu vermeiden und die Abbildung auf der Leinwand so authentisch wie möglich zu gestalten. Isochrome Filmemulsionen erzeugten falsche fotografische Werte: Blau wurde zu weiß, rot und gelb erschienen schwarz. Einige seiner Filme wurden per Hand nachkoloriert, das Méliès auch als Trick nutzte. So konnte ein Zauberer scheinbar mühelos seinen Mantel „verzaubern“ in dem er einmal rot, dann grün, dann gelb usw. war.²⁷³ „Deshalb muß man die Dekors so malen wie die Hintergründe, die die Photographen verwenden. Die Malerei wird äußerst sorgfältig ausgeführt, im Gegensatz zur Theatermalerei. Die Vollkommenheit, die Genauigkeit der Perspektive, die geschickt ausgeführte optische Täuschung, die das Gemalte mit wirklichen Gegenständen verbindet wie bei den Panoramen, all das ist nötig, um den künstlichen Dingen, die der Apparat mit absoluter Präzision abbildet, den Anschein von Echtheit zu verleihen. [...] In Materialfragen muß der Kinematograph das Theater übertreffen und alles Konventionelle ablehnen.“²⁷⁴ Die enorme Mühe zur Herstellung und Errichtung von Filmkulissen stand kaum im Verhältnis zur praktischen bzw. ökonomischen Nachnutzung. Méliès arbeitete jeden Tag an die 12 Stunden an seinen Filmbauten, die für Dreharbeiten am Wochenende benutzt wurden. Für jeden Film, jede Einstellung, jede Szene konstruierte er ein eigenes Bühnenbild. Ab 1907 begann er aus Einsparungsgründen alte Dekorelemente nochmals zu verwenden und sie miteinander zu kombinieren, was hier und da unpassende Perspektiven ergibt, da die Fluchtpunkte nicht ganz übereinstimmen. Das bedeutet, Filmbauten sind Augenblicksarchitektur, die „dem Moment der Fixierung im Filmbild dient und danach wieder im Fundus landet.“²⁷⁵ Weihsmann geht noch einen Schritt weiter und spricht von

²⁷² Noverre, Maurice: Le Nouvel Art cinématographique Nr. 3, 2. Ausgabe: Juli 1929.

²⁷³ Vgl. Hammond, Marvellous Méliès, S. 91f.

²⁷⁴ Méliès, Die Filmaufnahme, S. 21.

²⁷⁵ Eckert, Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, S. 19.

„Wegwerf-Architekturen“²⁷⁶

In *Le voyage dans la lune* verwendete Méliès gemalte Bühnenbilder und Requisiten um die Atmosphäre des Platzes zu kreieren. Méliès maß seinen Bühnenbildern große Bedeutung zu - diese Trompe l'oeil hatten ihre Bandbreite vom Alltäglichen wie ein Wohnzimmer, bis hin zum Fantastischen, wie zum Beispiel der Mond.

Interessant ist, dass die sich im Freien abspielenden Szenen einen Schatten haben, der immer ein und derselben Beleuchtung von links oben entspricht - jedoch nur wenn es keine tatsächliche Lichtquelle wie zum Beispiel Fenster, Lampen, Sonne, Mond etc. auf der Leinwand zu sehen ist.²⁷⁷ Als gutes Filmlicht gilt, was den intendierten Raum und Milieu des Gezeigten und der dramaturgischen Bedeutung der Szene entspricht, das Geschehen betont und alles plastisch sichtbar macht. Das mögliche Licht in einem Raum soll dafür Vorbild sein, also „die Anordnung der Fenster oder sichtbarer Lichtquellen im Bild sollte die klare Verteilung von Licht und Schatten und deren Richtung bestimmen.“²⁷⁸

In *Le voyage dans la lune* (*Die Reise zum Mond*, 1902) wendete Méliès oft den Theatertrick der bewegten Leinwände an (siehe Seite 74) indem er die Illusion sich bewegender Objekte und Schauspieler erzeugt, bei dem aber in Grunde genommen die Leinwand horizontal oder vertikal vorübergedreht wird. Zum Beispiel in der Szene 6 wird die Kanone zuerst im Profil gezeigt - mit nach rechts gerichteter Öffnung. Im folgenden Bild erscheint sie in ihrer Gesamtheit, diesmal von hinten gesehen. Wieder hat sich die Szene von Bild 6 nach Bild 7 rechtsherum um ihre eigene Achse gedreht. Die Fortbewegung von rechts nach links zeigt Méliès auch in Bewegungen von Fahrzeugen, Jagden, Fluchten etc. vor einem feststehenden Bühnenbild wie zum Beispiel bei der Jagd im 20. Bild. Sogar die meisten Auftritte der Darsteller erfolgen von rechts, selten von links. Méliès fügte die Ereignisse nicht wie im Leben aneinander, sondern nach Theaterart, das heisst, dass die Rakete zwei Mal am Mond landet. Das ist eine alte Konventionen der Ausstattungstheater, die erst spät aufhörten auch Konventionen des Films zu sein. Ganz in den Theatertraditionen will

²⁷⁶ Weihsmann, Helmut: Gebaute Illusionen. Architektur im Film. Promedia. Wien: 1988. S. 19.

²⁷⁷ Vgl. Malthête, Die Organisation des Raums bei Méliès, S. 48f.

²⁷⁸ Wilkening, Albert (Hrsg.): Kleine Enzyklopädie Film. 1. Auflage. VEB Bibliographisches Institut. Leipzig: 1966. S. 186.

Méliès für jede Einstellung ein eigenes Dekor herstellen. Betrachtet man die Bilder die er von ein und demselben Schauplatz entworfen hat, sieht man, dass er diesen jedesmal vollkommen neu - unabhängig von den Erfordernissen der Perspektive - entworfen hat, so als würde es sich um ein isoliertes, unabhängiges Bühnenbild handeln. „Frühe Filmemacher behandelten mehr oder weniger bewußt jede Einstellung als eigenständige Einheit“, bestätigt schon André Gaudreault „das Objekt der Einstellung sollte nicht ein kleines zeitliches Segment sein, sondern vielmehr eine ganzheitliche Handlung, die sich in einem homogenen Raum entfaltet. Zwischen der Einheit des gewählten räumlichen Point-of-View und der Einheit der zeitlichen Kontinuität hat erstere den Vorrang. Bevor sich die Kamera einem zweiten Aufnahmeort zuwendet, wird alles, was am ersten Ort geschah, bis zur Entleerung des Bildraums gezeigt. Die räumliche Beharrung siegt über die Logik der Zeit.“²⁷⁹ Zum Beispiel fehlt der Kanone der Verschluss, wenn sie im Profil gezeigt wird; von hinten gesehen, ist sie hingegen vollständig dargestellt, das heisst mit Verschluss und mit Leiter. Ein anderes Detail: Der Tank im siebten Bild rechts ist bereits in Szene vier: „Der Guss der richtigen Kanone“ zu sehen. - Die diegetische Zeit, die zwischen zwei aufeinanderfolgenden, in verschiedenen Dekors gedrehten Bildern verstreicht, ist immer unbestimmt.²⁸⁰

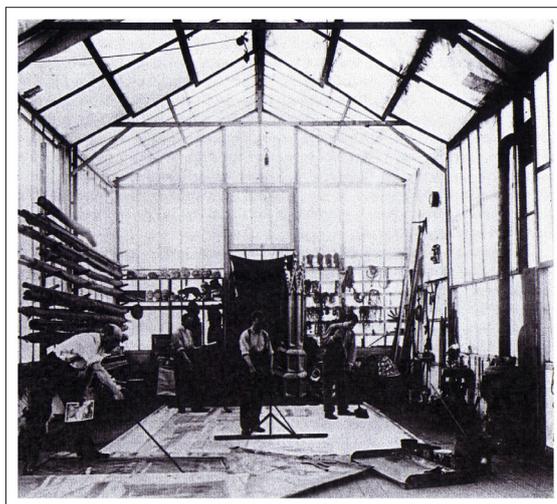


Abb. 24: Herstellung der Bühnenbilder²⁸¹

²⁷⁹ Gaudreault, André: Temporality and Narrativity in Early Cinema: 1895-1908. In: Fell, John L. (Hrsg.): Film before Griffith. University of California Press. Berkeley: 1983. S. 210.

²⁸⁰ Vgl. Malthête, Die Organisation des Raums bei Méliès, S. 50f.

²⁸¹ Langlois, Méliès. Un Homme d'illusions. S. 74

Zusammenfassung: Die Meinungen und Stile wechselten immer rascher: was gestern noch als neueste Theaterrevolution galt, wird kurz darauf schon wieder als zur Konvention geronnene Mode verworfen. Die rapiden Entwicklungen der Technik und die beschleunigten Wechsel der Moden bringen eine Verschiebung der künstlerischen Geschmackskriterien mit sich. Auch der Theaterbetrieb und das Ausstattungswesen unterliegt dieser Neuerungssucht und Dynamisierung, die jedoch zu Beginn mit dem Film nicht Schritt halten konnte.²⁸² Denn die Konventionen der zweidimensionalen Szenerie bestanden zum Teil in den frühen Filmtagen weiter. Die Gründe dafür lagen zum einen in der Forderung des romantischen Dramas nach exzessiven piktorialen Spektakeln und zum anderen wegen der technischen Limitierungen vieler Bühnenhäuser. Die malerische Tendenz der Periode verriet die Unadequatheit der technischen Einrichtungen. Die traditionellen Inszenierungsmethoden versuchten den Anforderungen der Stücke in drei Arten gerecht zu werden: schnelle Szenenwechsel, Quantität der Schauplätze und eine bildhafte Plausibilität in der Behandlung von flachen szenischen Stücken.²⁸³

Illusion wird erweitert durch das Element der Stimmung. Das Bühnenbild kann innerhalb des Films als Staffage ein eher dekoratives Moment darstellen, ihm werden aber auch strukturelle Rollen innerhalb der Handlung übertragen, indem es Stimmungen darstellen und Emotionen erzeugen kann. Durch Proportionsverschiebungen und Stilisierungen wird das Bühnenbild zum ‘Mitspieler’. Dekorationen und Kostüme waren nicht zufällig. Méliès Ziel war, das Bühnenbild und die Kostüme der Wirklichkeit täuschend ähnlich zu machen.²⁸⁴

Grundsätzlich ist zu sagen, dass Méliès Ausstattungen im neobarocken Stil des zweiten Kaiserreichs blieben. Warum war und blieb er so konservativ in seinem Stil, kreierte und erfand aber trotzdem diese fantastischen und visionären Tableaus? Trotz seiner artistischen Rebellion, kam er aus der Welt der Großbourgeoisie und bezog sich weiterhin nicht nur auf deren konservativen Geschmack, das die vertrauten Konventionen der theatralen Bildhaftigkeit bevorzugte. Méliès war ein Mann des 19. Jahrhunderts, mit dessen Habitus und Kultur er vertraut war, aber er war kein Mann des 20. Jahrhunderts.

²⁸² Vgl. Eckert, Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, S. 24.

²⁸³ Vgl. Vardac, Stage to Screen, S. 18f.

²⁸⁴ Vgl. Eckert, Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, S. 16f.

7.3. Requisite

Das Wort Requisite stammt aus der lateinischen Kanzleisprache des Mittelalters, 'requisita' - Erfordernisse; und wurde im 17. Jahrhundert als Lehnwort mit deutscher Endung übernommen.²⁸⁵

Die Bezeichnung einer bestimmten Requisite erfolgt nach dem Gegenstand und seinem Material. Kleine plastische Dinge werden meist durch Kaschierung hergestellt, die bewirken soll, dass ein Gegenstand speziell zur Geltung kommt. Die Bedeutung des Wortes kaschieren, das ja verbergen heisst, änderte sich von dem zu verbergenden Objekt zu dem Material und zur Art und Weise, in der verborgen wird.²⁸⁶

Große Gegenstände wie zum Beispiel Möbel, meint Tashiro, dienen im Film meistens der passiven Hintergrundgestaltung. Obwohl sie echt ausschauen, dienen sie kaum der Narration, sondern erfüllen ihren Zweck als Füllwerk leerer Räume oder im besten Fall als literarische Unterstützung der Charaktere. Möbel im Film sollen weitgehend unpersönlich bleiben, kleine Objekte können hingegen persönlichen Wünschen entsprechen. Beide reflektieren den Geschmack und den Status des Besitzers. Kleine, portable Requisiten können überall der Narration dienen, da sie sofort mit ihrem Besitzer in Verbindung gebracht werden. Große Dinge können nicht einfach so den Platz wechseln - wenn doch, dann muss dieser Umstand näher erklärt werden, was wiederum das Objekt vom Hintergrund in den Mittelpunkt der Handlung rückt.²⁸⁷

Barsacq erinnert, dass eines der fundamentalsten Anforderungen des Kinos ist, die Requisiten und Objekte so echt wie möglich aussehen zu lassen. Aus diesem Grund steht Méliès der Verwendung von Alltagsgegenständen kritisch gegenüber, da abgesehen von der falschen Farbdarstellung auch deren optische Darstellung verzerrt wieder gegeben wird. Um Objekte authentisch zu zeigen, empfiehlt er dessen Herstellung, eigens dem Kinematografen gewidmet - wiederum bemalt in Grauabstufungen. Méliès fertigte seine Requisiten aus Holz, Leinwand, Karton, Gips, Pappmaché oder Ton. In *Le voyage dans la lune* kommen unter anderem folgende

²⁸⁵ Vgl. Seiler, Friedrich: Die Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnworts. 3. Teil: Das Lehnwort der neueren Zeit. 1. Abschnitt. Halle. Berlin: 1924.

²⁸⁶ Vgl. Mehlin, Urs H.: Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung der Terminologie und Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation. Wirkendes Wort. Schriftenreihe. Band 7. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf: 1969.

²⁸⁷ Vgl. Tashiro, Pretty Pictures. S. 26ff.

Requisiten zum tragen: Gipsmond, Regenschirme, Tafel, Raumkapsel, Hüte, Werkzeug, Fernrohre, Fahnen, Trompeten, Decken (die übrigens am Mond aus dem Nichts erscheinen), Speere, Musikinstrumente etc. Gerade die Hüte und die Regenschirme werden sehr aktiv in die Handlung eingebunden, in dem sie die Gestik unterstützen und als Waffe im Kampf gegen die Seleniten dienen.

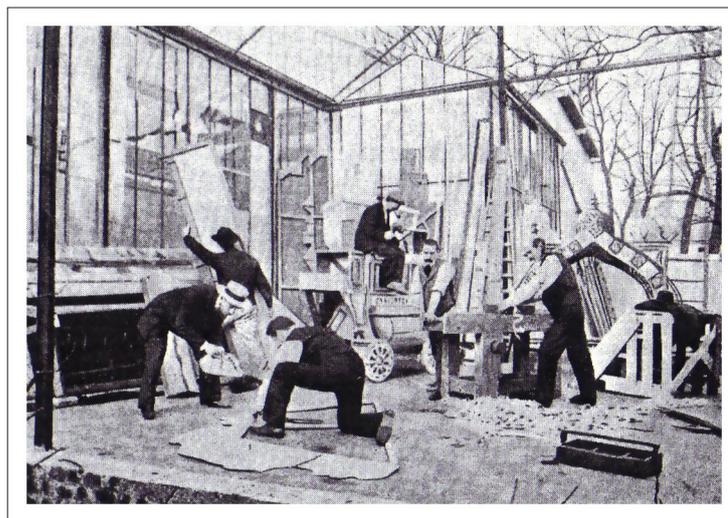


Abb. 25: Herstellung der Requisiten²⁸⁸

Der schönste Bühnenbildentwurf und die realistischsten Requisiten können in der Praxis scheitern, wenn sie mit den darin agierenden Figuren nicht harmonieren - da sie nur mit ihnen gemeinsam bestehen kann. Allein und losgelöst vom Bühnenbild hat das Kostüm keine Berechtigung.

7.4. Kostüme

Der Begriff Mode (lat. modus) bedeutet im allgemeinen rechtes Maß, Art und Weise (des Lebens). Um 1600 brachte Maria de' Medici, die Gemahlin König Heinrichs IV. ihren Kleidungsstil italienischer Art nach Frankreich, wo der Begriff bald auch für bestimmte Geisteshaltungen im sozialen und kulturellen Leben angewandt wurde. Das Interesse für Mode nahm im ausgehenden 19. Jahrhundert stark zu, denn die Mode ist ebenso wie die Gesellschaft der Belle Époque durch Kurzlebigkeit, Dynamik und raschen Wandel charakterisiert, deren rasche Verbreitung durch die

²⁸⁸ Hammond, Marvellous Méliès, S. 35.

neu entstandenen Massenmedien gewährleistet wurde. Mode ist sichtbarer Indikator der sozialen Einstellung und Gruppenzugehörigkeit.²⁸⁹

Das Kostüm, ursprünglich die Bezeichnung für die national und historisch korrekte Einkleidung im weitesten Sinn, bzw. eine besondere Fest- und später Alltagskleidung, bezeichnet heute das erhalten gebliebene historische Gewand, das daraus entwickelte Faschingsgewand und die verwendete Kleidung im Theater, die dort neben Bühnenbild auch als Mittel der Interpretation dient.²⁹⁰ Das Theater Lexikon von Brauneck enthält eine Definition über das Bühnenkostüm:

„Das Bühnenkostüm ist im Gegensatz zum Zeitkostüm - die Kleidung, die der Schauspieler während einer Vorführung trägt. Es unterstützt - aus dem Verständnis der Zeitläufe gesehen - Geist und Ziel der Inszenierung; es beeinflusst die Darstellungskraft des Schauspielers und trägt zur Wirkung auf das Publikum bei. Zeitgeist, Lebensverständnis und Weltkenntnis entscheiden weitgehend die Form des Bühnenkostüms; in diesem Zusammenhang macht das Bühnenbild durch Schnitt, Farbe, Dekor und Attribute dem Zuschauer den Dargestellten verständlich und erkennbar.“²⁹¹

Spezielle Formen des Kostüms sind zum Beispiel die Tracht (althochdt.: draht(a), mittelhochdt.: tracht(e)) bedeutete ursprünglich alles was getragen wird. Tracht ist eine, in Form, Farbe und Trageweise einheitliche Kleidung einer Gruppe, geprägt durch einen gemeinsamen Stilwillen. Im Ursprung als Standes- oder Berufsbekleidung angedacht entstanden die Volkstrachten (heute auch Nationaltrachten) verschiedener Stände und Völker, die eng mit Traditionen zusammenhängen.²⁹² Die Uniform, die „Uniformierung“ beeinflusste Stil und Geschmack und wurde wesentliches Merkmal aller Äußerungen gesellschaftlichen Lebens. Vor allem Tanz, Varieté und besonders die Revue wurden davon erfasst.²⁹³

Das Trikot - ‘tricot’ bezeichnet ein Kleidungsstück, dass vor allem von Tänzern, Artisten und Schauspielern getragen wird, sowie die dafür verwendete Wollstoffart (frz. ‘tricot’ und ‘tricoter’ - stricken).²⁹⁴

Lange Zeit hatte das Kostüm ahistorischen Charakter, das heisst unabhängig vom Stückinhalt

²⁸⁹ Vgl. Kelz, Pamela: Mode in allergrösster Öffentlichkeit. Diplomarbeit Universität Wien: 1996. S. 10.

²⁹⁰ Vgl. Petraschek-Heim, Ingeborg. Die Sprache der Kleidung - Wesen und Wandel von Tracht, Kostüm und Uniform, Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs. Wien: 1966. S. 81ff.

²⁹¹ Brauneck, Theater Lexikon, S. 168.

²⁹² Vgl. Kelz, Mode in allergrösster Öffentlichkeit, S. 12f.

²⁹³ Vgl. Albrecht, Theater und Film, S. 8..

²⁹⁴ Vgl. Mehlin, Die Fachsprache des Theaters, S. 117.

wurden vor allem in Frankreich luxuriöse und prunkvolle Kostüme präsentiert. Wo zeitliche Besonderheiten eine Rolle spielten, trugen die Darsteller stilisierte und typisierte Kostüme, deren Farbsymbolik und Attribute Zeit, Ort und Charakter der Rolle andeuteten. Das Kostüm des 17. Jahrhunderts wird vom Zeitgeist bestimmt. Die allgemeine Stilisierung der Hofkleidung und ihre Einbindung in das Hofzeremoniell, sowie die Bedeutung von Festen und Theateraufführungen innerhalb des Hoflebens - Mitglieder des Hofes wirken bei den Aufführungen mit - führen zu Überschneidungen und gegenseitiger Beeinflussung von Bühnenkostüm und Zeitmode.²⁹⁵

Erst der Historismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erbringt eine einschneidende Neuerung. Werk- und Zeitgerechtigkeit spielt eine wichtige Rolle, was in den Aufführungen der Meininger ihren Höhepunkt fand. Die Auseinandersetzung zwischen Tradition und Fortschritt in Dekoration und Bühnenkostüm zieht sich, über die französische Revolution hinweg, weit in das 19. Jahrhundert hinein. „Die grundlegende Änderung der Zeitkleidung zwischen Revolution und Restauration, eine neue Form des bürgerlichen Theaters und die Existenz herausragender Schauspieltruppen setzen allmählich das reale Bühnenkostüm durch.“²⁹⁶ Um 1900 existieren, dank der wissenschaftlichen, technischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Veränderungen verschiedene geistige Strömungen nebeneinander, die sich auch, jede auf ihre Art, auf das Bühnenkostüm auswirken, zum Beispiel forderte das naturalistische Theater eine milieugebundene, historiengetreue Exaktheit im Kostüm.²⁹⁷

Die technischen Voraussetzungen von Film und Fernsehen fordern vom Bühnenkostüm größte Genauigkeit. Um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert versuchte man durch eine Kostümreform historische Atmosphäre und Schlichtheit zu erreichen. Der Stummfilm bediente sich der narrativen Elemente des Kostüms, indem er dem Publikum durch ihre typisierte Darstellung ihren Ursprung verriet. Die 1920er Jahre griffen später diese Tendenz auf, wiesen Sprache, Bewegung und Gestus sekundären Stellenwert zu und inszenierten die Körper der Stars - und damit Dekor und Kostüm als zentrale Bedeutungsträger. Die beschränkte Typisierung lässt

²⁹⁵ Vgl. Brauneck, Theater Lexikon.172f.

²⁹⁶ Ebd. Theater Lexikon, S. 173.

²⁹⁷ Vgl. Sucher, C. Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. Band 2. dtv. München: 1996. S. 244.

Rollen zu „darstellerischen Symbolen dessen werden, was sie verbildlichen sollen“²⁹⁸ und geben daher Aufschluss, welche Verbindlichkeiten und Weltanschauungen sich in ihnen manifestieren: in jeder Rolle schreiben sich anthropologische Vorgegebenheiten, kulturgeschichtliche Konstanten und zeitgeschichtliche Modifikationen ein, die es zu untersuchen gilt.²⁹⁹

Stummfilme waren besonders auf das narrative Element der Kleidung angewiesen und zeigten so dem Publikum durch ihre typisierte Darstellung ihren Ursprung zum Beispiel *ich bin der Gauner*, *ich bin die Elfe*. Ęjzenštejn schreibt, dass die Tendenz zur Typisierung im Theater, als moderne Entwicklung der *Commedia dell'Arte*, wurzelt. Die Verwandtschaft beruht auf den Bedingungen für das Publikum. Beim Auftritt einer *Commedia dell'Arte* Figur weiß das Publikum sofort, was es von dieser Figur zu erwarten hat. Die Typisierung im Film gründet sich auf die Notwendigkeit, dass der Zuschauer jede neue Gestalt sich so klar vorstellen kann, dass man die Figur sofort wiedererkennt und man sie später als bereits bekanntes Element wieder verwenden kann.³⁰⁰ Hier wird dem Zuschauer Spektakuläres versprochen, mit seiner Faszination gespielt und weniger eine sich logisch entwickelnde Geschichte erzählt. Wie jedes Element der *Mise-en-Scène* - vom bemalten Hintergrund bis zur perfekten Ausleuchtung - ist das Kostüm „the higher purpose of the narrative“³⁰¹ unterstellt. Narrative Einfälle werden durch erzählende Accessoires verstärkt und die Kleidung, die „zweite Haut des Schauspielers“, transportiert für den Zuschauer alle wichtigen Information über eine Person oder die Rolle.

Wie sehen die Zusammenhänge zwischen Kostüm und Dekoration aus und welche Arten von Kostümen gibt es? Wie bei der Dekoration unterscheidet man bei den Kostümen ebenfalls zwischen Oper, Schauspiel, Operette und Revue. Zusätzlich wird in allen Kategorien noch zwischen Schauspiel- und Tanzkostüm unterschieden. Das Schauspielkostüm ist ziemlich einfach, unifarben gehalten dessen Farbzusammenstellung den Hauptreiz bildet. Das Opernkostüm ist

²⁹⁸ Albrecht, Gerd: Die Filmanalyse. Ziele und Methoden. In: Everschor, F.; Fahle, Hans (Hrsg.): Filmanalyse, Band 2. Altenberg. Düsseldorf: 1964. S. 19.

²⁹⁹ Vgl. Mayr, Brigitte: Kleider erzählen Geschichten. Soziokulturelle Aspekte zur Rolle der Frau und zur Charakterisierung und Stereotypisierung durch Kostüme am Beispiel des österreichischen Films von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Dissertation Universität Wien: 1993. S. 342ff/361.

³⁰⁰ Ęjzenštejn, Vom Theater zum Film, S. 25.

³⁰¹ Gaines, Jane: Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story. In: Gaines, Jane; Herzog, Charlotte (Hrsg.): Fabrications. Costume and the Female Body. Paperback. New York, London: 1990. S. 181.

aufwendiger und richtet sich mehr an das Auge; prächtige gemusterte, schwere Stoffe sind gut geeignet. Die Operette erlaubt Übertreibungen bis hin zur Karikatur. Die Typisierung kann sich in Form und in Farbe ausdrücken, weshalb bunte, grelle Farbzusammenstellungen möglich sind. Die Revue kann alles beeinhaltet - vom schweren Opernkostüm bis hin zu modischer Kleidung - Hauptsache es erfreut das Auge. Die Mode hat überhaupt großen Einfluss auf das Kostüm und kann zu jeder Zeit und an jedem Ort festgestellt werden. Das Kostüm zum Beispiel Heinrichs VIII. sieht heute auf der Bühne ganz anders aus als zur Zeit der Meininger und dort wiederum ganz anders als zur Zeit Shakespeares.³⁰²



Abb. 26: Kostümherstellung³⁰³

Im Theater und in Filmen ist das Kostüm eine Verkleidung - sofern es sich um historische Stücke handelt. Zu der Zeit der Filmanfänge gab es noch keine eigenen Kostümbildner, die Schauspieler brachten ihre persönliche Kleidung mit. Méliès hielt, aufgrund der bereits erwähnten Farbproblematik nicht viel davon und ließ die Kostüme und das Make Up, in schwarz - weiß gehalten, extra anfertigen.

Doch wie wird die Kleidung die eine Figur repräsentiert wahrgenommen - wie wird sie gesehen? Männern wird ein aktiver Blick zugeschrieben, das heißt sie sind Blicksubjekte, während Frauen Blickobjekte sind, das heißt sie werden angesehen - sie müssen schön sein, was zu einem großen Teil durch die Kleidung erreicht wird.

Was sind die Anforderungen an das Kostüm? Ausgehend von dem Problem wie man die Verbindung zwischen feststehenden Raumelementen und ständig wechselnden lebenden Personen

³⁰² Vgl. Schubert, Das Bühnenbild, 147ff.

³⁰³ Hammond, Marvellous Méliès, S. 32.

findet, empfiehlt Schuberth die Farbakzente nur auf einen Teil zu konzentrieren und den anderen zurückhaltender zu gestalten und abzustimmen. Das bedeutet wenn die Szene sehr bunt ist, sind die Kostüme zurückhaltender zu gestalten, ist der Bühnenraum eher leer oder einfarbig gehalten, kann die Kostümwirkung eine durchaus grelle sein. Hauptfunktion des Kostüms ist es Art und Charakter des Dramas zu unterstützen, das heisst das Kostüm (wie auch das Bühnenbild) hat sich dem Geist des Dramas unterzuordnen und soll „Diener am Gesamtwerk“³⁰⁴ sein. Es ist einfacher ein einaktiges Stück mit nur einer Handvoll Personen auszustatten, anstatt einem vielaktigen Drama mit einer ganzen Liste von Darstellern.

Ein enormer Fundus an Kostümen aller Art, aller Epochen, aller Nationalitäten und aller Schichten ist nötig - mit allem was dazu gehört wie zum Beispiel Accessoires, Perücken, Waffen etc. Doch Méliès hatte nie genug. Trotz eines Fundus mit ca. 20.000 Kostümen griff er oft auf einen Theaterkostümverleiher zurück, da sein Fundus immer zu klein war. Méliès spiegelte seine Wertvorstellung verschiedener Gruppen, Kulturen, Epochen in den Kostümen seiner SchauspielerInnen wieder. Sein eigenes, ab 1885 favorisiertes Kostüm, bestand aus einer kurzen Jacke, Kniehosen, Seidenstrümpfe und einem Toupet. In seinen Filmen, in denen er ca. 320 verschiedene Rollen selbst spielte, stellte sich Méliès als Showmen dar - mit expressiven Gesten und stolzem Gehabe.³⁰⁵

In *Le voyage dans la lune* tragen vor allem die Frauen stilistische, uniformierte Kleidung. Entweder treten sie auf im typischen zeitgenössischen Gewand der Belle Époque, oder in stilisierter Kleidung wie zum Beispiel die Schifferinnen, die knappe Hosen und gestreifte Oberteile mit einem am Bauchnabel verknoteten Hemd, sowie Matrosenhüte tragen - siehe Szene 5, als sie die Kanone beladen, oder am Ende ab Szene 26, als sie die Kanone zur Feier schieben. Ein ebenfalls stilisiertes Kostüm tragen die Sterndamen in Szene 12. Sie sind kostümiert mit weiten Kleidern, in der Taille zusammengefasst - ganz im antiken, römischen Stil. Die Männer tragen die typische Alltagskleidung der Belle Époque wie Kniehosen, Strümpfe, lange Sakkos, Hemd, Gilet, Hut und

³⁰⁴ Schuberth, Das Bühnenbild, S. 148.

³⁰⁵ Hammond, Marvellous Méliès, S. 93.

Regenschirm. Die Forscher der Astronomischen Gesellschaft sind wiederum mit ihren spitzen Hüten und den langen, schweren Umhängen aus Samt mit astronomischen Symbolen bestickt, sehr stilisiert gekleidet. Die Seleniten sind Schalentiere, deutlich erkennbar an ihren Zangen, den Masken, dem gepanzerten, schuppenartigen Oberteil und den engen Kniehosen.

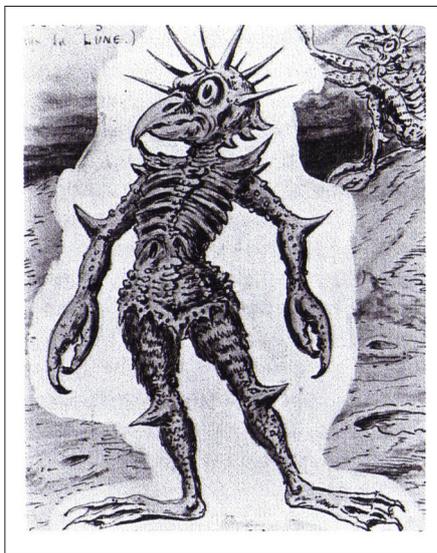


Abb. 27: Selenite³⁰⁶

Zusammenfassung und Ausblick: Léon Barsacq, der berühmte französische Ausstatter und Filmhistoriker, hat 1908 als das Schlüsseljahr für die Entwicklung des Filmdesigns benannt. Zuvor, so Barsacq, war die Kamera ein unbeweglicher Zuschauer der Filmhandlung gewesen, die sich wie auf der Theaterbühne entfaltet. Das frühe Filmdesign bediente sich der Techniken des Theaters und arbeitete mit gemalten Kulissen, den Tableaux, vor denen sich die Handlung abspielte. Méliès Verwendung der Trompe l'oeil Malerei passte perfekt zu der statischen Kamera, wo das Künstliche als Realität erschien. Diese zweidimensionale Lösung war an eine fixe Perspektive gebunden - so wie im Theater, wenn das Publikum während der Vorstellung auf dem gleichen Platz sitzen bleibt. 1908 wurde die Kamera aus der Statik des Stativs befreit und zum beweglichen Teil der Handlung. Das bezeichnete das Ende des abgefilmten Theaters und den Beginn des Kinos. Die Filmemacher waren gezwungen, realistischere, dreidimensionale Sets zu konstruieren, um die Illusion der Realität weiter aufrechtzuerhalten. Méliès Trompe l'oeil war nun nicht mehr ausreichend. Als die Kamera laufen lernte war die Konstruktion von größeren

³⁰⁶ Frazer, Artificially Arranged Scenes, S. 46.

Studios obligatorisch, die die Kreation von komplexeren Sets ermöglichte. Den Aufschwung des Design als ein filmspezifisches Handwerk wurde auch dadurch gefördert, dass zur selben Zeit die bewegten Bilder für das Publikum die Magie einer wunderbaren Sensation verloren. Regisseure mussten nach neuen Wegen suchen, wie sie den Hunger des Publikums nach Nie-zuvor-Gesehenem befriedigen konnten. Die detaillierten Bühnenbilder des Film d'arts ab 1908 zeugen von einem neuen Standard, der immer ehrgeiziger auf Größe und Spektakel setzte. Während der 1910er und 1920er Jahre spielte demnach der Designer - damals noch Ausstatter genannt eine entscheidende Rolle. Während des goldenen Zeitalters des Studiosystems drehte man Filme vollständig im Studio. Die Interieurs wurden auf Bühnen gebaut, Außenaufnahmen auf dem Gelände gedreht. Der Einfluss der Ausstattungsbüros wuchs mit der Entwicklung des Farbfilms. Der Begriff des „Production Designers“ entstand 1939 als David O. Selznick die Arbeit des Ausstattungspionier William Menzies für den Film *Vom Winde verweht* mit diesem Titel im Abspann des Films würdigte. In der Folge wurden immer mehr Ausstatter als Production Designer bekannt, die sich für das umfassende Design des Films verantwortlich zeichneten. Den frei gewordenen Titel des Ausstatters erbten ihre Assistenten, die für das Ausstattungsbudget, Zeit- und Drehpläne, die Überwachung des Baus der Sets verantwortlich waren. Diese Teilung ist im großen und ganzen bis heute erhalten geblieben.

Nicht lange nachdem sich der neue Titel des Production Designers etabliert hatte, führten die internationalen Filmentwicklungen zu einer Abwertung der Arbeit der Abteilungsleiter. Erst mit Ende des Zweiten Weltkriegs läuteten die italienischen Neo-Realisten eine neue Ära ein, indem sie ihre Filme komplett vor Ort drehten, das auch die Regisseure der französischen Nouvelle Vague inspirierte, lieber auf der Straße als im Studio zu drehen. Abgesehen von der stärkeren Lebendigkeit und dem Realismus, den das Drehen ausserhalb des Studiogeländes bewirkte, waren diese Produktionen auch wesentlich billiger. Unausweichlich führte diese Entwicklung zur Abwertung des Production Design - eine Epoche, in der die Abteilungen im Studio noch ganze Welten aus einigen Skizzen entstehen ließen.³⁰⁷

³⁰⁷ Vgl. Etedgui, Peter: Filmkünste: Produktionsdesign. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg: 2001. S. 7-11.

8. Zusammenfassung und Ausblick

Die Geschichte des Films ist in erster Linie auch eine Geschichte der technischen Entwicklungen und verschiedenen Synthesversuche, deren Bemühungen um laufende Bilder gleichzeitig und unabhängig voneinander in mehreren Ländern gemacht wurden. Die Mechanisierung des Malens und Zeichnens durch die Erfindung des fotografischen Abbildverfahrens fiel in eine Periode der entwickelten Warenwirtschaft, wo sich jede Neuentwicklung des fotografischen Bildes als Funktion seiner Warenbewertung vollzog. Durch die beschleunigte Kommunikation und Fortbewegung änderten sich Zeit- und Raumdimensionen dramatisch. Eine optische Revolution, mit einer dem „esprit nouveau“ verpflichteten Ästhetik, vollzog sich neben der technischen - das Wort wurde zum Bild - die Buchkultur wurde an den Rand ihrer Existenz gedrängt. Die Fotografie dehnte den Kreis der Warenwirtschaft beständig aus, indem sie das Unverfügbare als Re-Produktion in den Handel brachte.³⁰⁸ Die Verbesserung der Projektionstechnik, die Entdeckung des stroboskopischen Effekts und die Erfindung des Zelluloid schuf die materielle Basis für die Erfindung des Films. Zur gleichen Zeit erschienen sowohl das Théâtre Optique als auch der Cinématographe - die Rivalität des Theaters und des Films fällt also gleich in die Geburtsstunde der Kinematografie.

Méliès als „createur du spectacle cinématographique“ war der langen Tradition der Zauberkunst verpflichtet. Systematisch entdeckte und erprobte er, für sein Theater und seine Filme, verschiedenste Trickeffekte. Nicht nur die Inhalte und die Struktur seiner Filme verraten seinen „magischen“ Ursprung, sondern auch seine Dekorationen, die mit vielen alchimistischen Details gespickt waren. In der Zeit als er seine ersten Filme kreierte, überlegte er sich einen bestimmten Trick, um den er eine Geschichte aufbaute und fertigte dann Skizzen und Modelle der aufwendigen Dekorationen und detailgetreuen Kostüme an. Um 1907 änderte sich seine Herangehensweise - in seinen *Vues Composées* schrieb er, dass er sich zuerst das Szenario vorstellte, dann Skizzen anfertigte und erst anschließend einen besonderen Effekt den das Publikum fesseln sollte, ausdachte - Méliès ordnete sich einer narrativen Dramaturgie unter.

³⁰⁸ Vgl. Molderings, Urbanismus und technologischer Utopismus, S. 250.

Dass Méliès ein Mann des Theaters war, erkennt man an dem, mit bühnentechnischen Hilfsmitteln ausgestatteten, 1896/97 erbauten Filmstudios. Méliès etablierte das Vorbild einer Studiopraxis, die bis zum Ende der Stummfilmzeit bestehen blieb. Die Unterschiede zwischen Theater- und Filmstudio bestanden erstens in der Beleuchtung, zweitens wurde das Zuschauerkollektiv von einem einzigen Zuschauer, nämlich der Kamera abgelöst und drittens konnte die Aufnahme im Gegensatz zur Theateraufführung jederzeit unterbrochen werden.

Welchen Einfluss hatten die populären Unterhaltungsformen auf Méliès Entwicklung vom Automatenbauer zum populärsten Magier des frühen Kinos?

Méliès Ideen waren ein Konglomerat mehrerer Theatertraditionen und Theatergenres, wie zum Beispiel das Melodrama, die Pantomime und das Varieté. Durch deren Beherrschung des Pariser Theaterlebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, begann die Dominanz des Sensationellen und des Visuellen über die Narration. Das Melodrama und Méliès Spektakel-Theater sind ineinander zahnende Kategorien, denn Melodramen wurden spektakulär dargestellt und Spektakel melodramatisch konstruiert. Hier zeigen sich die starken Einflüsse auf Méliès, denn gerade er legte immer viel Wert auf die starke Betonung von visuellen Elementen wie zum Beispiel Dekoration, Kostüme, Paraden, Ballette und Pantomimen. Neben typisierten Figuren, aus der Commedia dell'Arte stammend, wie zum Beispiel Harlekin, hatten auch Geister und Scharlatane ihren festen Platz - nicht nur im europäischen Jahrmarkt und den pantomimischen Theatern, sondern auch in den Mélièsschen Filmen.

Das Kino lebte von der Schaulust der Leute und war vorerst auf Jahrmärkten und Rummelplätzen beheimatet, von wo es bald die echten Zauberkünstler, Taschenspieler und andere Illusionisten vertrieb. In seinen ersten Filmen tritt Méliès auf und zauberte mitten auf der Bühne dem Publikum seine Tricks vor - ganz wie bei einer seiner Zaubervorstellungen im Théâtre Robert-Houdin. Auch wandte er sich seinem imaginären Publikum immer wieder zu um mit ihm zu interagieren. Später distanzierte er sich ausdrücklich von dieser Überwindung der Rampe und bevorzugte einfache Narrationen basierend auf einem Konflikt, welcher über eine Reihe von Ereignissen, unter Zuhilfenahme von filmischen Tricks, zu einer Lösung führte. Viele seiner

Féerien beweisen diese narrative Struktur und zeigen die Verbindung des melodramatischen Elements mit dem romantischen Drama. Das alles beweist, dass Méliès Schaffen tief in der reichhaltigen Populärkultur der Zeit verwurzelt war.

Finanzielle Probleme waren die Hauptursache für Méliès Abstieg. Seine späten Arbeiten zeigten wenig Veränderungen bzw. Anpassung an die rasch fortschreitenden Modernisierungstendenzen. Seine Filme waren zu nahe an einer bestimmten Theaterart konstruiert; und er war so verhaftet in seinem Universum, in seinen Visionen, dass er nicht erkannte, dass er mit den ästhetischen Fortschritten nicht mehr mithalten konnte und zunehmend als ein Relikt der Vergangenheit angesehen worden war.

Die umfassenden Industrialisierungs- und Technisierungsprozesse vollzogen sich auch in der Ausstattung. Mit der Stagnation des Theaters und dem Aufstieg der Kinematografie zum führenden Unterhaltungsmedium, wechselten viele Theaterleute zum Film. Die frühen Kinos orientierten sich in Bezug auf die Architektur am Theater und übernahmen die für das Theater typischen Bezeichnungen. Erst allmählich fand eine Spezialisierung statt. Während noch Zeichnungen, Modelle und Dioramen an eine statische Raumauffassung gebunden war, begann der Film den Raum dynamisch zu erschließen. Im Theater bildet das Auditorium mit der Bühne eine Einheit, die erst durch szenische Mittel wie den Vorhang, Rampe etc. vom Zuschauer abgeschnitten wird. Im Kino hingegen sind diese Räume von vornherein getrennt - mit der Tendenz sie mittels Illusion, Wahrnehmungslenkung oder kognitiver Manipulation im Kopf und Körper der Zuschauer wieder miteinander zu verbinden. Zur Wirkung des filmischen Raums tragen nicht nur die Ausgestaltung des Raumes, sondern auch die darin platzierten Figuren bei. Wie wichtig innerhalb dieser wenigen Jahrzehnte das Bühnenbild geworden war und wie sehr die Ausstattung inzwischen in den Vordergrund trat, ist erkennbar an dem Hang der meisten Autoren zum Visuellen und der hauptsächlichlichen Ausrichtung auf das Bühnenbild - unter Vernachlässigung der bis dahin streng gewahrten drei Einheiten. Die neue Erfindung des Films wurde schnell zur großindustriellen Verwertung der Bühnenkunst verwendet. Maschinell hergestellte Ausstattungen ersetzen handwerkliche Produktion, die man unbegrenzt vervielfältigen und daher günstig vertreiben konnte. Ebenfalls maschinell hergestellt und durch Kurzlebigkeit und

raschen Wandel charakterisiert war die Mode, die mit ihren neuen, dynamischen Strukturen das Bühnenkostüm beeinflusste. Die technischen Voraussetzungen von Film und Fernsehen forderten vom Bühnenkostüm größte Genauigkeit. Méliès war Authentizität wichtig, denn das Bühnenkostüm machte gemeinsam mit dem Bühnenbild durch Schnitt, Farbe und Accessoires dem Zuschauer den dargestellten Charakter verständlich und erkennbar. Stummfilme waren allgemein auf das narrative Element der Kleidung angewiesen, da sie ja die wesentlichen Bedeutungs- und Funktionsträger waren, welche dem Publikum aufgrund ihrer typisierten Darstellung ihren Ursprung verrieten. Die 1920er Jahre griffen diese Tendenz wieder auf; wiesen Sprache, Bewegung und Gestus sekundären Stellenwert zu und inszenierten die Körper der Stars - und damit auch ihr Kostüm als zentrale Bedeutungsträger.

Méliès, dessen Ausstattungen den Weg von gemalten Kulissendekorationen hin zu monumentaler plastischer Architektur und Dekorationen in seinen Historien- und Ausstattungsfilmern bestritten, beweisen dass der Film architektonische Eigenschaften besitzt. Seine *Vues Composées* enthalten eine genaue Beschreibung des richtigen räumlichen Aufbaus eines Studios im allgemeinen und der Dekorationen im speziellen. Auch seine Arbeitsweise ist aufschlussreich. Méliès übertrug sein Gespür vom Theater in den Film. Die Überlagerung der Formen, die Größendifferenzen im Abgebildeten, die perspektivischen Verkürzungen und die farbräumlichen Wirkung erzeugten zusammen die Illusion eines homogenen Bildraums

Ganz den Theatertraditionen verpflichtet, wollte Méliès für jede Einstellung ein eigenes Dekor herstellen. Betrachtet man die Bilder die er von ein und demselben Schauplatz entworfen hat, sieht man, dass er diesen jedesmal vollkommen neu - unabhängig von den Erfordernissen der Perspektive - entworfen hat, so als würde es sich um ein isoliertes, unabhängiges Bühnenbild handeln. Ab 1907 begann er aus Kostengründen alte Dekorelemente nochmals zu verwenden, die aber aufgrund unterschiedlicher Fluchtpunkte ein perspektivisch verzerrtes Bild ergaben. Die Frage der Perspektive in seinen Bühnenbildern war für Méliès ein ganz zentraler Punkt. Er malte die zweidimensionalen Dekors in *Trompe l'oeil* und positionierte sie in der Sehachse der Kamera. Zu Beginn wiesen die Fluchtlinien auf einen speziellen Blickpunkt hin - genau in die Mitte des Publikums auf der Mittelachse. Ab 1900 konzentrierte sich Méliès darauf, nicht nur

die optimale Sicht in der Mitte des Raumes zu gewährleisten, sondern sie auch von Plätzen, die weit von diesem Idealpunkt entfernt waren zu ermöglichen. Er wählte einen Blickpunkt, der keinem genauem Sitzplatz entsprach und ungefähr 130 cm über dem Boden in der Mittelachse, in einem Abstand zum Bühnenrahmen, der dessen Breite entsprach, lag. Méliès spielte in seinen frühen Werken immer zum Publikum hin, um die Grenze zum Zuschauer hin zu überwinden. Um 1907 distanziert er sich wieder davon: „Der Apparat ist der einzige Zuschauer und nichts ist schlimmer, als zu ihm hinzusehen oder ihm während des Spiels Beachtung zu schenken.“³⁰⁹ Was die Projektion der Personen betrifft ist zu sagen, dass man um 1908 noch von einer Anordnung in Lebensgröße ausging. Ab 1915 wird geraten, die Größe der Leinwand im Verhältnis zur Größe des Saales zu variieren.

Wie hat das elektrische Medium Film mit den etablierten Unterhaltungsformen interagiert? Der Film, ist als «bricolage» oder laut Faulstich als «Funktionensynkretismus»³¹⁰ (Kombination einzelner Funktionen wie sie als solche schon bei älteren Medien beobachtet werden konnten, zu einer innovativen Gestalt, die ihrerseits dem neuen Bedarf zu entsprechen ist.) zu sehen.

Um sich von der Praxis des älteren Mediums zu differenzieren, konstituierte der Film im Laufe der Zeit neue ästhetische Formen und Funktionen. Im Film sammelten sich diverse Vorläufermedien. Zum Beispiel führte die Fotografie vorerst noch als Kopie der Malerei, zu Rivalitäten da namhafte französische Fotografen aus der Malerei stammten. Die Fotografie übernahm von der Malerei die Möglichkeit der wahrheitsgetreuen Abbildung und erweiterte diese noch zusätzlich durch die Funktion der technischen Reproduzierbarkeit. Vom Erzähler übernahm der Film die Enthebung von Raum und Zeit, das Erzählen von fiktionalen Geschichten und von der Zauberkunst übernahm der Film den Mechanismus zur Lebenshilfe. Der Film ermöglichte den Menschen des ausgehenden 19. Jahrhunderts den gesellschaftlichen Veränderungen durch eine neue psychosoziale Wirklichkeitspositionierung zu begegnen. Der Film konnte Illusion und Imagination unter dem Vorzeichen bloßer Reproduktion von Wirklichkeit bereitstellen, den Schein perfektionieren und damit letztlich einen Tausch von Realität ermöglichen - wenn auch

³⁰⁹ Méliès, Die Filmaufnahme, S. 22.

³¹⁰ Faulstich, Werner: Filmgeschichte. UTB Wilhelm Find Verlag. Paderborn: 2005. S. 18.

im Filmerlebnis zeitlich begrenzt. Vom traditionellen Medium Theater übernahm der Film die szenische Live-Inszenierung in der Aufführung. Mit Übernahme und Weiterentwicklung der Funktionen des älteren Theaters, differenziert sich der Film funktional von diesem in folgenden Bereichen:

Filmproduktion/distribution - Aufführungsort:

- Filme sind in gleich guter Qualität überall gleichzeitig aufführbar - Ortsungebundenheit
- Keine Konzessionspflicht

Präsentationsform / Schauspielkunst:

- Keine Umbauten, Pausen, Szenenwechsel, Zwischenvorhänge
- Viel Handlung in kurzer Zeit ohne bestehende Konventionen berücksichtigen zu müssen

Publikum:

- Der frühe Film übernimmt die Guckkastenform des Theaters jedoch ist die Entfernung zwischen Zuschauer und Szene nicht mehr unverändert, sondern ist variabel, das heisst der Zuschauer hat keine unveränderte Aussicht, sondern betrachtet wechselnde Einstellungen, Blickwinkel und Perspektiven.
- Dem Bedürfnis des Publikums nach Darstellung sensationeller Ereignissen ist nun dank technischer Möglichkeiten besser nachzukommen.
- Das filmische Vergnügen ist für den Zuschauer günstiger als das theatrale.
- Eine andere Sprache zu sprechen war für die zum grössten Teil aus den unteren Schichten und aus Immigrantenkreisen stammenden Kinobesucher kein Hindernis. Das Hauptaugenmerk lag auf der Ausstattung und den Effekten. Das Unterhaltungsbedürfnis verlangte nach einfachen optischen Reizen.

Méliès war der erste der das Potentials des narrativen Spielfilms aufzeigte. Seine Filme boten nicht nur neue Themen und Inhalte, sondern auch den Übergang von einer theatralen Performanz, die szenisch-gestisch ist, zur narrativ integrierenden Illusion: vom Zeigen zum Erzählen, vom Zuschauerkollektiv zum individuellen Kinozuschauer, letztlich vom Theater zum Film als dem neuen Erzählmedium.

Wie erfolgte die weitere filmische Entwicklung in Frankreich?

In der Zeit von 1900 - bis 1914 änderte sich sehr stark der Bereich der Filmdistribution. Nachdem sich der Film schon in den Anfängen sowohl für das Bürgertum als auch für die unteren Schichten als Attraktion erwiesen hatte, vollzog sich nun der Wandel vom Jahrmarktkino und Variété zum seriösen Lichtspielhaus. Der abendfüllende Spielfilm setzte sich durch, getragen durch individuelle, wieder erkennbare SchauspielerInnen - das Starsystem bildet sich. Der Spielfilm, der zum Teil auf literarischen Vorlagen des Theaters basierte, entwickelte eigene Dramaturgien und eine eigenständige Bildersprache. Zu den frühen Formen des längeren Films zählten mehrere Versuche, berühmte Bühnenaufführungen abzufilmen und sie in den Kinos vorzuführen. Erst mit diesen Experimenten begannen gehobene Lichtbildbühnen inhaltlich und formal mit den Theatern, die ihrem Publikum gehobene Kunst bieten wollten, zu konkurrieren.

Das Zusammenwirken dieser Faktoren führte zur Herausbildung von Genres die sich durch spezifische Erzählmuster mit motivlichen, dramaturgischen oder stilistischen Konventionen auszeichneten. Gerade in Frankreich waren bis zum Ersten Weltkrieg Kriminalgeschichten oder Komödien mit Max Lindner äußerst populär - komische Filmserien, die immer neue Geschichten mit ein und derselben Figur brachten, fassten Fuß in dem heiß umkämpften Filmmarkt.

Der Beginn des 1. Weltkriegs zeigt eine deutliche Zäsur in der französischen Filmgeschichte. Der französische Konzern Pathé Frères belieferte bis dato fast alle Kinos und sonstigen Filmabspielstätten in vielen europäischen Ländern und den USA. Nach dem Ersten Weltkrieg stagnierte das französische Kino, sowohl kommerziell als auch ästhetisch. Französische Produktionen waren immer noch in der Vorkriegsästhetik gestaltet und im Jahr 1913/14 fungierte die Firma Pathé nur noch als eine Art Dachverband, da die Filmproduktion an nationale Tochtergesellschaften übertragen worden war.

In Bezug auf die Theater - Film Diskussion in der Zeit von 1925 – 1939 ist zu sagen, dass der Umverteilungsprozess der einzelnen Unterhaltungsstätten sich nach dem Ersten Weltkrieg zu Gunsten des Films zu verschieben begann. Bis in die Mitte der 1920er Jahre hielt sich die Ansicht, dass alleine die Schauspielkunst Einfluss hatte auf die Konstituierung des Films als Kunst. Ab ca. 1925 sah man nicht die Schauspielkunst, sondern die Montage, die Struktur des filmischen Bildes als das konstitutive Kriterium an. Hervorgerufen wurde dieser Paradigmawechsel durch die

russischen Revolutionsfilme von Vertov, Pudovkin, Ėjzenštejn etc. die ab 1926/27 in Frankreich zu sehen waren.

An der Schwelle vom Stummfilm zum Tonfilm kristallisieren sich neue sozio-ökonomische und ästhetische Probleme heraus, die die Lager der Anhänger und Gegner des Tonfilms ab 1930 noch stärker spaltete. 1930 wird das Problem der Neuordnung der Einflussphären unaufschiebbar. „Das in Gestik und Mimik seit frühen Stummfilmzeiten immer schon beredete, in seinen Untertiteln sogar geschwätziges Kino verfügt fortan über eine zusätzliche Kommunikationsebene, die seit jeher zum ureigensten des Theater gehört: die menschliche Sprache.“³¹¹ Die letzte Bastion des Theaters war eingenommen. Der Einfluss des Tonfilms drängte die Geltungsansprüche des Theaters noch weiter zurück. Mit dem Auftreten der Nouvelle Vague Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre verschoben sich noch stärker die Gewichte in den Theater-Film Beziehungen. Das französische Kino bleibt stark von der Literatur beeinflusst, doch der Graben zwischen Theater und Film vertieft sich. Die Aversion gegen das alte französische Kino und den starken Einfluss der alten theatralen Leitbilder der 1930er und 1940er Jahre ist bei den Autoren der Nouvelle Vague stark ausgeprägt.

Welche Ergebnisse brachte die Literatur - Film Debatte? Hier ist die Einwirkung und der Adaptiondruck des Kinematografen stärker als bei anderen Gattungen. Mit Aufkommen des Tonfilms bietet sich erstmals die Möglichkeit, Dramendialoge unmittelbar, ohne Rückgriff auf zum Beispiel Zwischentitel, zu übernehmen. Umgekehrt beeinflusste die Expansion des Kinos die Entwicklung der dramatischen Genre. Der Film entzieht dem Drama seine Funktion der Unterhaltung und Belehrung, die wie bereits erwähnt, zur Domäne der Literatur und des Theaters gehörten. Während schon bald nach 1895 die alte Féerie auf der Bühne durch die neuen Filmmärchen von Méliès ersetzt werden, während schon vor dem Ersten Weltkrieg das alte Melodrama dem neuen Sittendrama weichen muss, standen mit dem Aufkommen des Tonfilms auch solche Bereiche auf dem Prüfstand, die zum ehemals festen Bestand des französischen Theaterlebens gehört hatten: so vor allem das Boulevardtheater und in seiner spezifischen Ausprägung das Vaudeville. Die durch den Krieg bedingte vorübergehende Umwandlung des

³¹¹ Albersmeier, Theater, Film und Literatur in Frankreich, S. 41.

Vaudeville, eines der größten Pariser Theater, in den Paramount-Kinosaal (Ende 1915) war in dieser Hinsicht ein unheilvoller Vorbote künftiger Entwicklungen.³¹²

Das kulturelle Klima Frankreichs änderte sich von der heiteren Gelassenheit der Belle Époque zu einer neuen zynischen Weltlichkeit und der Vorahnung der Spannungen die zum Ersten Weltkrieg führten. Der Geschmack des Publikums änderte sich durch das Aufkommen des abendfüllenden Spielfilms der in Frankreich und zunehmend auch in Italien und Amerika produziert wurden. Diese neuen „motion pictures“ entdeckten Möglichkeiten abseits Méliès Wirken, welche verschwenderische historische Spektakel, naturalistische Dramen und derbe Farcen inkludierten. Es ist zu bezweifeln, das Méliès seine Arbeit noch lange fortgesetzt hätte, selbst wenn ihn nicht der finanzielle Ruin bedroht hätte, denn das 20. Jahrhundert war da und Méliès war nicht länger in seinem Jahrhundert. „Méliès ist kein Filmpionier, sondern der letzte Mann des Féerien-Theaters.“³¹³

³¹² Vgl. Albersmeier, Theater, Film und Literatur in Frankreich, S. 50-56.

³¹³ Deslandes, Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès, S. 71.

9. Literaturverzeichnis

Primärwerke

- MÉLIÈS, Georges: Die Filmaufnahme. In: Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès. Magier der Filmkunst. Stroemfeld/Roter Stern. Frankfurt am Main: 1992.
- MÉLIÈS, Georges: Le Merveilleux au cinéma. L'Echo du cinéma 24 Mai 1912.
- MÉLIÈS, Georges: L'Importance du scénario, 1932. In: Sadoul, Georges: Cinéma d'Aujourd'hui. 1. Georges Méliès. Edition Seghers. Paris: 1961.
- MÉLIÈS, Georges: L'Orchestre. 10.3.1890. In: Deslandes, Jacques: Le Boulevard du Cinéma à l'époque de Georges Méliès. Éditions du Cerf. Paris: 1963.
- MÉLIÈS, Georges: Méliès. En marge de l'histoire du cinématographe. 1920. In: Deslandes, Jacques; Richard, Jacques: Histoire comparée du cinéma. Band 2. Casterman. Paris: 1968.
- MÉLIÈS, Georges: Mes Mémoires. In: Bessy, Maurice; Duca, Lo: Georges Méliès. Mage. J.J. Pauvert. Paris: 1961.
- MÉLIÈS, Georges: Passez Muscade, Nr. 43, Lyon: 1928.

Sekundärwerke

- ABEL, Richard: French Film Theory and Criticism 1907 - 1939. Band I und II. Princeton University Press. Princeton: 1988.
- ABEL, Richard: Silent Film. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey: 1996.
- ACKERMAN, Forrest: Forrest J. Ackerman's World of Science Fiction. Benedikt Taschen Verlag GmbH. Köln: 1998.
- AFFRON, Charles; JONA-AFFRON Mirella: Sets in Motion. Art Direction and Film Narrative. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey: 1995.
- ALBERSMEIER, Franz-Josef: Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982). Europäische Hochschulschriften. Reihe Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. Band 12. Peter Lang. Frankfurt am Main, Bern: 1983.
- ALBERSMEIER, Franz-Josef: Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt: 1992.
- ALBRECHT, Friedrich: Theater und Film. Studien über Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten. Dissertation. Universität Wien: 1937.
- AMIARD-CHEVREL: Théâtre et Cinéma années vingt. Une quête de la modernité. Tome 1. Edition L'Âge d'Homme. Lausanne: 1990.
- ANDREW, Dudley: Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film. Princeton University Press. Princeton, New Jersey: 1995.
- ARNHEIM, Rudolf: Film als Kunst. 1. Auflage. Carl Hanser Verlag. Baden - Baden: 2002.
- ASHLEY, Leonard: Geschichte der Magie. Gustav Lübbe Verlag. Bergisch Gladbach: 1999.
- AUSTIN, Guy: Contemporary French cinema. An introduction. Manchester University Press. Manchester, New York: 1996.
- BABLET, Dennis: Esthétique générale du decor de theatre de 1870 à 1914. Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris: 1965.
- BALÁZS, Bela: Der Film - Werden und Wesen einer neuen Kunst. 6. Auflage. Globus Verlag. Wien: 1980.

- BALÁZS, Bela: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2001.
- BALLHAUSEN, Thomas; KRENN, Günter; MARINELLI, Lydia (Hrsg.): Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film. verlag filmarchiv austria. Wien: 2006.
- BARNWELL, Jane: Production Design. Architects of the Screen. Short Cuts. Introduction to Film Studies. Wallflower. London, New York: 2004.
- BARSACQ, Léon: Caligari's Cabinet and Other Grand Illusion: A History of Film Design. New American Library. New York: 1978.
- BARROWS, Susan: Distorting Mirrors: Visions of the crowd in late nineteenth-century France. Yale University Press. New Haven: 1981.
- BARTHES, Roland; Martin, André: La Tour Eiffel. Delpire. Paris: 1964.
- BASSENGE, Friedrich (Hrsg.): Hegel: Ästhetik. Europäische Verlagsanstalt. Berlin, Weimar: 1965.
- BAUER, Eduard: Marcel Pagnol. Dissertation. Universität Wien: 1939.
- BAY, Howard: Stage Design. Pitman. London: 1974.
- BAZIN, André: Was ist Film? Alexander-Verlag. Berlin: 2004.
- BAZIN, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Dumont. Köln 1975.
- BAZIN, André: Qu'est-ce que le cinéma. 1. Ontologie et langage. Edition Cerf. Paris: 1959.
- BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1966.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre: Le décor au cinéma. Cahiers du Cinéma. Paris: 2003.
- BESSY, Maurice; DUCA, Lo: Georges Méliès Mage. J.J. Pauvert. Paris: 1961.
- BOEHN von, Max: Die Mode. Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert. 1878 – 1914. F. Bruckmann A. – G. München: 1919.
- BORSTNAR, Nils; PABST, Eckhard; WULFF, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz: 2002.
- BOSE, Günter; BRINKMANN, Erich: Circus. Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst. Wagenbach Klaus GmbH. Berlin: 1978.
- BOURDIEU, Pierre: Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Suhrkamp-Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main: 1983 (2000).
- BOURGET, Paul: L'Envers du Decor. Plon. Paris: 1911.
- BRAKHAGE, Stan: The Brakhage Lectures. Georges Méliès. The Good Lion. Chicago, Illinois: 1972.
- BRAUNECK, Manfred; SCHNEILIN Gérard (Hrsg.): Theater Lexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 1. Auflage. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg: 1986.
- BROADBENT, R.J.: A History of Pantomime. Benjamin Blom Inc. New York. 1901. Neuauflage 1964.
- Der große BROCKHAUS. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden – 15. Auflage von Brockhaus – Konversations-Lexikon. Band 11 L – Mah. Brockhaus. Leipzig: 1932.
- BUDDEMEIER, Heinz: Panorama – Diorama – Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente. Wilhelm Fink Verlag. München: 1970.
- BUTLER, Matilda; PAISLEY, William: Women and the Mass Media. Source Book for research and action. Human Sciences Press. New York: 1980.
- COISSAC, Georges-Michel: Histoire du Cinématographe. De ses origines à nos jours. Edition du Cinéopse, Librairie Gauthier Villars, Paris: 1925.
- DAVIS, Tony: Stage Design. Ludwigsburg. av-Ed. Ludwigsburg: 2001.
- DIEDERICHS, Helmut (Hrsg.): Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Suhrkamp-Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main: 2004.

- DIEDERICHS, Helmut; GERSCH, Wolfgang; NAGY, Magda (Hrsg.): Schriften zum Film. Band 1. Henschelverlag. Berlin: 1982.
- DELEUZE, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. 1. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1991.
- DESLANDES, Jacques: Le Boulevard du Cinéma à l'époque de Georges Méliès. Éditions du Cerf. Paris: 1963.
- DTV-Lexikon in 20 Bänden. Band 8. Hau-Irt. Deutscher Taschenbuch Verlag. München: 1997.
- ECKERT, Nora: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Henschel Verlag. Berlin: 1998.
- ECO, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter. Carl Hanser Verlag. München – Wien: 1991.
- ÉJZENSTEJN, Sergej M.: Vom Theater zum Film. Verlag der Arche. Zürich: 1960.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts. 1. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1975.
- ERNST, Wolf-Dieter: Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen. Passagen Verlag. Wien: 2003.
- ETTEDGUI, Peter: Filmünste: Produktionsdesign. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg: 2001.
- EVERSCHOR, F.; FAHLE, Hans (Hrsg.): Filmanalyse. Band 2. Altenberg. Düsseldorf: 1964.
- EZRA, Elizabeth: European Cinema. Oxford University Press. Oxford: 2004.
- EZRA, Elizabeth: Georges Méliès. The birth of the auteur. Manchester University Press. Manchester, New York: 2000.
- FABSICS, Alexander: Filmanalyse aus französischer Perspektive. Diplomarbeit Universität Wien: 2001.
- FAULSTICH, Werner: Filmgeschichte. UTB Wilhelm Find Verlag. Paderborn: 2005.
- FAULSTICH, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Wilhelm Fink Verlag. München: 2002.
- FAUST, Wolfgang Max: Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart. DuMont Buchverlag. Köln: 1987.
- FÄRBER, Helmut: Baukunst und Film. Aus der Geschichte des Sehens. Verlag unb. München: 1977.
- FELL, John L. (Hrsg.): Film before Griffith. University of California Press. Berkeley: 1983.
- FIEBACH, Joachim; Mühl-Benninghaus (Hrsg.): Theater und Medien an der Jahrhundertwende. Berliner Theaterwissenschaft. Band 3. Vistas Verlag GmbH. Berlin: 1997.
- FINTER, Helga: Der subjektive Raum. Band 1. Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachräume des Imaginären. Gunter Narr Verlag. Tübingen: 1990.
- FORBES, Jill; KELLY, Michael: French Cultural Studies. An Introduction. Oxford University Press Inc. Oxford: 1995.
- FRAENKEL, Heinrich: Unsterblicher Film. Die große Chronik. Von der Laterna magica bis zum Tonfilm. Kindler. München: 1956.
- FRANK, Dorothea: Circusbauten in Wien. Circus in Vergangenheit und Gegenwart. Diplomarbeit Universität Wien: 1988.
- FRAZER, John: Artificially Arranged Scenes. The Films of Georges Méliès. G.K. Hall & Co. Boston, Massachusetts: 1979.
- FREVERT, Ute (Hrsg.): Der Mensch des 20. Jahrhundert. Campus-Verlag. Frankfurt am Main: 1999.
- GAINES, Jane; HERZOG, Charlotte (Hrsg.): Fabrications. Costume and the Female Body. Paperback. New York, London: 1990.
- GAZETAS, Aristides: An introduction to world cinema. LinkMcFarland. Jefferson, North Carolina: 2000.

- GÖÖCK, Roland: Erfindungen der Menschheit. Druck – Grafik – Musik – Foto – Film. Sigloch Edition. Blaufelden: 2000.
- GREGOR, Joseph: Wiener Szenische Kunst. Die Theaterdekoration der letzten drei Jahrhunderte nach Silprinzipien dargestellt. Wiener Drucke. Wien: 1924.
- GRIMM, Jürgen: Das avantgardistische Theater Frankreichs. 1895 – 1930. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München: 1982.
- HALPERIN, Joan: Félix Fénéon: Aesthete and anarchist in fin-de-siècle Paris. Yale University Press. Harvard: 1988.
- HAMMOND, Paul: Marvellous Méliès. St. Martin's Press. New York: 1975.
- HAUSER, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München: 1973.
- HARKER, Joseph: Studio and Stage. Ayer Publishing. Manchester: 1972.
- HELBIG, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Erich Schmidt Verlag. Berlin: 1998.
- L'HERBIER, Marcel: L'Intelligence du cinématographe. Editions Corrêa. Paris: 1946.
- HICKETHIER, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 2. überarbeitete Auflage. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart, Weimar: 1996.
- HOLDEN, Alys: Structural design for the stage. Bronislaw J. Sammer. Boston, Massachusetts: 1999.
- HOUDIN, Robert: Memoirs of Robert-Houdin. Ambassador, Author, and Conjuror. Chapman und Hall. London: 1860.
- HOWARD, Bay: Stage Design. Pitman. London: 1974.
- Imdahl, Max; Iser, Wolfgang (Hrsg.): Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen. Band 7. Wilhelm Fink Verlag. München: 1970.
- JAKOVSKI, Anatole: Èros du dimanche. J.J. Pauvert. Paris : 1964.
- KELZ, Pamela: Mode in allergrösster Öffentlichkeit. Diplomarbeit Universität Wien: 1996.
- KESSLER, Frank; LENK, Sabine; LOIPERDINGER, Martin (Hrsg.): KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès, Magier der Filmkunst. Stroemfeld/Roter Stern. Frankfurt am Main: 1992.
- Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): KINtop 7. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Stummes Spiel, sprechende Gesten. Stroemfeld/Roter Stern. Basel, Frankfurt am Main: 1998.
- KESSLER, Frank; LENK, Sabine; LOIPERDINGER, Martin (Hrsg.): KINtop 12. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Theorien zum frühen Kino. Stroemfeld/Roter Stern. Frankfurt am Main: 2003.
- KESSLER, Frank; LENK, Sabine; LOIPERDINGER, Martin (Hrsg.): KINtop 13. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Wort und Bild. Stroemfeld/Roter Stern. Frankfurt am Main: 2005.
- KINDERMANN, Heinz: Bühne und Zuschauerraum. Ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch - Historische Klasse. Sitzungsberichte, 242. Band. 1. Abhandlung. Kommissionsverlag der österreichischen Akaden der Wissenschaften. Graz, Wien, Köln: 1963.
- KLOOCK, Daniela; Spahr, Angela: Medientheorien. Eine Einführung. 3. deutsche Auflage. Fink. München: 2007.
- KRACAUER, Siegfried: Theorie des Films. Zur Errettung der äußerlichen Wirklichkeit. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1964.
- KUHN, Hugo: Text und Theorie. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart. 1969.
- KUROWSKI, Ulrich: Lexikon Film. Reihe Hanser 101. Carl Hanser Verlag. München. 1972.
- LEEKER, Martina (Hrsg.): Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten. Alexander Verlag. Berlin: 2001.

- MALTHETE-MÉLIÈS, Madeleine (Hrsg.): Méliès et la naissance du spectacle cinématographique. Klincksieck. Paris: 1984.
- MANN, Golo (Hrsg.): Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte. Das 19. Jahrhundert. Band 8. Propyläen Verlag. Berlin, Frankfurt am Main: 1960.
- MARINGER, Alexandra: film_architektur. Diplomarbeit Technische Universität Wien: 2001.
- MAYR, Brigitte Ruth: Kleider erzählen Geschichten. Soziokulturelle Aspekte zur Rolle der Frau und zur Charakterisierung und Stereotypisierung durch Kostüme am Beispiel des österreichischen Films von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Dissertation Universität Wien: 1993.
- MAZDON, Lucy (Hrsg.): Reflections on popular French cinema. Wallflower Press. London: 2001.
- MCLUHAN, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Addison-Wesley. Bonn, Paris: 1995.
- MEHLIN, Urs H.: Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung der Terminologie und Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation. Wirkendes Wort. Schriftenreihe. Band 7. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf: 1969.
- MEYERS Enzyklopädisches Lexikon. 9. Auflage. Meyers Lexikon Verlag. Mannheim, Wien, Zürich: 1973.
- MIKUNDA, Christian: Kino spüren: Strategien emotionaler Filmgestaltung. WUV-Univ.-Verlag. Wien: 2002.
- MITRY, Jean: Anthologie du Cinéma. Band VII. L'Avant-Scène. C.I.B. Paris: 1973.
- MITRY, Jean: Histoire du cinéma. Band 1. Editions Universitaires. Paris: 1968.
- MONACO, James: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der [Neuen] Medien. Rororo. Reinbek bei Hamburg: 2000.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (Hrsg.): LinkHollywood and Europe. LinkBritish Film Institute. London: 1998.
- OPPENHEIM, Adolf; GETTKE, Ernst: Deutsches Theater-Lexikon. Eine Enzyklopädie. Alles Wissenswerthe der Schauspielkunst und Bühnentechnik. Verlag Carl Reißner. Leipzig. 1886.
- PAECH, Joachim (Hrsg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart, Weimar: 1994.
- PETRASCHEK-HEIM, Ingeborg. Die Sprache der Kleidung - Wesen und Wandel von Tracht, Kostüm und Uniform, Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs. Wien: 1966.
- PIRCHAN, Emil: 2000 Jahre Bühnenbild. Bellaria-Verlag. Wien: 1949.
- RAMIREZ, Juan Antonio: La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro. Hermann Blume. Madrid: 1986. S.
- ROLOFF, Volker; WINTER, Scarlett (Hrsg.): Siegener Forschungen zur romanischen Literatur und Medienwissenschaft. Band 8. Stauffenburg Verlag. Tübingen: 2000.
- SADOUL, Georges: Cinéma d'Aujourd'hui. 1. Georges Méliès. Edition Seghers. Paris: 1961.
- SADOUL, Georges: Geschichte der Filmkunst. Schönbrunn-Verlag. Wien: 1957.
- SADOUL, Georges: Histoire generale du cinéma: Les pionniers du cinéma. De Méliès à Pathé. Les Éditions Denoel. Paris: 1947.
- SARCEY, F.: Les modernes, le drame et le vaudeville. 1901.
- SCHENDA, Rudolf: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main: 1970.
- SCHENK, Irmbert (Hrsg.): Erlebnisort Kino. Bremer Symposium zum Film - IV. Erlebnisort Kino. Universität Bremen. Schüren Verlag. Marburg: 2000.
- SCHUBERTH, Ottmar: Das Bühnenbild. Geschichte - Gestalt - Technik. Verlag Georg D.W. Callweg. München: 1955.

- SEE von, Klaus (Hrsg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 20. Zwischen den Kriegen. Wiesbaden: 1983.
- SEILER, Friedrich: Die Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnworts. 3. Teil. Das Lehnwort der neueren Zeit. 1. Abschnitt. Halle. Berlin: 1924.
- SIGHT AND SOUND. Special Supplement to Sight and Sound. Index Series No. 11. British Film Institute. London: 1947.
- STAM, Robert; MILLER, Toby (Hrsg.): Film and Theory. An Anthology. Department of Cinema Studies, New York University. Blackwell Publishers Ltd. Malden, Oxford: 2000.
- STAR FILM CATALOGUE. New York: 1903 – 1908.
- SONTAG, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Fischer Verlag. Frankfurt: 1982.
- SOURIAU, Etienne: L'Univers filmique. Edition Flammarion. Paris: 1952.
- SUCHER, C. Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. Band 2. dtv. München: 1996.
- TASHIRO, Charles Shiro: Pretty Pictures. Production Design and the History Film. University of Texas Press. Austin: 1998.
- THAL, Ortwin: Realismus und Fiktion. Literatur- und filmtheoretische Beiträge von Adorno, Lukács, Kracauer und Bazin. 1. Auflage. Nowotny. Dortmund: 1985.
- TOULET, Emmanuelle: Pioniere des Kinos. Ravensburger Taschenbücher. Ravensburg: 1995.
- TÖTEBERG, Michael (Hrsg.): Metzler Film Lexikon. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart, Weimar: 1995.
- VALE, Eugene: Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen. Band 1: Film, Funk, Fernsehen - praktisch. TR-Verlags-Union. München: 1987.
- VARDAC, Nicholas: Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith. A Da Capo Paperback. New York: 1949.
- WALDMANN, Werner: Zauberkunst. Magie – Illusionen – Tricks – Hilfsmittel – Geschichte – Anleitung. Heinrich Hugendubel Verlag. München: 1984.
- WALTON, Michael J. (Hrsg.): Craig on Théâtre. Methuen. London: 1983.
- WEIHMANN, Helmut: Cinetextures. Film, Architektur, Moderne. PVS-Verlag. Wien. 1995.
- WEIHMANN, Helmut: Gebaute Illusionen. Architektur im Film. Promedia. Wien: 1988.
- WELLS, Herbert G.: Die ersten Menschen auf dem Mond. dtv. München: 1996.
- WILKENING, Albert (Hrsg.): Kleine Enzyklopädie Film. 1. Auflage. VEB Bibliographisches Institut. Leipzig: 1966. S.
- WILLIAMS, Alan: Republic of Images. A History of French Filmmaking. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts: 1992.
- WILLIAMS, Rosalind: Dream worlds, mass consumption in late nineteenth-century France. University of California Press. Berkeley, Ca: 1982.
- WORLEY, Alec: Empires of the imagination. A critical survey of fantasy cinema from Georges Méliès to The lord of the rings. McFarland & Comp. Jefferson, North Carolina: 2005.
- ZGLINICKI von, Friedrich: Der Weg des Films: die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Rembrandt Verlag. Berlin: 1956.

Artikel / Aufsätze

- ALBRECHT, Gerd: Die Filmanalyse. Ziele und Methoden. In: Everschor, F.; Fahle, Hans (Hrsg.): Filmanalyse. Band 2. Altenberg. Düsseldorf: 1964.
- BALÁZS, Bela: Der sichtbare Mensch, Kritiken und Aufsätze 1922-1926. In: Diederichs, Helmut; Gersch, Wolfgang; Nagy, Magda (Hrsg.): Schriften zum Film. Band 1. Henschelverlag. Berlin: 1982.
- BAZIN, André: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Dumont. Köln 1975.
- BOTTOMORE, Stephen: Devant le cinématographe. The cinema in French Fiction (1896-1914). In: KESSLER, Frank; LENK, Sabine; LOIPERDINGER, Martin (Hrsg.): KINtop 13. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Wort und Bild. Stroemfeld/Roter Stern. Frankfurt am Main: 2005. S. 93-110.
- Bulletin of the Association „Les Amis de Georges Méliès”, Paris: 1982.
- CRAIG, Edward Gordon: The Art of the Théâtre. London: 1905. In: Walton, Michael J. (Hrsg.): Craig on Théâtre. Methuen. London: 1983. S. 52-71.
- DRANGE, E.: Schuljugend und Kinematographen. In: Pädagogische Zeitung. 12.9.1907, Nr. 37, 36. Jg.
- EHALT, Hubert Christian: Kunst und Kultur im 20. Jahrhundert, in Verein für Geschichte und Sozialkunde (Hrsg.): Beiträge zur historischen Sozialkunde. Kunst und Kultur im 20. Jahrhundert. 29. Jg./Nr. 1 Jänner – März 1999.
- EHALT, Hubert Christian: Kunst zwischen Formenspiel, Psychoanalyse, Philosophie und Design. Entwicklungen der Kunst im 20. Jahrhundert. In: Beiträge zur historischen Sozialkunde. Kunst und Kultur im 20. Jahrhundert. Hrsg.: Verein für Geschichte und Sozialkunde 29. Jg/ Nr. 1 Jänner - März 1999.
- ELSAESSER, Thomas: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: Schenk, Irmbert (Hrsg.): Erlebnisort Kino. Bremer Symposium zum Film - IV. Erlebnisort Kino. Universität Bremen. Schüren Verlag. Marburg: 2000. S. 34-54.
- EMDEN, Walter: Théâtres. In: Building News. XLIV. März 1883.
- FAURE, Elie: De la cinéplastique (1922). In: L'Herbier, Marcel: L'Intelligence du cinématographe. Editions Corrêa. Paris: 1946.
- FLIEß, Ingo: Schau genau. Anregungen zu einem zukünftigen Dialog zwischen Bildwissenschaft und Filmanalyse. In: Paech, Joachim (Hrsg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart, Weimar: 1994. S. 19-27.
- FRAZER, John: Le Cubisme et le cinéma de Georges Méliès. In: Malthête-Méliès, Madeleine (Hrsg.): Méliès et la naissance du spectacle cinématographique. Klincksieck. Paris: 1984.
- FREUD, Sigmund: Letters of Sigmund Freud. In: Barrows, Susan: Distorting Mirrors: Visions of the crowd in late nineteenth-century France. Yale University Press. New Haven: 1981.
- GAINES, Jane: Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story. In: Gaines, Jane; Herzog, Charlotte (Hrsg.): Fabrications. Costume and the Female Body. Paperback. New York, London: 1990. S. 180-211.
- GANCE, Abel: Qu'est-ce que le cinématographe? Un sixième art (1912). In: L'Herbier, Marcel: L'Intelligence du cinématographe. Editions Corrêa. Paris: 1946.
- GARNCARZ, Joseph: Vom Variété zum Kino. Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Erich Schmidt Verlag. Berlin: 1998. S. 244-256.
- GAUDREAU, André: Das Erscheinen des Kinematographen. In: Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): KINtop 12. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Theorien zum frühen Kino. Stroemfeld/ Roter Stern. Frankfurt am Main: 2003.

- GAUDREAU, André: Temporality and Narrativity in Early Cinema: 1895-1908. In: Fell, John L. (Hrsg.): *Film before Griffith*. University of California Press. Berkeley: 1983.
- GAUDREAU, André: Theatralität, Narrativität und 'Trickästhetik'. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès. In: Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès. Magier der Filmkunst*. Stroemfeld/ Roter Stern. Frankfurt am Main: 1992.
- GELLER, Oscar: Kino und Pantomime. In: *Bühne und Welt*. 1913. 15. Jg.
- GRIESEBNER, Andrea; LUTTER, Christina: Geschlecht und Kultur. Beiträge zur historischen Sozialkunde. In: Verein für Geschichte und Sozialkunde (Hrsg.): *Zeitschrift für Lehrerfortbildung*. Sondernummer. Wien: 2000.
- GROSSER, Helmut: Ein bißchen Geschichte zur Einführung. In: Sonderheft Berufe und Ausbildung für Theater und andere Veranstaltungsstätten. *Bühnentechnische Rundschau: BTR; Zeitschrift für Veranstaltungstechnik, Ausstattung, Management*. Deutsche Theatertechnische Gesellschaft für Theater, Film und Fernsehen. Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architects de Théâtre, Normenausschuß Bühnentechnik in Theatern und Mehrzweckhallen im Deutschen Institut für Normung. Friedrich Berlin Verlags Gesellschaft. Berlin:
- GRUND, Uta: Edward Gordon Craig Scene. Zur Wechselbeziehung der Künste um 1900. In: Fiebach, Joachim; Mühl-Benninghaus (Hrsg.): *Theater und Medien an der Jahrhundertwende*. Berliner Theaterwissenschaft. Band 3. Vistas Verlag GmbH. Berlin: 1997.
- GUITRY, Sacha à Monsieur Pic. In: *Le Courier de Monsieur Pic* 9. 1921.
- GUNNING, Tom: A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early? in: Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): *KINtop 12. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Theorien zum frühen Kino*. Stroemfeld/ Roter Stern. Frankfurt am Main: 2003.
- GUNNING, Tom: Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions. In: Abel, Richard: *Silent Film*. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey: 1996. S. 71-84.
- GUNNING, Tom: The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In: Stam, Robert; Miller, Toby (Hrsg.): *Film and Theory. An Anthology*. Department of Cinema Studies, New York University. Blackwell Publishers Ltd. Malden, Oxford: 2000. S. 229-235.
- HELLER, Heinz: Literatur und Film. In: von See, Klaus (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Band 20. Zwischen den Kriegen. Athenaion/Aula. Wiesbaden: 1983.
- HOBBSAWM, Eric J.: Kunst und Kultur am Ausgang des 20. Jahrhunderts, in Verein für Geschichte und Sozialkunde (Hrsg.): *Beiträge zur historischen Sozialkunde. Kunst und Kultur im 20. Jahrhundert*. 29. Jg. Nr. 1. Wien: Jänner – März 1999.
- KEITZ von, Ursula: Dialogizität der Bilder. Bemerkungen zum Verhältnis von Bildender Kunst und Film aus semiotischer Sicht. In: Paech, Joachim (Hrsg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart, Weimar: 1994. S. 28-39.
- KITTLER, Friedrich: Die Technizität des Textes. In: Kloock, Daniela; Spahr, Angela: *Medientheorien. Eine Einführung*. 3. deutsche Auflage. Fink. München: 2007. S. 99-131.
- KONIGSON, Elie: Au Théâtre du cinématographe. Remarque sur le développement et l'implantation des lieux du spectacle à Paris vers 1914. In: Amiard-Chevrel: *Théâtre et Cinéma années vingt. Une quête de la modernité*. Tome 1. Edition L'Âge d'Homme. Lausanne: 1990. S. 35-56.

- Kunst und Technik ein Team - Aber wie?!: Bühnentechnische Rundschau: BTR; Zeitschrift für Veranstaltungstechnik, Ausstattung, Management. Deutsche Theater-technische Gesellschaft für Theater, Film und Fernsehen. Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architects de Théâtre, Normenausschuß Bühnentechnik in Theatern und Mehrzweckhallen im Deutschen Institut für Normung. Friedrich Berlin Verlags Gesellschaft. Berlin: 1907.
- LEVEQUE, Jean: 'Sarah' spricht zu uns über das Kino. In: Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): KINtop 7. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Stummes Spiel, sprechende Gesten. Stroemfeld/Roter Stern. Basel, Frankfurt am Main: 1998.
- LINDAU, Paul: Filmdramatik. In: Berliner Tageblatt. 16.1.1913, Nr. 27, 42 Jg.
- MALLET-STEVENSON, Robert: Le Cinéma et les arts: L'Architecture (1925), in L'Herbier, Marcel: L'Intelligence du cinématographe. Editions Corrêa. Paris: 1946.
- MALTHETE, Jacques: Die Organisation des Raums bei Méliès. In: Kessel, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès. Magier der Filmkunst. Stroemfeld/Roter Stern. Frankfurt am Main: 1992.
- MALTHETE, Jacques: Les films a trucs de Georges Méliès. Collures et collages.. In: Méliès, Un Homme d'Illusions. Centre National de la Photographie avec le concours du Ministère de la Culture et de la Communication. Paris: 1961.
- MARINELLI, Lydia: Das Kino als Schlafräum. Traumpsychologien und früher Film. In: Ballhausen, Thomas; Krenn, Günter; Marinelli, Lydia (Hrsg.): Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film. verlag filmarchiv austria. Wien: 2006.
- MÜHL-BENNINGHAUS: Frühes Kino und Theater. Versuch einer Annäherung. In: Fiebach, Joachim; Mühl-Benninghaus (Hrsg.): Theater und Medien an der Jahrhundertwende. Berliner Theaterwissenschaft. Band 3. Vistas Verlag GmbH. Berlin: 1997. S. 169-190.
- NOVERRE, Maurice: Le Nouvel Art cinématographique, Nr. 3, 2. Ausgabe Juli 1929.
- PAECH, Joachim: Das Bild zwischen den Bildern. In: Paech, Joachim (Hrsg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart, Weimar: 1994. S. 163-178.
- PAECH, Joachim: Das Kino als Bühne - in Filmen der Nouvelle Vague. In: Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.): Siegener Forschungen zur romanischen Literatur und Medienwissenschaft. Band 8. Stauffenburg Verlag. Tübingen: 2000. S. 11-24.
- PEARSON, Roberta: Das frühe Kino, S. 23. In: Nowell-Smith, Geoffrey: Geschichte des internationalen Films. J.B. Metzler. Stuttgart, Weimar: 2006.
- PETERS, Jan Marie: Die malerische und die erzählerische Komponente in der bildlichen Formgebung der Fotografie des Films. In: Paech, Joachim (Hrsg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart, Weimar: 1994. S. 40-49.
- PLETT, Heinrich: Bildwechsel. Impressionistische Intermedialität am Fin de Siècle. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Erich Schmidt Verlag. Berlin: 1998. S. 219-229.
- POSTMAN, Neil: Infotainment. In: Kloock, Daniela; Spahr, Angela: Medientheorien. Eine Einführung. 3. deutsche Auflage. Fink. München: 2007. S. 99-131.
- ROLOFF, Volker: Theater und Theatralität im Film. In: Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.): Siegener Forschungen zur romanischen Literatur und Medienwissenschaft. Band 8. Stauffenburg Verlag. Tübingen: 2000. S. 5-10.
- SOURIAU, Anne: Fonctions filmiques des costumes et des décors. In: Souriau, Etienne: L'Univers filmique. Edition Flammarion. Paris: 1952. S. 85.100.
- STROBL, Karl Hans: Der Kinematograph. In: Die Hilfe. 2.3.1911. Nr. 9. 17. Jg.

- USAI, Paolo Cherchi: (Ein kleines) Heldenleben. Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès. In: Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès. Magier der Filmkunst. Stroemfeld/Roter Stern. Frankfurt am Main: 1992.
- WEY, Francis: Théorie du Portrait, S. 273 – 284. In: Buddemeier, Heinz: Panorama – Diorama – Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente. Wilhelm Fink Verlag. München: 1970.
- WINTER, Scarlett: Vorwort. In: Roloff, Volker; Winter, Scarlett (Hrsg.): Siegener Forschungen zur romanischen Literatur und Medienwissenschaft. Band 8. Stauffenburg Verlag. Tübingen: 2000. S. 1-3.

Ausstellungskataloge

- KINSMAN, Jane: Paris Intense. In: Paris in the late 19th Century. Held at the National Gallery of Australia, Canberra 30. November 1996 - 23. Februar 1997 and the Queensland Art Gallery, Brisbane 15. März - 22. Mai 1997. S. 8-37.
- LANGLOIS, Henri (Hrsg.): Méliès. Un Homme d'illusions. Textes de Henri Langlois, René Clais, Madeleine Malthête-Méliès, Jacques Malthête, Noelle Givet. Centre National de la Photographie avec le concours du Ministère de la Culture et de la communication. 1961.
- LINDGREN, Ernest; Ferguson, Russell (Hrsg.): Georges Méliès 1861-1938. Ausstellung der National Film Library des British Film Institute. London: 24. Mai - 2. Juni 1938.
- MATHIEU, Caroline: Exposition Universelle 1889. In: Paris in the late 19th Century. Held at the National Gallery of Australia, Canberra 30. November 1996 – 23. Februar 1997 and the Queensland Art Gallery, Brisbane 15. März - 22. Mai 1997. S. 58-65.
- MOLDERINGS, Herbert: Urbanismus und technologischer Utopismus. Aspekte der Neuen Fotografie in Deutschland und Frankreich. In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): Paris - Berlin. 1900 - 1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich - Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. 12. Juli - 6. November 1978. Prestel-Verlag. München: 1979. S. 250 - 265.
- NEUMANN, Dietrich (Hrsg.): Filmarchitektur von Metropolis bis Blade Runner. Ausstellung im Deutschen Architektur-Museum und Deutschen Filmmuseum. Frankfurt am Main: 26. Juni - 8. September 1996.
- ROBINSON, David: Georges Méliès. Father of film fantasy. Ausstellung des British Film Institut im Museum of the Moving Image. London: Februar - Juni 1993.
- VÉRONNEAU, Pierre (Hrsg.): Georges Méliès. Propos sur les Vues animées. In: Les Dossiers de la cinémathèque. Band 10. La Cinémathèque Québécoise / Musée du Cinéma. Quebec: 1982.

Internetquellen

24.6.2008:

<http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung>
http://www.maringorama.com/a_downloads/film_architektur.pdf

24.7.2008:

<http://www.uemg-omf.ch/pdf/arbeitshilfen/animismus.pdf>
<http://www.zaubermuseum.de/geschichte1.htm>
http://www.artikelweb.de/db/artikel_zur_geschichte_der_zauberkunst.html
<http://www.film.fluter.de/de/192/film/5632>
<http://www.zaubermuseum.de/geschichte1.htm>
http://www.artikelweb.de/db/artikel_zur_geschichte_der_zauberkunst.html

17.8.2008:

<http://www.culture.hu-berlin.de/ck/lehre/seminare/filmtechnik/filmtechnik.html>
Kassung, Christian: Kulturwissenschaftliches Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.
Vorlesungsskriptum Geschichte der Filmtechnik am Beispiel der special effects. Mai, Juni
2006.

17.9.2008:

http://www.arch.tu-dresden.de/ibad/Baugeschichte/Vorlesung_Die_Stadt_Paris.html
Prof. Dr. Lippert, Hans-Georg: Die Stadt Paris. Vorlesung Baugeschichte, Hauptstudium
Architektur / Landschaftsarchitektur. Dresden: 2006/07.
<http://www.maringorama.com/>
Maringer, Alexandra: film_architektur. Diplomarbeit TU Wien: 2002.
<http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=14720>

10. Abbildungsverzeichnis

Sekundärwerke

- BESSY, Maurice; LUCA, Do: Georges Méliès Mage. J.J. Pauvert. Paris: 1961.
- BRAKHAGE, Stan: The Brakhage Lectures. Georges Méliès. The Good Lion. Chicago, Illinois: 1972.
- FRAZER, John: Artificially Arranged Scenes. The Films of Georges Méliès. G.K. Hall & Co. Boston, Massachusetts: 1979.
- HAMMOND, Paul: Marvellous Méliès. St. Martin's Press. New York: 1975.
- SADOUL, Georges: Cinéma d'Aujourd'hui. 1. Georges Méliès. Edition Seghers. Paris: 1961.
- SADOUL, Georges: Histoire generale du cinéma: Les pionniers du cinéma. De Méliès à Pathé. Les Éditions Denoel. Paris: 1947.
- WALDMANN, Werner: Zauberkunst. Magie – Illusionen – Tricks – Hilfsmittel – Geschichte – Anleitung. Heinrich Hugendubel Verlag. München: 1984.

Artikel / Aufsätze

- KONIGSON, Elie: Au Théâtre du cinématographe. Remarque sur le développement et l'implantation des lieux du spectacle à Paris vers 1914. In: Amiard-Chevrel: Théâtre et Cinéma années vingt. Une quête de la modernité. Tome 1. Edition L'Âge d'Homme. Lausanne: 1990.
- MALTHETE, Jacques: Die Organisation des Raums bei Méliès. In: Kessel, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hrsg.): KINtop 2. Georges Méliès. Magier der Filmkunst. Stroemfeld/Roter Stern. Frankfurt am Main: 1992.

Ausstellungskataloge

- LANGLOIS, Henri (Hrsg.): Méliès. Un Homme d'Illusions. Textes de Henri Langlois, René Clais, Madeleine Malthête-Méliès, Jacques Malthête, Noelle Givet. Centre National de la Photographie avec le concours du Ministère de la Culture et de la communication. 1961.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Michaela Fries
Geburtsdatum: 14.06.1980
Geburtsort: Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich
Wohnort: Wien
E-Mail: michaela.fries@medienwirtschaft.at

Ausbildungsweg

1986 - 1990 Volksschule Ursulinen Klagenfurt
1990 - 1994 BG und BRG Baden
1994 - 1999 HBLA Wien IV, Schwerpunkt Fremdsprachen
1999 - 2001 Bildungspass des Bildungsforum Wien
1999 - 2008 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Pädagogik an der Universität Wien

Beruflicher Werdegang

1998 - 2001 Integral Markt- und Meinungsforschung
2001 Institut für Menschenrechte: Assistenz Seminarorganisation
2004 Headteamerin für Fit-Jugendreisen in Spanien
2005 Festspielhaus St. Pölten: Assistenz Produktionsbüro
2006 - 2007 no.sugar marketing, pr: Projektkoordination
seit 2001 ORF: Aufnahmeleitung und Inspizienz
seit 2007 Medienwirtschaft Verlags GmbH: Projektmanagerin