



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Illusion und Zauberkunst im 19. Jahrhundert.  
Jean Eugène Robert-Houdin und Georges Méliès.

Verfasserin

Julia Michaela Jennewein

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Juli 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Dr. Birgit Peter



# Inhalt

Einleitung.....	- 3 -
1. 19. Jahrhundert - Frankreich.....	- 6 -
2. Jean- Eugène Robert-Houdin.....	- 19 -
2.1. Robert-Houdins Kunst und sein Theater.....	- 26 -
3. Zauberkunst – Versuch einer Definition.....	- 36 -
4. Georges Méliès, Magier der Filmkunst.....	- 54 -
4.1 Der Kinematograph als Zauberapparat.....	- 60 -
5. Schnittstelle.....	- 67 -
5.1. Illusion.....	- 71 -
Resümee.....	- 77 -
Literatur.....	- 80 -
Abstract.....	- 85 -
Lebenslauf.....	- 86 -



## Einleitung

In dieser Arbeit möchte ich die Schnittstelle zwischen Zauberkunst und frühem Film einer genaueren Betrachtung unterziehen.

Das 19. Jahrhundert war geprägt von Fortschritt und technischen Errungenschaften. Der durch die vielfältigen Entwicklungen ausgelöste Wandel der Gesellschaft äußerte sich auch in Veränderungen des kulturellen Lebens und führte zum Aufkeimen der Massenkultur. Auch die Zauberei erfuhr einen Wandel, sodass sie im 19. Jahrhundert, dem „Zeitalter der Illusion“<sup>1</sup>, bei allen Gesellschaftsschichten eine populäre Unterhaltungsform darstellte.

Zauberkünstler machten sich den technischen Fortschritt zunutze und führten mithilfe neuer, bislang unbekannter Methoden ihre Zaubertricks vor. Darüber hinaus war auch das bloße Ausstellen von Apparaten, etwa der Geißler'schen Röhre<sup>2</sup>, oft Teil einer Vorführung. Hierdurch kam den Zauberkünstlern neben der Unterhaltung und Verblüffung des Publikums auch eine belehrende Funktion zu, was sich schließlich auch in der Wahl der Beinamen, wie etwa „Professor“ und dergleichen niederschlug.

Dieser Effekt des Belehrenden wird in einem Artikel erkennbar, welcher 1864 über die Vorstellungen des Wiener Zauberkünstlers Anton Kratky-Baschik (1810 – 1889) berichtet:

„Dieser Hexenmeister [...] verwendet in seinen Productionen wesentlich die physikalischen Entdeckungen neuester Zeit, und man hat es hier nicht sowol mit jenen Stücken, die nach der Devise ‚Geschwindigkeit ist keine Hexerei‘ abgespielt werden, zu thun, sondern mit vollendeten physikalischen Experimenten.“<sup>3</sup>

Ein ebenfalls in diesem Artikel abgedrucktes Schreiben, welches Georg Haltmeyer, der damalige Direktor des k. u. k. polytechnischen Institutes, an Kratky-Baschik richtete, zeigt den Eindruck den die Vorführung hinterlassen hatte, und den Stellenwert, den die physikalischen Experimente für die Wissensvermittlung einnahmen. Er schreibt an Kratky-Baschik, dass „[...]die Production der Geißler'schen Röhren, die Sie in einer nie gesehenen Menge, Größe und Mannichfaltigkeit besitzen, wahrhaft entzückte.“<sup>4</sup> Des Weiteren teilt er mit, er hätte die Studierenden des Institutes eingeladen, die Vorführungen zu besuchen.

---

<sup>1</sup> Vgl. Richard Southern: Die sieben Zeitalter des Theaters. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1966.

<sup>2</sup> Eine Glasröhre mit Aluminiumdrähten in welcher durch Gasentladung unterschiedliche Leuchteffekte erzeugt wurden. Der erste Vorläufer der Neonröhre. Vgl.: <http://display-magazin.net/lexikon/begriff/leuchtstoffroehre>; Zugriff: 22.7.2014

<sup>3</sup> Die Presse, 6.3.1864, [www.anno.at](http://www.anno.at), Zugriff: 07.05.2014

<sup>4</sup> ebd.

Aus diesem Beispiel wird ersichtlich, wie eng die Zauberkunst als Unterhaltungskunst mit dem technischen und wissenschaftlichen Fortschritt verknüpft war. Der Leserbrief von Georg Haltmeyer macht deutlich, welcher Nutzen, neben der Unterhaltung, aus dem Besuch einer Zaubervorstellung gezogen werden konnte.

Ich möchte mit dieser Arbeit nun folgenden Fragen nachgehen: Welche soziokulturellen Veränderungen wirkten auf die Zauberkunst ein, welche Faktoren waren entscheidend, dass aus Zauberei erst Zauberkunst werden konnte, dass sie also als Unterhaltungsform in allen Gesellschaftsschichten beliebt wurde?

Zu Beginn meiner Arbeit beschäftige ich mich daher mit einem Blick auf das 19. Jahrhundert und vor allem Paris aus einer Perspektive der Cultural Studies, auch unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung der Massenkultur, welche in diesem Jahrhundert ihren Ausgangspunkt nahm.

Mit Jean-Eugène Robert-Houdin möchte ich einen der populärsten und stilprägendsten Zauberkünstler des 19. Jahrhunderts beschreiben, welcher 1845 ein eigenes Zaubertheater in Paris eröffnete. Dabei gehe ich der Frage nach, was dieser Künstler nun anders machte als seine Vorgänger, was so neu und besonders war, dass er auch heute noch „Vater der modernen Magie“<sup>5</sup> genannt wird.

Georges Méliès, der Robert-Houdins Zaubertheater übernahm und dort zuerst selbst als Zauberkünstler auftrat, bevor er 1895 mit dem Kinematographen zu arbeiten begann, steht hier stark an der Schnittstelle von Zauberkunst und Film.

Eben diese Schnittstelle zwischen Zauberkunst und Kinematographie, zwischen einem herausragenden Zauberkünstler auf der einen und dem „Magier der Filmkunst“<sup>6</sup> auf der anderen Seite soll im Mittelpunkt dieser Betrachtung stehen.

In dieser frühen Phase des Films und vor allem bei Méliès diente der Kinematograph als Zauberapparat, er verwendete ihn weniger dazu, Geschichten zu erzählen, sondern vielmehr als neues Mittel, um verblüffende Tricks produzieren zu können. Im Zentrum steht die Erzeugung von Illusionen.

---

<sup>5</sup> Diese Bezeichnung findet man in den verschiedensten Quellen, etwa bei Adrion, Alexander: Die Kunst zu zaubern. Mit einer Sammlung der interessantesten Kunststücke zum Nutzen und Vergnügen für jedermann. Köln: DuMont 1979, S. 142; Wikipedia, englische Version: „father of the modern style of conjuring“, Zugriff 6.4.14

<sup>6</sup> Vgl. Frank Kessler, Sabine Lenk u.a. (Hg.): KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès. Magier der Filmkunst. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1993.

Im letzten Kapitel dieser Arbeit beschäftige ich mich daher mit dem Begriff der Illusion und versuche, den Begriff näher zu bestimmen und ihn in weiterer Folge für die Zauberkunst zu beschreiben.

## 1. 19. Jahrhundert - Frankreich

Für die Beschäftigung mit Künstlern jener Zeit scheint es unerlässlich, auch einen Überblick über die damals herrschenden Verhältnisse zu geben, in welchen ihre Kunst groß wurde und sich überhaupt erst etablieren konnte.

Dies ist umso notwendiger, als die Zauberei zuvor nicht selbstverständlich als Kunstform angesehen wurde, sondern sich erst allmählich dazu entwickelte. Die Frage, warum Zauberkunst gerade im 19. Jahrhundert so beliebt, so angesehen war, warum gerade zu jener Zeit so ein großes Illusionsbedürfnis herrschte, lässt sich nur vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen Veränderungen beantworten. So schreiben auch etwa die Romanisten Jill Forbes und Michael Kelly in ihrem Werk *French Cultural Studies*:

“Whether they chose to acknowledge it or not, indeed whether they were themselves aware of it or not, all of those who were responsible for the new ideas and techniques which were to transform every branch of the creative arts were themselves products of the age in which they lived.”<sup>7</sup>

Diese Aussage trifft natürlich auf die Beschäftigung mit jeder historischen Person zu, denn niemals kann deren Werk vollkommen losgelöst von der Zeit der Entstehung betrachtet werden. Gerade aber das 19. Jahrhundert macht einen kurzen Überblick umso notwendiger, zumal die technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen auch auf die Kultur in vielerlei Hinsicht Auswirkungen hatten, wie auch der Germanist Ralf Schnell feststellt:

„Zwar determinieren solche Prozesse nicht notwendig spezifische Gesellschaftsveränderungen, aber sie lassen die Gesellschaft insgesamt – den einzelnen und seinen Lebenszusammenhang, die Verkehrsformen wie die Ausdrucksformen, bis hin zur Sprache und zu den Künsten – nicht unberührt.“<sup>8</sup>

Im 19. Jahrhundert wurde Frankreich, mit Paris als Sinnbild der Moderne, zu einer industrialisierten Gesellschaft. Die Veränderungen und Entwicklungen betrafen natürlich nicht allein Frankreich, wie auch Forbes und Kelly anmerken. Alle Entwicklungen sind nicht genuin französisch und haben auch gegenseitige Beeinflussungen aus anderen Ländern und Kulturen.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Jill Forbes und Michael Kelly (Hg.): *French Cultural Studies. An Introduction*. New York: Oxford University Press Inc. 1995, S. 14

<sup>8</sup> Schnell, Ralf: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000, S. 8

<sup>9</sup> Vgl. Forbes: *French Cultural Studies*, S. 14

Dennoch kommt Paris im 19. Jahrhundert eine besondere Bedeutung zu. Die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“, wie Walter Benjamin die französische Hauptstadt in seinem gleichnamigen Exposé von 1939 nannte, war der Inbegriff einer modernen Metropole.<sup>10</sup>

Paris genoss im 19. Jahrhundert den Ruf, die Kunst- und Kulturstadt schlechthin zu sein, und bot den idealen Schauplatz für Veränderungen.

Gründe dafür waren zum einen die zentrale Lage und gute Erreichbarkeit sowie zum anderen – und vor allem – auch das äußere Erscheinungsbild der Stadt, das sich im Lauf des 19. Jahrhunderts grundlegend wandelte.

Mitte des Jahrhunderts beauftragte Napoleon III. den Stadtplaner und Architekten Baron Georges-Eugène Haussmann mit der Neugestaltung der Stadt, um Paris zu einer Metropole des Industriezeitalters zu machen, zu einer Weltstadt, welche sich mit anderen Großstädten messen konnte, allen voran London. Zwischen 1853 und 1870 erfolgten Veränderungen im Stadtbild, welche bis heute erhalten sind. Die in dieser Zeit neue Verwendung des Baustoffes Eisen bot neue architektonische Möglichkeiten, wie Benjamin bemerkte, wurde dieses für die Errichtung von Passagen, Bahnhöfen oder Ausstellungshallen verwendet, „Bauten, die transitorischen Zwecken dienen.“<sup>11</sup>

Neue Abwassersysteme, elektrische Beleuchtung in einigen zentralen Straßen, Parkanlagen, große Plätze, breite Boulevards, Geschäfte, Zirkusse, Theater und Cafés führten dazu, dass Paris eine führende Rolle als Hauptstadt der Moderne zugeschrieben wurde.<sup>12</sup>

„Hausmanns urbanistisches Ideal waren die perspektivischen Durchblicke durch lange Straßenfluchten. Es entspricht der im XIX. Jahrhundert immer wieder bemerkbaren Neigung, technische Notwendigkeiten durch künstlerische Zielsetzungen zu veredeln“<sup>13</sup>

Die Bevölkerung in Paris erfuhr im 19. Jahrhundert ein starkes Wachstum. Von einer halben Million im Jahr 1801 wuchs die Einwohnerzahl bis ins Jahr 1877 auf etwa 2 Millionen.<sup>14</sup>

Die sich entwickelnde Freizeitindustrie führte zu einem großen kulturellen Angebot, welches nicht nur für die ansässige Bevölkerung von Interesse war, sondern vor allem auch Menschen aus dem Ausland oder Künstler anzog, die eigens wegen der Museen, Kunstgalerien,

---

<sup>10</sup> Benjamin, Walter: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. V. 1. Hg. Von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 45-60.

<sup>11</sup> Benjamin: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, S. 46

<sup>12</sup> Vgl Forbes: French Cultural Studies, S. 15

<sup>13</sup> Benjamin: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, S. 56

<sup>14</sup> ebd.

Bibliotheken, Konzerthallen und dergleichen kamen. „Paris presented a permanent open air-spectacle to the visitors who flocked there in their hundreds of thousands from all four corners of the world.“<sup>15</sup>

Großstädte boten den idealen Nährboden für die aufkeimende Vergnügungskultur der Massen. „Hier waren die Palette der Angebote am farbigsten und die wechselseitigen Einflüsse am lebhaftesten. Paris zählte am Anfang der 1870er Jahre mehr als 180 Cafés concerts und 240 Bals publics. Die städtischen Unterschichten besuchten die Etablissements der Vorstädte [...]“<sup>16</sup>

Auch Benjamin hebt die besondere Bedeutung des öffentlichen Raumes für das Leben in der veränderten Großstadt hervor: „Für den Privatmann tritt erstmals der Lebensraum in Gegensatz zu der Arbeitsstätte.“<sup>17</sup>

In einem anlässlich der Weltausstellung 1867 erschienen Buch, herausgegeben vom deutschen Schriftsteller und Journalisten Julius Rodenberg, wurde versucht, „ein möglichst vollständiges Bild der französischen Metropole zu geben, wie sie sich unter dem zweiten Kaiserreich gestaltet“.<sup>18</sup> Rodenberg unterstreicht darin einmal mehr den Stellenwert, den Paris als moderne Metropole einnahm, und sah den Grund dafür darin, dass hier Entwicklungen geballt stattfinden konnten:

„Vielmehr fesseln uns die still und bedeutsam wirkenden Mächte des modernen Lebens, deren Action in Paris sich in ihrem Zusammenhang so genau verfolgen läßt, weil hier auf Einen [sic!] Ort concentrirt erscheint, was sich im Entwicklungsgange anderer Gemeinwesen neuerer Zeit auf weite Räume verstreut findet.“<sup>19</sup>

Über das kulturelle Leben findet sich eine Passage, welche auch die Bedeutung der Stadt als Anziehungspunkt für Kunst- und Kulturinteressierte herausstreicht:

„Der Fremde, der sich in die Weltstadt begibt, um dort das Leben der Kunst und die Kunst des Lebens zu studieren, bringt in der Regel seine Abende in den Theatern zu, welche ein Versammlungsort des eleganten Pariser Publikums und der aus ganz Europa herbeiströmenden Vergnügungsreisenden sind. Ohne Frage bilden die letzteren die überwiegende Mehrheit der Zuschauer.“<sup>20</sup>

Die im Zitat angesprochene „Kunst des Lebens“ äußert sich neben dem kulturellen Angebot in der Etablierung zahlreicher Restaurants und vor allem Cafés.

---

<sup>15</sup> ebd.

<sup>16</sup> Vgl. Maase: Grenzenloses Vergnügen, S. 66f.

<sup>17</sup> Benjamin: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, S. 52

<sup>18</sup> Rodenberg Julius: Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht. Ein Skizzenbuch zur Weltausstellung. Leipzig: F. M. Brockhaus 1867, S. 5

<sup>19</sup> ebd.

<sup>20</sup> Rodenberg: Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht. S. 218

Um die Jahrhundertwende gab es allein in Paris und im näheren Umfeld 24000 Cafés.<sup>21</sup>

Neben öffentlichen Orten stellten aber auch private Zirkel einen wichtigen Treffpunkt für Neuankömmlinge, Artisten und Künstler dar.

„Die offenen Häuser waren Knotenpunkte in ihrem Beziehungsnetz: Um einen Kern Ortsansässiger versammelten sich durchreisende Freunde und Bekannte sowie mit Empfehlungen ausgestattete Fremde, teils unangemeldet, teils regelmäßig am Jour fixe, zum geselligen Beisammensein. Man orientierte sich hier an aristokratischen Vorbildern [...]. Man setzte sich aber, durchaus normativ, vom Luxus und Zeremoniell der Hofgesellschaften dezidiert ab, ebenso wie von der Üppigkeit des kaufmännischen Lebensstils, und natürlich auch von der Wirtshausgeselligkeit der Handwerker und ‚gemeinen‘ Leute. Im Vordergrund standen Gastlichkeit, Bildung, niveauvolle Gespräche, Weltoffenheit und eine ungezwungene, freundschaftliche Atmosphäre: ‚einfach, aber geistreich‘, lautete die Formel.“<sup>22</sup>

Diese positive und dynamische Atmosphäre, in welcher Künstler jeder Sparte zusammentrafen, trug stark zu einem weiteren Merkmal dieser Periode bei: die Auflösung und Vermischung der Grenzen, welche traditionell zwischen den unterschiedlichen Kunstformen herrschten.

Vor allem aber trug sie zu einem Klima bei, in dem das Streben nach Innovation und Experiment sehr stark war, wie Forbes und Kelly festhalten.<sup>23</sup>

Ein anderer wichtiger Faktor, der die Bereitschaft für neue Ideen begünstigte, war der vermehrte Kontakt mit anderen Ländern und Kulturen. Das wachsende Bewusstsein über und auch der Kontakt zu anderen Kulturen und Ländern wurde stark durch das Phänomen der internationalen Weltausstellungen geprägt, von denen die erste 1851 in London stattfand.

In Paris gab es in den Jahren 1855, 1867, 1878, 1889 und 1900 eine internationale Weltausstellung. Diese Ausstellungen waren maßgeblich daran beteiligt, Paris‘ Rolle als kulturelles Zentrum Europas zu festigen.<sup>24</sup>

Ursprünglich waren die Weltausstellungen dazu gedacht, den technischen, wissenschaftlichen und kommerziellen Fortschritt der Nationen zu demonstrieren. Forbes weist darauf hin, dass mit der Zeit dieser ursprüngliche Zweck zurücktrat und die Weltausstellungen „Jahrmärkte für die Massen“ wurden, und nennt sie frühe Vorläufer der Disneyland des 20. Jahrhunderts.

„The quest for scientific truth, social utility, and moral order was being replaced by a huge project of commercialized seduction in which spectators were lured into an artificial,

---

<sup>21</sup> Vgl. Forbes: French Cultural Studies, S. 15

<sup>22</sup> Faulstich, Werner: Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700 – 1830). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 22f.

<sup>23</sup> Vgl. Forbes: French Cultural Studies, S. 15

<sup>24</sup> Vgl. Ebd., S. 47

make-believe world, and in which scientific achievements were served up as amusing curiosities for an uninformed public.“<sup>25</sup>

Auch Walter Benjamin äußert sich kritisch über die Weltausstellungen, die er “Wallfahrtsstätte zum Fetisch Ware“<sup>26</sup> nennt. Mit der Weltausstellung von 1867 „bestätigt sich [Paris] als Kapitale des Luxus und der Moden.“<sup>27</sup>

Paris war im 19. Jahrhundert also die Metropole schlechthin, doch waren die Großstädte des 19. Jahrhunderts generell jene Zentren, die große Entwicklungen möglich machten.

Die Städte wuchsen stark und es etablierte sich eine bedeutende Arbeiterklasse mit eigenen sozialen, professionellen und kulturellen Organisationen. Viele Neuerungen bewirkten tiefgreifende Veränderungen im alltäglichen Leben. So trug die Einführung einer Schulpflicht zu einer breiteren Bildung bei, mehr Menschen konnten lesen, höhere Bildung wurde auch für Frauen zugänglich.

Die Kommunikation wurde revolutioniert durch den Ausbau des Schienen- und Straßennetzes, gefolgt von Telefon, Auto und Flugzeug.

Fließwasser und Elektrizität veränderten vor allem auch das häusliche Leben in den Städten.

Neue Gesetze wurden eingeführt: Kinderarbeit wurde verboten, Frauenarbeit wurde limitiert, und ein freier Tag für alle Arbeitnehmer wurde eingeführt.

Die Ausdehnung des öffentlichen Verkehrs in den Städten und deren Umgebung und die Nutzung neuer Technologien begünstigten das Aufkeimen der Freizeit- und Tourismusindustrie, welche diese Periode kennzeichneten.<sup>28</sup>

Doch nicht nur diese Faktoren allein waren für das Aufkommen einer Freizeitindustrie von Bedeutung. Der Kulturwissenschaftler und Soziologe Kaspar Maase bemerkt in seinem Werk *Grenzenloses Vergnügen*<sup>29</sup>, dass durch die Industrialisierung, durch das Leben in schnell wachsenden Städten und den Übergang sehr vieler Menschen zur Fabrikarbeit Veränderungen eintraten, welche die Entwicklung der Massenkultur ebenso begünstigten.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> ebd., S. 47

<sup>26</sup> Benjamin: Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, S. 50

<sup>27</sup> ebd. S. 52

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 11f.

<sup>29</sup> Maase Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1997.

<sup>30</sup> Vgl. ebd. S. 38

Maase weist explizit darauf hin, dass es nicht sinnvoll ist, Massenkultur nur auf medienvermittelte Angebote zu beschränken, und bezieht auch Vergnügungen wie etwa Tanz, Varieté, Schausport und dergleichen ebenso mit ein.

„Nicht scharfe Grenzziehungen, sondern Übergänge und Wechselwirkungen zwischen unterschiedlichen Genres und ‚Niveaus‘ kennzeichneten die populäre Kultur.“<sup>31</sup>

Ralf Schnell jedoch weist in seiner Definition des Begriffes Massenkultur darauf hin, dass sehr wohl eine Grenzziehung gegeben ist, nämlich jene Trennung zwischen Hochkultur und Massenkultur, welche er als konstitutiv für die Kultur der Moderne beschreibt.<sup>32</sup>

Massenkultur ist für ihn „Kultur für ein radikal heterogenes, anonymes Publikum, also eine Kultur des kleinsten gemeinsamen Nenners“.<sup>33</sup>

Hans-Otto Hügel beschreibt in seinem *Handbuch Populäre Kultur* den Begriff Massenkultur als

„Sammelbezeichnung für Waren, Dienstleistungen und Aktivitäten, die in modernen Industriegesellschaften der Unterhaltung und Vergnügung vieler dienen. [...] Massenkultur bezeichnet also nicht einfach eine Menge kultureller Güter und Angebote mit bestimmten gemeinsamen Eigenschaften. Sie ist auch nicht gleichzusetzen mit dem, was die Massenmedien transportieren. Im Zentrum steht eher die Art und Weise, mit kulturellen Angeboten, die auf ein großes Publikum zielen, umzugehen. Für die Nutzer gibt es nur einen Maßstab: ihr Vergnügen.“<sup>34</sup>

Die Entstehung der Massenkultur ist eng verknüpft mit den gesellschaftlichen Veränderungen des 19. Jahrhunderts. In dieser Epoche wurde die vorindustrielle Ordnung aufgelöst und die Arbeit wurde zum bestimmenden Element.<sup>35</sup>

„Millionen verließen die Landwirtschaft, die dörfliche Welt, die Lebensordnung der Zünfte oder die relative Ungebundenheit einer Tagelöhnerexistenz. Ganz gleich, ob Not oder Neugier sie trieb – nun mußten sie sich mit dem strikten Reglement der Industrie auseinandersetzen. Nicht mehr der Stand der Sonne und die Anforderungen von Vieh und Feld, sondern Fabriksirenen und Uhren bestimmten fortan ihren Tagesrhythmus und setzten die Heere der Arbeit, wie sie zeitgenössisch angesprochen wurden, in Bewegung.“<sup>36</sup>

Dies hatte zur Folge, dass das gesamte Leben neu ausgerichtet werden musste. War in vorindustrieller Zeit Arbeit selbstverständlicher Teil des Daseins – arbeiten um zu leben – so

---

<sup>31</sup> Maase: Grenzenloses Vergnügen, S. 22

<sup>32</sup> Vgl. Schnell, Ralf (Hg.): Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000, S. 325

<sup>33</sup> ebd.

<sup>34</sup> Hügel, Hans-Otto: Handbuch populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2003, S. 48f.

<sup>35</sup> Vgl. Maase: Grenzenloses Vergnügen, S. 40

<sup>36</sup> ebd. S. 41

brachte die Lohnarbeit Abhängigkeit und Fremdbestimmung. Darüber hinaus sorgte alleine schon die räumliche Trennung von Wohnung und Arbeitsplatz erstmals für die Herausbildung einer genau abgrenzbaren Arbeitszeit.<sup>37</sup>

„Es war ein merkwürdig gespaltenes Verhältnis zur Arbeit, das die Lohnabhängigen entwickelten. Die Fähigkeit, unter fremdbestimmten Umständen eine beliebige Arbeit zu leisten, wurde Grundlage der persönlichen Daseinsberechtigung und der Selbstachtung – einer Selbstachtung trotz Erschöpfung, Mangel, Enge, Elend.“<sup>38</sup>

Arbeit wurde im 19. Jahrhundert zum bestimmenden Element. War die Arbeitszeit zuvor durch natürliche Faktoren bestimmt – etwa Jahreszeiten oder Sonnenaufgang - so führte die Erfindung des künstlichen Lichtes und von Maschinen, welche auch witterungsunabhängig arbeiten konnten, zu einer massiven Ausdehnung der täglichen Arbeitszeit.

In Fabriken und Heimindustrie waren regelmäßige Wochenarbeitszeiten von bis zu 100 Stunden, in der Textil- oder Mühlenbranche sogar bis zu 120 Stunden keine Seltenheit.<sup>39</sup>

Zwar lässt sich eine vergleichbare tägliche Arbeitszeit seit dem hohen Mittelalter nachweisen, Maase aber weist darauf hin, dass damals ein Drittel des Jahres oder mehr auf Sonn- und Feiertage entfiel. Mit diesem Ausmaß an täglicher Arbeit, zu dem meist auch noch die Wegzeiten hinzukamen, kann von Freizeit keine Rede sein. „In dieser Tiefstphase der Ausbeutung und des Elends war das Dasein auf Schuften und körperliche Regeneration beschränkt.“<sup>40</sup>

Die vermehrte Lohnarbeit zog die allmähliche Konstituierung einer ‚Lohnarbeiterklasse‘ nach sich, einer Gruppe mit gemeinsamen Interessen und Erfahrungen. Diese gemeinsamen sozialen, politischen und wirtschaftlichen Erfahrungen sowie die schlechten Lebens- und Arbeitsbedingungen führten seit den 1860er-Jahren zur Entstehung von Arbeiterbewegungen, welche sich unter anderem für die Verkürzung der Arbeitszeit einsetzten<sup>41</sup>.

„Doch der Widerstand der Beschäftigten und Sorgen von Staat und Reformern setzten die historische Wende zur Arbeitszeitverkürzung durch. Nun konnten die Lohnabhängigen lernen, ihr Verhältnis zu Arbeit und Freizeit individuell zu gestalten – eine historisch neue Situation im Vergleich zur vorindustriellen fraglosen Einheit des Lebens.“<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> Vgl. Schneider, Michael: Der Kampf um die Arbeitszeitverkürzung von der Industrialisierung bis zur Gegenwart. In: Gewerkschaftliche Monatshefte Nr. 2/1984, S.77-88

<sup>38</sup> Maase: Grenzenloses Vergnügen, S. 42

<sup>39</sup> Vgl. Karl A. Otto: Die Arbeitszeit! Pfaffenweiler 1989, S. 59-61, zitiert nach Maase: Grenzenloses Vergnügen, S. 44

<sup>40</sup> ebd. S. 44

<sup>41</sup> Vgl.: Breuilly, John und Kocka, Jürgen (Hg.): Europäische Arbeiterbewegungen im 19. Jahrhundert : Deutschland, Österreich, England und Frankreich im Vergleich. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983. Vgl. auch: Schneider: der Kampf um die Arbeitszeitverkürzung

<sup>42</sup> ebd. S. 45

Die Arbeit hatte also begonnen, das Leben maßgeblich zu bestimmen und es kam zu einer klaren Differenzierung von Arbeitszeit und Freizeit.

Maase sieht im Auseinandertreten von Arbeit und Freizeit auch einen großen Gewinn an Freiheit.

„Männliche und weibliche Lohnarbeiter verfügten nun über Zeiten und Räume, die frei waren von beruflichen Pflichten, von ständischer Reglementierung und herrschaftlicher Kontrolle. Sie besaßen nun eigene Geldmittel, die sie selbstbestimmt verwendeten. Freizeitgenuß konnte von jetzt an zum Selbstzweck, zum Lebensinhalt werden.“<sup>43</sup>

So entstand ein Publikum, welches für das schwer erarbeitete Geld in der Freizeit ein Maximum an Unterhaltung suchte, die Freizeit wurde so also nach und nach in den Alltag integriert. Die Herausbildung dieses neuen Publikums führte dazu, dass

„aus Schaustellern, Gastwirten und Verlegern Unternehmer [wurden], die das bewährte Know-how des Vergnügungsgewerbes sowie revolutionierte Vervielfältigungstechnologien und Transportmöglichkeiten nutzten und ein konsequent auf die Lebensweise der ‚einfachen Leute‘ zugeschnittenes Marketing erprobten. [...] Alle traditionellen Angebote wurden modernisiert, Bänkelsang und Tanzboden, Illusionstheater und Karussells.“<sup>44</sup>

Anfang des 19. Jahrhunderts dominierten Künste und Unterhaltungsformen, welche vom gebildeten und wohlhabenden Bürgertum konsumiert wurden, etwa Oper und Theater, Dichtung und ernste Musik, die als „Hochkultur“ den Anspruch eben dieser Schichten auf Führung in der Gesellschaft unterstrichen.<sup>45</sup> Bei den populären Unterhaltungen jener Zeit, etwa Konzerten und Tanzveranstaltungen, Theater und Varieté, welche zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch vom „alten Mittelstand“ der Handwerker und Kleinhändler sowie Soldaten und Dienstboten besucht wurden, vollzog sich ein Wandel im Publikum. Gegen Ende des Jahrhunderts dominierten proletarische Schichten.<sup>46</sup>

Die Definition von Arbeit als eigenständiger, abgegrenzter Bereich innerhalb des Lebens und die dem gegenüber stehende Freizeit sowie auch die sich langsam entwickelnde Kaufkraft führten dazu, dass auch breitere Massen, die „Unterschichten“, kulturelle Angebote nutzen wollten. Zum einen also bildete sich eine neue Gruppe heraus, die Unterhaltung suchte, zum anderen hatte diese Gruppe ihre ganz eigenen Bedürfnisse:

„Geld, Zeit und Aufmerksamkeit dieser Menschen waren knapp. Dafür erwarteten sie kräftige Vergnügungen, effektiv, eingängig, auf ihre Erfahrungen bezogen. Alltägliche

---

<sup>43</sup> ebd., S. 42

<sup>44</sup> Hügel: Handbuch Populäre Kultur, S. 53

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 16

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 46

Künste sollten es sein, Gebrauchskünste, auch wenn sie Träume, außerordentliche Gefühle und Ausbruch aus der Enge boten. Hier ging es um Lebensbewältigung, Selbstverständigung, Spaß an starken Eindrücken und nachvollziehbarer Leistung, nicht zuletzt um den sinnlichen Genuß des Reichtums, den man tagtäglich in harter Arbeit produzierte.“<sup>47</sup>

Die sich an diese Bedürfnisse anpassenden Künste unterschieden sich von jenen, welche von der herkömmlichen Ästhetik behandelt wurden. Ihr Zweck bestand vorwiegend in der Unterhaltung, in der Ablenkung und Zerstreuung und dies geschah vor allem durch äußere Reize, große Gefühle, durch Befriedigung der Schaulust.

„Eingefordert wurde nachprüfbare Leistung: Kraft, Geschicklichkeit, Mut, der Reiz von Aussehen und Stimme, Koordination von Gruppen, neue Tricks und überzeugende Illusion, Einsatz moderner Technik, Bühnenpräsenz und opulente Ausstattung; mehr noch galten Schlagfertigkeit, Witz, einprägsame Charakterisierung und die Fähigkeit, Selbst- und Fremdbilder sowie die emotionale Schwingungslage des Publikums zu treffen. [...]“<sup>48</sup>

Solche Arten der Unterhaltung trugen außerdem mit dazu bei, dass sich ein proletarisches Selbstbewusstsein herausbildete welches sich vor allem durch die Abgrenzung zu den oberen Schichten definierte.

„Öffentliches Mißtrauen, moralische Abwertung und anhaltende Reglementierungsversuche trugen dazu bei, daß man sich mit den populären Vergnügungen als der eigenen und eigentlichen Domäne der einfachen Leute identifizierte.“<sup>49</sup>

Das gesellschaftlich aufstrebende Bürgertum wiederum grenzte sich scharf ab von den Unterhaltungsformen und Vergnügungen, welche die städtischen Unterschichten besuchten.

Die deutlich vorhandenen Unterschiede zeigten sich aber, so Maase, weniger in der ästhetischen oder moralischen Qualität der Darbietungen, als vielmehr in bewusst geschaffenen Grenzen, die eine klare Trennung der Schichten bewirkten, etwa Eintrittspreise, Bekleidungs Vorschriften oder allein die Adresse des Aufführungsortes.<sup>50</sup> „Insgesamt nahm im 19. Jahrhundert die soziale Abgrenzung der Orte und Inszenierungen des Vergnügens zu.“<sup>51</sup>

Allerdings gab es zahlreiche Parallelen und Wechselwirkungen, und eine Zuschreibung einzelner Genres der populären Künste zu einer gewissen Schicht ist unmöglich, dies allein schon deshalb,

---

<sup>47</sup> ebd., S. 17

<sup>48</sup> ebd., S. 56

<sup>49</sup> ebd.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 58

<sup>51</sup> ebd., S. 62f.

weil populäre Unterhaltungsformen oft ihre Ursprünge in der bürgerlichen oder gar adeligen Gesellschaft hatten und später von den unteren Schichten aufgegriffen wurden.<sup>52</sup>

Zugleich konnte es auch umgekehrt laufen und es war nicht ungewöhnlich, dass „[v]iele Größen der Unterhaltungsbranche sich einen Ruf vor Arbeiterinnen, Arbeitern und Handwerkern [erwarben], ehe sie mit den dort bewährten Darbietungen die Amüsierkultur der Oberen Zehntausend prägten.“<sup>53</sup>

Auch Ideale der Kunst erfuhren in der bürgerlichen Gesellschaft eine Veränderung. So kam es besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer „merkwürdigen Doppelbewegung“ der bürgerlichen Kultur. Bildung, Ästhetik und Vergeistigung wurden zu den bestimmenden Idealen der Kunst. In diesem Sinne wurde versucht „die Musentempel von allem [...] zu reinigen, was nach Unterhaltung und außerkünstlerischen Motiven aussah.“<sup>54</sup>

Abgelehnt wurde von nun an auch die zuvor geschätzte Verbindung von Kunstgenuss mit weiteren Tätigkeiten wie Essen, Trinken und Gespräch. Aber auch aufwändige Ausstattung, verblüffende Bühneneffekte, stimmliche und körperliche Spitzenleistungen, starke Gefühle, grob-sinnliche Reize, äußerliche Effekte, Buhlen um die Publikumsgunst wurden im Sinne der idealistischen Ästhetik abgelehnt.<sup>55</sup>

„Was breiteren Widerhall fand, galt von vornherein als zweifelhaft.“<sup>56</sup> Vermutlich zeigte sich auch darin nur eine weitere Abgrenzungsstrategie der Bourgeoisie zum Proletariat.

Hatte Unterhaltung zuvor den Ruf, von Arbeit, Lernen und Gebet abzuhalten, so wurde sie jetzt auch zum Gegenstück „echter“ Kunst. Die zuvor erwähnte Doppelbewegung bestand nun darin, dass zum einen das bürgerliche Ideal von Kunst und Unterhaltung hochgehalten wurde, zum anderen jedoch sich eine gerade gegenläufige Entwicklung vollzog: „Selbst die Mehrzahl derer, die dem ästhetischen Purismus mit den Lippen Tribut zollten, zog sinnliche Effekte und beiläufiges Konsumieren vor.“<sup>57</sup>

Der vorgebliche Versuch des Bürgertums, sich gegen die Vergnügungen des „Pöbels“ abzugrenzen, verharrte jedoch vorwiegend in Äußerlichkeiten, während die vom bürgerlichen Ideal verdamnten Motive (sinnliche Reize, große Gefühle, etc.) in der bürgerlichen Unterhaltungskultur genauso dominierten.

---

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 62

<sup>53</sup> ebd., S. 63

<sup>54</sup> ebd., S. 59

<sup>55</sup> ebd., S. 60f.

<sup>56</sup> ebd., S. 61

<sup>57</sup> ebd.

„Das Bürgertum präferierte im 19. Jahrhundert, abgesehen von verschwindend kleinen Bildungseliten, zunehmend Unterhaltung: Komödie und Operette, Varieté und Genrebild, Schicksalsroman und Salonmusik. Man suchte Amüsement und Effekt, auch dort, wo man sich klassischen und zeitgenössischen Werken zuwandte.“<sup>58</sup>

Doch nicht allein durch die gesellschaftlichen Veränderungen erfuhr die Kunst eine Neubewertung. Auch der Einfluss der Wissenschaft trug erheblich dazu bei.

Wissenschaft und wissenschaftliche Methoden genossen im 19. Jahrhundert enormes Prestige. Zum einen als Reaktion darauf, zum anderen als Konsequenz des wissenschaftlichen und industriellen Fortschrittes erfolgte eine radikale Neubewertung der Kunst.

„Die neuen Wissenschaften waren genau definierte intellektuelle Tätigkeiten, die auf strengen Vorgehensweisen beruhten. Die Künste (die immer mehr als das angesehen wurden, was die Wissenschaft nicht war) wurden in der Folge ebenfalls klarer definiert.“<sup>59</sup>

Doch wissenschaftliche Entdeckungen haben nicht nur dazu beigetragen, dass sich das alltägliche Leben fundamental änderte und die Kunst neu bewertet wurde, sie veränderten generell auch den Blick der Menschen auf deren Umwelt, oder wie es der Kunstkritiker Jonathan Crary 1990 formuliert:

„Der zu Anfang des 19. Jahrhunderts vollzogene Bruch mit den klassischen Sehmodellen war jedoch weit mehr als nur eine Veränderung im Erscheinungsbild von Bildern und Kunstwerken oder in Darstellungskonventionen. Er war vielmehr untrennbar mit einer umfassenden und gewaltigen Umstrukturierung von Wissen und Erkenntnis wie von sozialen Praktiken verbunden, die die produktiven und kognitiven Vermögen des Menschen wie seine Bedürfnisstruktur auf unendlich vielfältige Weise neu strukturierten.“<sup>60</sup>

Bereits 1936 weist Walter Benjamin darauf hin, dass sich die Sinneswahrnehmung innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert. „Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.“<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Hügel: Handbuch Populäre Kultur, S. 54

<sup>59</sup> Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 2001, S. 17

<sup>60</sup> Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden: Verlag der Kunst 1996, S. 13f.

<sup>61</sup> Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 14

Durch die Entwicklung von Fotografie und Film und die dadurch gegebene Möglichkeit der Reproduktion eröffneten sich neue Methoden, die Wirklichkeit abzubilden, was letztlich eine kollektive Änderung der Wahrnehmung bewirkte.

Auch Forbes und Kelly sehen große Einschnitte in der Wahrnehmung, vor allem durch die Entwicklung der Eisenbahn und der Kamera. Erstmals konnten große Distanzen mit hoher, bisher noch nie dagewesener Geschwindigkeit zurückgelegt werden, für die Menschen des 19. Jahrhunderts brachte diese Entwicklung vollkommen neue Erfahrungen, welche zur Folge hatten, dass die Auffassung von Zeit und Raum eine radikale Neubewertung erfuhr.

Forbes und Kelly zufolge basierte die Revolution der Wahrnehmung durch die Erfindung der Fotografie nicht allein auf der Möglichkeit, die Realität abzubilden, auch die Nutzung der Fotografie als Kunstform trug dazu bei.

“This was a perceptual revolution which reinstated and legitimized the subjectivity of the artist and allowed him to retrieve his function as an interpreter, not a recorder, of the experience of the world, and it constituted a major breakthrough.”<sup>62</sup>

Durch die Fotografie entstanden also neue Sichtweisen, “die nicht nur für die Bildrezeption angewendet wurden, sondern auch den Blick auf die Wirklichkeit veränderten“.<sup>63</sup>

Mit der Erfindung der Fotografie wurde es möglich, bisher ungesehene Details zu erkennen. Walter Benjamin beschreibt diesen Aspekt in seinem Essay „Kleine Geschichte der Photographie“ von 1931 und macht deutlich, wie sehr die Weiterentwicklung der Technik Grenzen verschiebt:

„Zugleich aber eröffnet die Photographie in diesem Material die Physiognomischen Aspekte, Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen Unterschlupf gefunden zu haben, nun aber, groß und formulierbar wie sie geworden sind, die Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable ersichtlich zu machen.“<sup>64</sup>

Die zitierten Beispiele machen deutlich, dass im 19. Jahrhundert dem Sehen und der Visualität große Bedeutung zukam. Von dieser Tatsache blieb auch die Unterhaltungskultur nicht unberührt, welche „zunehmend bildzentriert“<sup>65</sup> agierte.

Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich weist auf die vermehrte Beschäftigung mit dem Sehen hin:

---

<sup>62</sup> Forbes: French Cultural Studies, S. 30f.

<sup>63</sup> Hoffmann, Nina: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft; 8. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2011, S. 43

<sup>64</sup> Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 50f.

<sup>65</sup> Leonhardt, Nic: „...in die Tiefe des Bildes hineingezogen“: Die Stereofotografie als visuelles Massenmedium des 19. Jahrhunderts. In: Christopher Balme und Markus Moninger (Hg.): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: epodium 2004., S. 100

„Der Aufschwung der Naturwissenschaften und das neuerwachte Interesse an Naturbeobachtungen brachte es mit sich, daß auch die Künstler am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts den Problemen des Sehens große Aufmerksamkeit zuwandten.“<sup>66</sup>

Zwar nicht so elementar, jedoch durchaus weitreichend in den Folgen, auch vor allem für den Bereich der Kunst und Unterhaltungskultur, waren andere durch den technischen Fortschritt bedingte Entwicklungen, wie die Verwendung der Dampfmaschine für andere Prozesse: In Verbindung mit Druckmaschine und Rotationsmaschine eröffnete sie die Möglichkeit, Bücher und Zeitungen billiger und, auch begünstigt durch das bessere Bildungssystem, vor allem als Massenware anbieten zu können. Tageszeitungen erlangten eine enorm hohe Reichweite.<sup>67</sup>

Außerdem standen nun billigere Produktionstechniken zur Verfügung, was zu einer großen Beliebtheit von grafischen Künsten wie Poster, Buchillustrationen, Zeitungsideen führte. Dies trug dazu bei, dass die Grenzen zwischen Hochkultur und Massenkultur zunehmend verwischt wurden.

Vor dem Hintergrund all dieser Entwicklungen erfuhr auch die Zauberkunst Veränderungen. Sie wurde zu einer angesehenen Kunstform mit Jean-Eugène Robert-Houdin als „bedeutendste[n] Zauberkünstler seines Jahrhunderts“.<sup>68</sup>

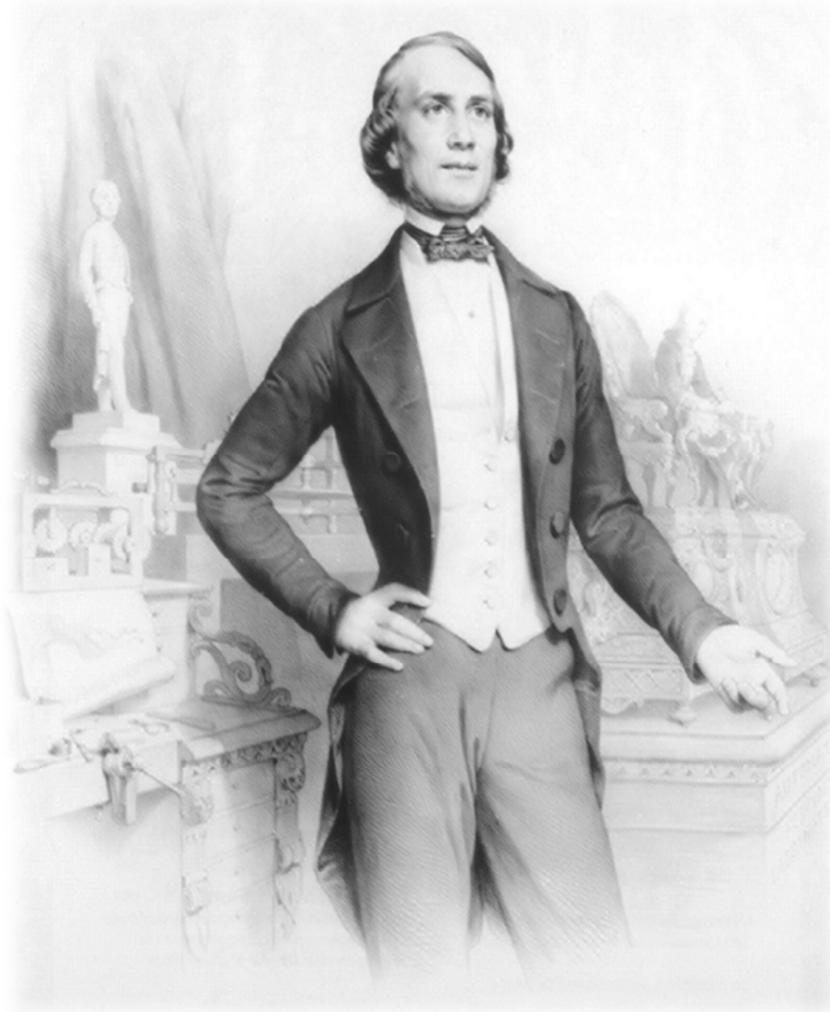
---

<sup>66</sup> Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Zürich/Stuttgart: Belser Verlag 1978, S. 30

<sup>67</sup> Vgl. Forbes: French Cultural Studies, S. 21

<sup>68</sup> Adrion, Alexander: Memoiren Vowort S. 5

## 2. Jean- Eugène Robert-Houdin



**Abb. 1:** Jean Eugène Robert-Houdin, 1848<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Lithographie von Léon Noël; Quelle: Fechner, Christian: The Magic of Robert-Houdin. „An Artist’s Life“. Boulogne: Editions FCF 2002

„Zwei Arten von Zauberdarbietungen gab es bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein: die der Taschenspieler der unteren Garde, ganz in der Tradition der Gaukler, der Fingerfertigen, und die der Stars, die sich auf der Bühne vor größerem Publikum produzierten. Am 3. Juli 1845 begann aber plötzlich eine neue Ära der Bühnenzauberei. Dieser Tag bescherte der Seine-Metropole Robert-Houdins *Soirées Fantastiques*.“<sup>70</sup>

1858 erschienen erstmals unter dem Titel *Confidences d'un prestidigitateur. Une vie d'artiste* Robert-Houdins Memoiren, welche erst 1969 von Alexander Adrion, selbst Zauberkünstler und Zauberhistoriker, in einer deutschen Übersetzung herausgegeben wurden. Robert-Houdin nutzte seine Schriften, allen voran seine Autobiographie, zugleich zur Konstruktion seines eigenen Mythos.

Neben den Memoiren verfasste er drei Werke zur Zauberkunst, von welchen es keine Übersetzungen ins Deutsche, wohl aber ins Englische gibt. Auf diese Versionen wird auch in dieser Arbeit zurückgegriffen:

*Les Tricheries des Grecs dévoilées; l'art de gagner à tous les jeux* (1861)

*Englisch: Cardshaping exposed* (1882)

*Comment on devient sorcier: les secrets de la prestidigitation et de la magie* (1871)

*Englisch: The Secrets of Conjuring and Magic or How to become a Wizard* (1877)

*Magie et physique amusante* (1877)

*Englisch: The secrets of stage conjuring* (1881)

Die englischen Übersetzungen stammen jeweils von Angelo John Lewis (1839 - 1919), einem britischen Rechtsanwalt, der unter dem Pseudonym Professor Louis Hoffmann Werke zur Zauberkunst verfasste und übersetzte.

Ein Grund für die vermehrte Rezeption von Robert-Houdins Werken in England könnte darin liegen, dass Robert-Houdin mehrere Gastspiele in England hatte und dort 1848 und 1853 auch vor Königin Viktoria auftrat.<sup>71</sup>

Jean-Eugène Robert wurde am 7. Dezember 1805 in Blois, etwa 200 km von Paris entfernt, geboren.<sup>72</sup> Viele Uhrmacher in Paris trugen den Namen Robert. Als er später selbst diesen Beruf

---

<sup>70</sup> Waldmann: Zauberkunst, S. 24

<sup>71</sup> Vgl. Adrion, Alexander (Hg.): Die Memoiren des Robert-Houdin. König der Zauberer. Düsseldorf: Karl Rauch Verlag GmbH 1969, S. 354f.

<sup>72</sup> Er selbst nennt in seinen Memoiren den 6. Dez., aber Christian Fechner weist darauf hin, dass es sich hierbei um einen Fehler handelt, vermutlich einen Druckfehler, denn alle offiziellen Dokumente von Robert-Houdin nennen den 7. Dezember. Vgl. Fechner: The Magic of Robert-Houdin, S. 18

ausübte, nahm er (inoffiziell) den Mädchennamen seiner zweiten Frau, Houdin, an, um sich von den anderen unterscheidbar zu machen.<sup>73</sup>

Auf Wunsch seines Vaters Prosper Robert machte er zuerst eine Ausbildung zum Notar und trat nicht, wie es sein eigener Wunsch gewesen wäre, in die Fußstapfen des Vaters, welcher als Uhrmacher tätig war. Doch sein Interesse für Mechanik ließ nicht nach und in seinen Memoiren schildert er, wie Monsieur Roger, jener Notar, bei dem er arbeitete, zu ihm meinte:

„Ich habe Sie beobachtet und bin überzeugt, Sie werden nie mehr als ein recht mittelmäßiger Notar werden, während Sie das Zeug zu einem guten Mechaniker in sich haben. Es wäre daher klüger, eine Laufbahn aufzugeben, bei der so wenig Hoffnung auf Erfolg besteht, und jene einzuschlagen, für die Sie so glückliche Anlagen zeigen.“<sup>74</sup>

So begann er 1826 doch eine Uhrmacher-Lehre bei seinem Cousin Jean-Martin Robert, welcher das Geschäft seines mittlerweile pensionierten Vaters übernommen hatte.

Diese kleine Episode zeigt allein schon, wie sehr Robert-Houdin versucht, hier in seinen Memoiren ein ganz bestimmtes Bild zu zeichnen, oder wie es Christian Fechner, Regisseur, Zauberkünstler und 2002 Verfasser einer umfangreichen Biographie von Robert-Houdin beschreibt: „It is simply one element in the careful construction of a narrative whose author has a deep-seated need for the reader to believe in his dreams.“<sup>75</sup> Diese Beschreibung lässt sich vermutlich auch auf den Zufall anwenden, welcher Robert-Houdin zur Zauberkunst brachte, oder, wie er es in seinen Memoiren übertitelt: „L’événement le plus important de ma vie“<sup>76</sup>. Er berichtet hier, dass er ein Buch über Uhrmacherkunst kaufen wollte, der Buchhändler ihm jedoch, wie er erst zuhause bemerkte, ein falsches aushändigte: *Amusements des sciences*. Er las dieses Buch gebannt und meint: “[...] je weiter ich las, desto deutlicher sah ich, wie sich die Geheimnisse einer Kunst vor mir aufgaben, für die ich, ohne mein Wissen, mehr als eine Neigung besaß.“<sup>77</sup>

Auch wenn es Biographien gibt, wie etwa jene von Fechner, welche sehr ausführlich sind und die explizit auch auf die fiktiven Anteile in Robert-Houdins Memoiren hinweisen, so hält sich das dadurch geschaffene Bild hartnäckig.

---

<sup>73</sup> Vgl. Fechner, Christian: *The Magic of Robert-Houdin. „An Artist’s Life“*. Boulogne: Editions FCF 2002, S. 144

<sup>74</sup> Ebd. S. 34

<sup>75</sup> Fechner: *The Magic of Robert-Houdin*, S. 27

<sup>76</sup> Robert-Houdin, Jean-Eugène: *Confidences et révélations. Comment on deviant sorcier*. Blois: Lecesne 1868, S. 31

<sup>77</sup> Adrion: *Die Memoiren des Robert-Houdin*, S. 38

Die Memoiren stellen jedoch nicht unbedingt, wie bereits ersichtlich war, eine Abbildung tatsächlicher Ereignisse dar, sondern zeichnen vielmehr ein Idealbild des Magiers und schildern eben auch vielleicht eine Laufbahn, die sich in das Bild fügt und zu der Vorstellung des Lebens eines Magiers passt, so wie etwa vorhin erwähnter Zufall, der die *innere Berufung* herausstreicht.

Die Biographien der großen Illusionisten ähneln sich sehr stark:

„Irgendwann kam ein kleiner Junge mit der Zauberei in Berührung, er fand ein altes zerfleddertes Zauberbuch, er sah einen drittklassigen Illusionisten in einem verräucherten Saal oder er war fasziniert von einer großen Bühnenshow. Dann machte er sich auf den Weg, zäh, verbissen. Es war immer ein Weg von ganz unten nach ganz oben. Ein Weg auch mit Rückschlägen, mit finanziellen Katastrophen. Und eine leichte Arbeit war es in keinem Fall.“<sup>78</sup>

Diese Beschreibung trifft auch auf Robert-Houdin zu. In der Biographie beschäftigt sich Fechner auch mit dem Wahrheitsgehalt der in den Memoiren geschilderten Begebenheiten. Etwa am Beispiel jener Episode in Robert-Houdins Leben, in welcher er auf seinen Lehrmeister trifft, den Grafen de Grisy, bekannt unter dem Künstlernamen Torrini. Dieser Anekdote werden von Robert-Houdin in seinen Memoiren verhältnismäßig viele Seiten gewidmet, daraus wird ersichtlich, welche Bedeutung er selbst dieser Erzählung beimisst.

Robert-Houdin beschreibt, wie er eine Lebensmittelvergiftung erleidet und zu seiner Familie fahren will, aber ganz entkräftet von der Krankheit und im Delirium aus dem Zug fällt. Er wird von einem Mann gefunden und gesund gepflegt, dieser Mann ist Edmond de Grisy, aristokratischer Herkunft, gebildet, angesehener Arzt in Neapel. In den Memoiren schildert Robert-Houdin de Grisys Geschichte: De Grisy beschloss Zauberkünstler zu werden, nachdem er Ende des 18. Jahrhunderts eine Aufführung des Zauberers Pinetti gesehen hatte. Er trat unter dem Namen Torrini auf, kopierte Pinettis Stücke, was diesen dazu veranlasste, Torrinis Ruf zu schaden. Dieser wiederum rächte sich dadurch, indem er mit einer neuen Zaubershow überall dorthin reiste, wo auch Pinetti auftrat. Er hatte den größeren Erfolg und Pinetti musste sich geschlagen geben.

Es folgte ein Schicksalsschlag, als er in einem neuen Trick mit dem Titel „Wilhelm Tell“ versehentlich seinen Sohn Giovanni tötete, woraufhin er für ein halbes Jahr ins Gefängnis musste und seine Frau Antonia vor Trauer starb.

Verarmt, besitzlos und mit dem letzten Geld reiste er nach Frankreich, um hier aufzutreten. Robert-Houdin erinnerte ihn an seinen verstorbenen Sohn, weshalb er diesen nun väterlich

---

<sup>78</sup> Waldmann: Zauberkunst, S. 32

umsorgte. Er pflegte ihn nach seiner Lebensmittelvergiftung gesund, gab ihm Zauberunterricht und in weiterer Folge erste Auftrittsmöglichkeiten.

Soweit die Erzählung aus Robert-Houdins Memoiren.<sup>79</sup> Er beschreibt Torrini als einen erfolgreichen Künstler, der den besten Magiern seiner Zeit weit voraus war, der elegant war, geschmackvoll und einen respektablen Namen trug. Fechner weist darauf hin, wie sehr diese Anekdote das Bild unterstützt, welches Robert-Houdin von sich zeichnen will:

„Jean Eugène and Torrini’s tale of adventure perfectly fit the criteria of respectability that the author established for himself and which he flawlessly maintained.“<sup>80</sup>

Natürlich wird in den Memoiren romantisiert, jede Autobiographie ist bestrebt ein bestimmtes Bild zu vermitteln. Anhand der Erzählung über Torrini wird allerdings klar, dass Robert-Houdins Autobiographie Fiktion und Realität vermischt und es nicht ihr Ziel ist, darzustellen, wie sein Leben tatsächlich war, sondern vielmehr ein Ideal zu schaffen. Auch Fechner kommt zu diesem Schluss:

“[...] and I am now inclined to believe that this narrative was formed to correspond to the work’s various requirements, as I have described earlier – firstly, the education of the reader about the history of the art of magic, whose context and shape, although romanticized, are authentic, and secondly, the creation of an image and personality of a master with dignity worthy of Robert-Houdin. [...] In my opinion, the perfection of the character of Torrini, which too closely corresponds to the moral and social criteria of the time, weakens its credibility.”<sup>81</sup>

Es ist umstritten, ob es Graf de Grisy tatsächlich gab – es existieren weder Prospekte, Eintrittskarten oder Ähnliches<sup>82</sup>, und das, obwohl de Grisy den Schilderungen Robert-Houdins zufolge großen Erfolg hatte, der sich etwa in seinem Triumph über Pinetti zeigt oder auch in der Erwähnung<sup>83</sup>, er hätte vor dem Papst gespielt.

Robert-Houdin entwirft in seinen Memoiren also ein Bild eines Lehrmeisters, der das Image, welches er selbst von sich nach außen tragen möchte, unterstützt. So betont er die aristokratische Herkunft de Grisys, dessen Bildung und perfekte Beherrschung seiner Kunst. Die väterliche Beziehung zu Robert-Houdin liefert die Begründung für das Vertrauen und daraus resultierend Torrinis Bereitschaft, sein gesamtes Wissen über Zauberkunst weiterzugeben.

Diese Episode steht exemplarisch für die Konstruiertheit der Biographie und zeugt von einem Problem, welches die Beschäftigung mit Zauberkünstlern mit sich bringt: das Geheimnis. Es ist

---

<sup>79</sup> Vgl.: Adrion: Die Memoiren des Robert Houdin, S. 51ff.

<sup>80</sup> Fechner: The Magic of Robert-Houdin, S. 47

<sup>81</sup> ebd., S. 48

<sup>82</sup> Vgl. ebd.

<sup>83</sup> Adrion: Die Memoiren des Robert-Houdin, S. 64

verständlich, dass die einzelnen Tricks nicht weitergegeben wurden. Ein weiteres Problem liegt darin, dass die Verfasser von Biographien bedeutender Zauberkünstler oftmals selbst als Magier tätig waren. „Die zaubernden Historiographen waren naturgemäß bestrebt, ihrer eigenen Kunst auch ihre Geschichte zu geben und so der Vergänglichkeit und Augenblicklichkeit ihrer performativen Kunst entgegenzuwirken.“<sup>84</sup> Darüber hinaus wird dadurch auch eine Tradition der Zauberkunst gepflegt – wenn sich beispielsweise Harry Houdini (1874 – 1926; amerikanischer Zauberkünstler, große Bekanntheit vor allem durch seine Entfesselungsstücke) im 20. Jahrhundert bewusst nach Robert-Houdin<sup>85</sup> benennt, so trifft er dadurch eine ganz klare Aussage und will ein bestimmtes Bild von sich vermittelt sehen oder vielmehr gleich eine gewisse Größe behaupten.<sup>86</sup>

Houdini war nicht nur selbst Zauberkünstler, sondern war auch einer jener oben erwähnten zaubernden Historiographen. 1906 veröffentlichte er ein Werk über Robert-Houdin mit dem Titel *The Unmasking of Robert-Houdin*.

Nicht ohne Grund wählte er einen Künstlernamen, der sich von Robert-Houdin ableitet: „From the moment that I began to study the art, he became my guide and hero.“<sup>87</sup> Er schreibt über die Enttäuschung, welche die Entdeckung, dass Robert-Houdin viele seiner Tricks gar nicht erfunden, viele der Automaten gar nicht selbst erdacht hatte, auslöste. Ziel seines Werkes war es daher, die Geschichte zu korrigieren und den einzelnen Zaubertricks, welche Robert-Houdin als seine eigenen ausgab, auf den Grund zu gehen.

Sehr interessant dabei ist, dass er zwar Torrini erwähnt, aber in keiner Weise an der Wahrheit dieser Geschichte zweifelt. So weist auch Fechner darauf hin: „The perfect construction of this episode is so convincing that every historian studying it since the end of the nineteenth century believed it to be romanticized but did not question its authenticity.“<sup>88</sup>

In weiterer Folge beschäftigt Houdini sich mit einigen Zaubertricks „seines Helden“ und legt offen, dass die meisten ihre Wurzeln schon lange vor Robert-Houdin hatten. Allerdings tut er das, ohne darauf hinzuweisen, dass es in der Zauberkunst gewisse Traditionen gibt und dass es

---

<sup>84</sup> Brigitte Felderer und Ernst Strouhal: Am Spielplatz rarer Künste. Zu den Geschichten der Zauberkunst – eine Einleitung. In: Brigitte Felderer und Ernst Strouhal (Hg.): Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst. Wien: Springer Verlag 2007, S. 25

<sup>85</sup> „When it became necessary for me to take a stage-name, and a fellow-player, possessing a veneer of culture, told me that if I would add the letter „i“ to Houdin’s name, it would mean, in the French language, „like Houdin,“ I adopted the suggestion with enthusiasm. I asked nothing more of life than to become in my profession “like Robert-Houdin.” [Anm.: Satzzeichen im Original]. Houdini, Harry: *The Unmasking of Robert-Houdin*. New York: The Publishers printing Co. 1908, S. 7

<sup>86</sup> Vgl. Adrion: *Die Kunst zu zaubern*, S. 153

<sup>87</sup> Houdini: *The Unmasking of Robert-Houdin*, S. 7

<sup>88</sup> Fechner: *The Magic of Robert-Houdin*, S.47

nicht unbedingt notwendig ist, neue Zaubertricks zu erfinden, oder wie es Robert-Houdin formuliert:

„Was konnte ich tatsächlich dem Publikum bieten, um die Gleichgültigkeit zu überwinden, die es einem Neuling gegenüber empfindet? Mit größter Perfektion ausgeführte Taschenspielerkunststücke? Das hätte mich bestimmt nicht vor einem Mißerfolg bewahrt, denn damals wußte ich nicht, daß eine Idee, soll sie dem Publikum gefallen, wenn nicht ganz neu, so doch zumindest völlig verändert sein muß, so daß man sie nicht wiedererkennt.“<sup>89</sup>

Die Grundtechniken der Zauberkunst, die einzelnen Tricks und die einzelnen Effekte „sind von erstaunlicher Kontinuität und haben sich im Laufe von Jahrhunderten kaum verändert.“<sup>90</sup>

So ist es nur selbstverständlich, dass Robert-Houdin auf bereits vorhandene Zaubertricks zurückgriff.

„Der Fortschritt in der Zaubergeschichte, wenn man überhaupt davon sprechen kann, besteht eher in der Rekombination und Verfeinerung von Tricks, deren Geschichte bis ins Mittelalter zurückreicht, sowie in der Anpassung an die jeweiligen technischen Möglichkeiten der Zeit und an die veränderten Bedürfnisse des Publikums.“<sup>91</sup>

Robert-Houdin verstand es, sich und seine Kunst zu verkaufen und zu guter Letzt auch durch seine Memoiren ein Bild der Zauberkunst und von sich selbst festzuschreiben, welches ihn bis heute als „Vater der modernen Magie“ gelten lässt.

Mit dem in den Memoiren festgehaltenen Bild erfolgt auch ganz klar eine Abgrenzung zur Zaubertadition, wie sie nicht allzu lange vor Robert-Houdin noch gelebt wurde.

„Bis ins 19. Jahrhundert erzählten die Biografien von Zauberkünstlern und Magiern vor allem exemplarische Geschichten des fahrenden Volkes, die als ‚ehrlose Gesellen‘ oder ‚bedenkliche Menschen‘ bestenfalls in den Randbezirken der Gesellschaft geduldet waren.“<sup>92</sup>

Robert-Houdin grenzt sich hier sehr stark von den Jahrmaktszauberern ab. Diese Ablehnung wird auch deutlich, als er über den Besuch einer Zaubervorführung von Giovanni Bartolomeo Bosco (1793 – 1863; ein Schüler des Zauberkünstlers Pinetti) berichtet und meint: „Ich gebe zu, ich war ein wenig enttäuscht, denn meiner Ansicht nach war diese Spiel eines der Kunststücke, welche nur noch die Gaukler auf Marktplätzen zeigen. Ich hätte nie gedacht, daß man im Jahre des Heils 1838 noch gewagt hätte, so etwas bei einer Theatervorstellung anzubieten.“<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> Adrion: Die Memoiren des Robert-Houdin, S. 135

<sup>90</sup> Felderer, Strouhal: Am Spielplatz rarer Künste, S. 21

<sup>91</sup> ebd., S. 23

<sup>92</sup> ebd.

<sup>93</sup> Adrion: Die Memoiren des Robert-Houdin, S. 127

Interessant in diesem Zusammenhang ist die von Fechner geäußerte Hypothese, dass die Geschichte von Torrini vielleicht erfunden sein mag, es aber durchaus möglich erscheint, dass Robert-Houdin sich einem Fahrenden Magier angeschlossen hätte.<sup>94</sup> Er schließt dies aus einer Schilderung in den Memoiren, „in which the author shows a profound knowledge of the customs, habits, and language of these professionals.“<sup>95</sup> In späteren Ausgaben der Memoiren fehlt diese Beschreibung gänzlich.

„This chapter therefore seems to be the inverse of that on De Grisy-Torrini, and the author leaves the perceptive or romantic reader the possibility of making his choice between two versions, one idealized and the other realistic, of events that may in fact be one and the same.“<sup>96</sup>

Es soll nicht Ziel dieser Arbeit sein, die Memoiren auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen. Ebenso geht es hier nicht um eine vollständig Wiedergabe der Biographie Robert-Houdins - für diese Arbeit zentral ist vielmehr das Bild des Zauberkünstlers, welches er entwirft, beziehungsweise die Darstellung und spezielle Ausführung seiner Kunst. „Seine Kunst beruhte auf der Verbindung von Fingerfertigkeit und mechanischen Effekten.“<sup>97</sup>

### 3.1. Robert-Houdins Kunst und sein Theater

1830 zog Robert-Houdin nach Paris. Er heiratete Josèphe-Cécile-Eglantine Houdin, Tochter des Uhrmachers Jacques Houdin. Er selbst war als Uhrmacher tätig und beschäftigte sich mit Zauberkunst und Mechanik, baute und reparierte Apparate. Einen guten Ruf in dieser Domäne erwarb Robert-Houdin sich durch die Reparatur des Komponiums (Abb. 5). Hierbei handelte es sich um ein mechanisches Musikinstrument, welches es ermöglichte, unendlich viele Melodien zu komponieren und wiederzugeben. Das Instrument wurde 1821 von Dietrich Nikolaus Winkel (1777 – 1826; deutsch-niederländischer Erfinder) erfunden und es gab nur ein einziges Exemplar.<sup>98</sup>

---

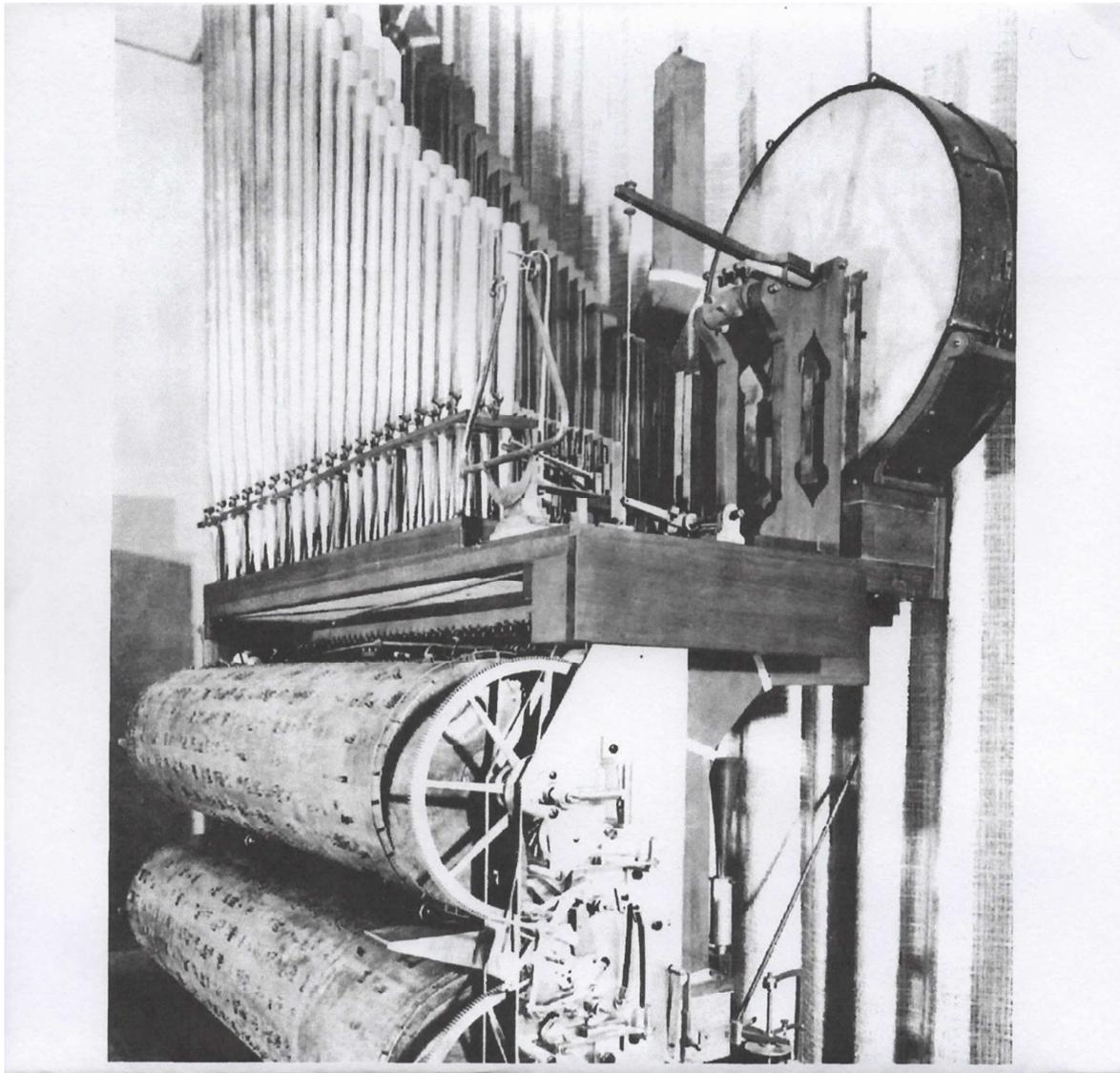
<sup>94</sup> Vgl. Fechner: The Magic of Robert-Houdin, S. 49

<sup>95</sup> ebd., S. 50

<sup>96</sup> Fechner: The Magic of Robert-Houdin, S. 50

<sup>97</sup> Brigitte Felderer und Ernst Strouhal: Am Spielplatz rarer Künste. Zu den Geschichten der Zauberkunst – eine Einleitung. In: Brigitte Felderer und Ernst Strouhal (Hg.): Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst. Wien: Springer Verlag 2007, S. 11

<sup>98</sup> Vgl.: Sachs, Curt: Das Lexikon der Musikinstrumente. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010, S. 223



**Abb. 2:** Das Komponium – Mechanisches Orchester, 1821 von Dietrich Nikolaus Winkel erfunden<sup>99</sup>

Robert-Houdins mechanische Erfindungen waren äußerst beliebt, zumal bei wohlhabenden Kunden, die es sich leisten konnten, diese zu kaufen. Dadurch entstand ein Netzwerk von Sammlern und Gönnern, welches die weitere Erfindung von Automaten förderte.

„This insistence on quality, this absolute artistic dedication, earned him the respect of his early admirers, who naturally took him under their wings and sponsored his entrance into the most closed circles of the capital, where Robert-Houdin’s natural elegance could only blossom.“<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Philipp John van Tiggelen Collection; Quelle: Fechner: The Magic of Robert-Houdin

<sup>100</sup> ebd., S. 155

Dieses Netzwerk mag es begünstigt haben, dass Robert-Houdin in weiterer Folge in den Salons einiger wohlhabender Pariser seine ersten Auftritte als Zauberkünstler hatte und seine Bekanntheit wuchs.

War üblicherweise ein Auftritt eines Artisten bei einem Salonabend auf die Dauer der Vorführung begrenzt, so zeigte sich Robert-Houdins Beliebtheit und Ansehen in der aristokratischen Gesellschaft dadurch, dass es ihm, wie sonst nur Künstlern wie Schriftstellern, Malern oder Komponisten, möglich war, den „Soireen“ nach seinen Darbietungen als Gast beizuwohnen und die sozialen Schranken zu überwinden.<sup>101</sup>

Bereits vor der Eröffnung seines Theaters im Jahr 1845 war Robert-Houdin also als Zauberkünstler tätig und hatte eine Anhängerschaft aus besten Kreisen.

Die sogenannte Salonmagie war ein Unterhaltungsphänomen, welches im 19. Jahrhundert aufkam. Als Begründer derselben wird Johann Nepomuk Hofzinsler genannt, welcher in Wien zur „Stunde der Täuschung“ in seinen Salon lud.<sup>102</sup>

Am 3. Juli 1845 öffnete das *Théâtre Robert-Houdin* im Palais Royal. Es bot Platz für etwa 200 Personen. Robert-Houdin hatte anfangs regelmäßig selbst Vorführungen, die er „Soirées Fantastiques“ nannte, aber auch andere Künstler traten auf. 1852 übernahm Pierre-Etienne Chocat, welcher seit 1849 Assistent und Schüler von Robert-Houdin war, unter dem Künstlernamen Hamilton das Theater. Hamilton verlegte dieses 1853 an den Boulevard des Italiens No. 8, Robert-Houdin gab die Eröffnungsvorstellung. Später ging es in den Besitz von Robert-Houdins Sohn Emile über. Dessen Witwe verkaufte es nach seinem Tod 1888 an Georges Méliès.

Die Zauberbühnen zu Robert-Houdins Zeit, er selbst nennt unter anderem jene von Bosco, waren gefüllt mit unzähligen Requisiten, Wandverkleidungen und Paravents. Mit dieser Überfülle an Bühnenausstattung konnte der Zauberkünstler leicht Gegenstände verschwinden lassen oder sich unsichtbarer Helfer bedienen, die sich auf der Bühne versteckten, schreibt Robert-Houdin.<sup>103</sup>

Bei ihm selbst nun war dies anders: Er verbannte die Requisiten von der Bühne, nur das, was er unmittelbar für ein Zauberstück brauchte, war vorhanden.<sup>104</sup>

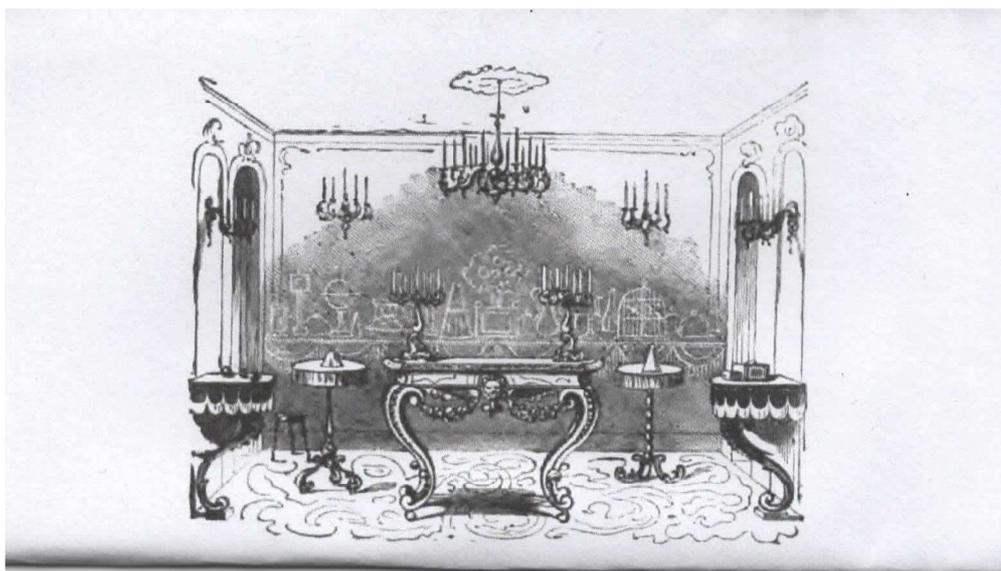
---

<sup>101</sup> ebd., S. 156

<sup>102</sup> Vgl.: Felderer, Strouhal: Rare Künste, S. 25

<sup>103</sup> Vgl.: Robert-Houdin: The Secrets of Stage Conjuring, S. 34f.

<sup>104</sup> Zu Robert-Houdins Bühne vgl. Abb. 3 auf S. 28



**Abb. 3:** Skizze von Robert-Houdins Bühne<sup>105</sup>

Seine Vorführungen beruhten auf Fingerfertigkeit, kombiniert mit einer eleganten Darbietungsform.

„Die Zauberei war nicht mehr Spektakel oder artistische Leistung eines einzelnen, sie war Theater, eine Darbietung, die allen Sinnen etwas bot. Ein Zauberkünstler ganz neuen Stils trat vors Publikum, vollbrachte spielerisch Kunststücke, die eine Augenweide waren, keine derben Späße mehr, keine ekelhaften Grausamkeiten mit Tieren.“<sup>106</sup>

Hier zeigt sich vermutlich die Erfahrung, die Houdin in den Salons gesammelt hatte: Er war dort ebenso auf die Reduzierung von Requisiten angewiesen, Taschentuch, Münzen, Uhr, Geldbörse und dergleichen waren die Gegenstände, die er dort für seine Tricks verwendete.<sup>107</sup> Ebenso konnte er auf diese Weise die nötige Fingerfertigkeit schulen und auch seinen Präsentationsstil perfektionieren.

In seinen Memoiren beschreibt Robert-Houdin seine Idee einer Aufführung und die von ihm getätigten Reformen - jene Reformen, auf die sich Zauberkünstler nach ihm stützten:

„Meine Vorstellung sollte zwei völlig verschiedene Merkmale aufweisen: Fingerfertigkeit und Mechanik, dargestellt durch Taschenspielerkunst und Automaten. [...] Ich [...] träumte von einer eleganten, einfachen Bühne, ohne die vielen Werkzeuge aus lackiertem Blech, deren Zusammenstellung [...] eher einem Spielwarenladen gleicht als dem Kabinett eines ‚Physikers. [...] Die wirkliche Zauberkunst darf nicht das Werk eines Klempners

<sup>105</sup> Bildquelle: Hoffmann, Louis (Hg.): The secrets of stage conjuring by Robert-Houdin. London/New York: George Routledge and sons, 1881

<sup>106</sup> Waldmann: Zauberkunst, S. 24

<sup>107</sup> Vgl. Fechner: The Magic of Robert-Houdin, S. 158

sein, sondern das des Künstlers selbst; man kommt nicht zu ihm, um Apparate funktionieren zu sehen. [...]

Vor allem aber mußte ich auf der Bühne jene langen Tischtücher abschaffen, die bis zum Boden reichten und unter denen man, nicht unberechtigt, irgendwelche Hilfsmittel für die Kunststücke vermutete. Anstelle der gewaltigen Schachteln mußten vergoldete Holztischchen im Louis-quinze-Stil aufgestellt werden. Selbstverständlich arbeitete ich in keinerlei exzentrischem Kostüm. [...] Ich dachte nie daran, etwas an der Kleidung zu ändern, die der gute Geschmack vorschreibt, und war immer der Ansicht, daß eine auffallende Tracht dem, der sie trägt, keinerlei Achtung einbringt, sondern ihn im Gegenteil herabsetzt. Ich hatte mir für meine Vorstellungen auch eine Verhaltensmaßregel vorgenommen, gegen die ich übrigens nie verstoßen habe: weder Kalauer noch Wortspiele zu machen und noch weniger, mir irgendeine Spöttelei zu erlauben, selbst wenn ich damit den größten Erfolg hätte.“<sup>108</sup>

Mit dieser Vorstellung über seine Kunst und sein Theater grenzt sich Robert-Houdin von der zu jener Zeit üblichen Praxis ab, wie bereits erwähnt waren „Zauberbühnen“ völlig überladen.

Doch auch seine Person selbst trug maßgeblich zum Erfolg bei, wie William Manning 1890 schreibt:

“His figure upon the stage was never to be forgotten. His animation, his gesture, his ready wit, his quick transitions from fun to serious earnest, would have fitted him for the highest forms of acting – COMEDY and TRAGEDY would both have claimed him as their own!”<sup>109</sup>

Darüber hinaus verstand Robert-Houdin auch, sich beim Publikum in Erinnerung zu halten: Zu jener Zeit war es üblich, kleine Geschenke an das Publikum zu verteilen, meist handelte es sich dabei um Kinderspielzeug. „Die Geschenke waren nur von beschränkter Haltbarkeit und konnten, da nichts auf ihre Herkunft hinwies, kaum an den Mann erinnern, von dem sie stammten.“<sup>110</sup> Robert-Houdin wollte aber „die Erinnerung an [s]einen Namen und [s]ein Programm wachhalten“<sup>111</sup> und so verteilte er anstelle von Puppen und dergleichen Skizzenbücher der Vorstellungen, Bilderrätsel, Fächer und kurze Gedichte, die an die Vorstellung erinnern sollten, alles versehen mit der Aufschrift: „Souvenir des Soirées Fantastiques de Robert-Houdin“<sup>112</sup>

In einem jener Heftchen, welche er 1851 in den Vorstellungen verteilte, findet sich folgender Hinweis:

---

<sup>108</sup> Adrion: Die Memoiren des Robert-Houdin, S. 156ff.

<sup>109</sup> Manning, William: Recollections of Robert-Houdin. In: Two Odd Volumes on Magic & Automata. Portland: Leaf pdx 2010, S. 68

<sup>110</sup> ebd., S. 176

<sup>111</sup> ebd., S. 177

<sup>112</sup> ebd. und “Album des soirées fantastiques de Robert-Houdin au Palais Royal”, Band 1, 1851, n.p.

„Tout ces expériences ont été imaginées par Robert-Houdin; les automates et pièces mécaniques ont été exécutés par ses main, et lui ont valu plusieurs médailles, tant de la Société d’encouragement que du Jury des expositions de 1839 et 1844. Si quelques unes de ses expériences ont été représentées par d’autres artistes, elles n’ont été que des reproductions plus ou moins fidèlement suivies et l’imitation servile de sa manière de faire.”<sup>113</sup>

Er weist hier also explizit darauf hin, dass alle Tricks von ihm selbst erdacht, dass alle Apparate von ihm selbst gebaut wurden. Um dies noch zu bekräftigen, fügt er hinzu, dass, sollte man die gleichen Tricks oder Apparate bei anderen Künstlern vorgeführt bekommen, es sich hierbei lediglich um Reproduktionen und Imitationen handelt. Die Qualität seiner Darbietung wird mit dem Hinweis auf bereits gewonnene Auszeichnungen belegt.

In *The Secrets of Stage Conjuring* liefert Robert-Houdin eine Beschreibung seines Theaters und erklärt die Funktionsweise einiger seiner Zaubertricks. Das Theater befand sich in den Galerien des Palais Royal. Hier gab es auch zahlreiche Restaurants, Cafés und Geschäfte, vorwiegend von oberen Gesellschaftsschichten besucht, also eine passende Umgebung für Robert-Houdins Theater.

Das Theater fasste etwa 200 Personen, im Foyer waren einige seiner Automaten ausgestellt. Der Theatersaal war in Rot gehalten und es gab einzelne Stühle anstelle von Bänken. Fechner meint, dass der Saal den Eindruck vermittelte, sich im Salon eines wohlhabenden Bürgers zu befinden und nicht in einem Theater.<sup>114</sup> Die Bühne selbst beschreibt Robert-Houdin wie folgt:

„It represented a sort of miniature drawing-room of the Louis XV. Period, in white and gold, furnished solely with what was absolutely necessary for the purpose of my performance.”<sup>115</sup>

Es gab einen Tisch in der Mitte, zwei Pulte und zwei kleine „guéridons“ (kleine, runde Tische), ein breites Regal auf der Bühnenrückseite, worauf die verwendeten Requisiten standen. Der Boden war mit Teppichen ausgelegt. Weiters gab es versteckte Falltüren, eine Passage unter der Bühne und spezielle Konstruktionen an der Decke über der Bühne, um daran Seile befestigen zu können.

Auf der Bühne wurde er von seinem älteren Sohn Emile unterstützt, dieser war zum Zeitpunkt der Eröffnung des Theaters 14 Jahre alt. Jedoch nicht in der von ihm abgelehnten Weise eines

---

<sup>113</sup> Album des Soirées fantastiques, n.p.

<sup>114</sup> Vgl. Fechner: *The Magic of Robert-Houdin*, S. 245

<sup>115</sup> Hoffmann, Louis (Hg.): *The secrets of stage conjuring by Robert-Houdin*. London/New York: George Routledge and sons, 1881, S. 32

Helfers, der versteckt auf der Bühne für das Gelingen der Tricks sorgt, sondern eher als Assistent, wie ihn ein Lehrender der Chemie oder der Naturwissenschaft hat.<sup>116</sup>

„Nach der Art, wie ich die Mitwirkung von Helfern kritisiert habe, kann man verstehen, daß ich auf sie völlig verzichtete. Ich habe diesen Betrug immer als eines Taschenspielers unwürdig angesehen, denn er läßt Zweifel an seiner Fertigkeit aufkommen. Ich hatte übrigens mehrmals selbst als Helfer fungiert und entsinne mich, daß ich dabei einen ungünstigen Eindruck vom Talent meines Partners bekam.“<sup>117</sup>

Allerdings findet sich in *The Secrets of Stage Conjuring* eine Passage, in welcher er ganz selbstverständlich beschreibt, dass er, neben der Assistenz durch seinen Sohn, sehr wohl auch Hilfe von einem zweiten „Diener“ hatte, von welchem das Publikum nichts wusste. „This is the alter ego of the conjuror, the invisible hand which really effects sundry appearances, disappearances, and substitutions, of which magic has the credit.“<sup>118</sup>

Möglicherweise war dieser unsichtbare Helfer bei Robert-Houdin eine Frau, denn er meint: “The due discharge of this office demands great dexterity, constant watchfulness, and, above all, instant readiness in execution. Women perform this duty to perfection.”<sup>119</sup>

Die teuersten Plätze in seinem Theater kosteten fünf Francs, die billigsten zwei, auch Kinder hatten den vollen Preis zu bezahlen.<sup>120</sup>

Wenn man bedenkt, dass der durchschnittliche Jahresverdienst eines Arbeiters in der Zeit um 1850 zwischen 600-700 Franc betrug<sup>121</sup>, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass das Publikum eher aus den oberen Schichten kam, wobei Fechner jedoch darauf hinweist, dass Robert-Houdin durchaus in allen sozialen Klassen erfolgreich war.<sup>122</sup>

Das Repertoire seiner Aufführungen bestand aus einem Wechsel von Taschenspielertricks, Mentalmagie, Bühnenillusion und Automaten.

Jedoch ging es hierbei nicht allein um die Präsentation der Automaten, sondern vielmehr um die Erzeugung eines Effektes mit mechanischen Mitteln, welche dem Publikum aber verborgen blieben. Die Mechanik war also eine weitere Art, Effekte zu erzeugen.<sup>123</sup>

---

<sup>116</sup> Vgl. ebd., S. 44

<sup>117</sup> Adrion: Die Memoiren des Robert-Houdin, S. 157

<sup>118</sup> Hoffmann: Secrets of Stage Conjuring, S. 45

<sup>119</sup> ebd.

<sup>120</sup> ebd.

<sup>121</sup> Tyszka, Carl von: Löhne und Lebenskosten in Westeuropa im 19. Jahrhundert (Frankreich, England, Spanien, Belgien). Nebst einem Anhang: Lebenskosten deutscher und westeuropäischer Arbeiter früher und jetzt. München/Leipzig: Duncker & Humblot 1914, S. 6f.

<sup>122</sup> Fechner: The Magic of Robert-Houdin, S. 247

<sup>123</sup> ebd., S. 239

„Robert-Houdin führte in dieser Zeit eine Vielzahl von Kunststücken vor, die häufig eines verband: eine ausgeklügelte Konstruktion der Requisiten, hohe Fingerfertigkeit in der Handhabung und ein raffinierter und perfekt inszenierter Plot, um dem Effekt die höchstmögliche Wirkung zu verleihen.“<sup>124</sup>

Die „Experimente“<sup>125</sup> der Eröffnungsvorstellung am 3. Juli 1845 trugen klingende Namen wie: *Der mysteriöse Blumenstrauß*, *Das Seidentuch mit Überraschungen*, *Die Uhr in der Luft*, *Der Hanswurst im Ei*, *Die Gehorsamen Karten*, *Der Zuckerbäcker vom Palais Royal*, *Der Phantastische Orangenbaum*.<sup>126</sup>

Der „Phantastische Orangenbaum“ (Abb. 4) war einer von Robert-Houdins berühmtesten Tricks: Ein Baum erblühte zuerst wie von selbst, echte Orangen wuchsen und zuletzt öffnete sich eine am Baum verbliebene Orange, zwei Schmetterlinge flogen heraus und präsentierten jenes Taschentuch, welches Robert-Houdin zuvor von einer Dame aus dem Publikum bekommen und in Stücke zerrissen hatte.<sup>127</sup>

Großen Erfolg brachte ihm auch ein Levitationstrick: Sein jüngster Sohn Eugène schien auf einem Besenstiel zu schweben, nach Worten des Zauberkünstlers mit Hilfe des Äthers<sup>128</sup> in tiefen Schlaf versetzt.

„This was always the final trick of a performance, and when the curtain fell, and was raised again in obedience to the recall, father and son came walking most gravely forward, and the effect of this slow movement was to make half the world believe that the boy was not flesh and blood at all, but a marvelous automaton!“<sup>129</sup>

Neben seinen Auftritten im Theater gab Robert-Houdin auch weiterhin Vorführungen in Salons und Gastspiele in Pariser Theatern. Ebenso trat er, ohne Gage zu verlangen, zu Wohltätigkeitszwecken auf, wie Fechner erwähnt, allerdings, ohne näher darauf einzugehen.<sup>130</sup>

---

<sup>124</sup> Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 77

<sup>125</sup> Die einzelnen Stücke wurden auf dem Ankündigungsplakat so bezeichnet – einmal mehr ein Hinweis auf den belehrenden, „wissenschaftlichen“ Anspruch der Zauberkunst zu Robert-Houdin Zeit.

<sup>126</sup> Vgl.: Adrion: Memoiren, S. 167

<sup>127</sup> Vgl. Felderer, Strouhal: Am Spielplatz rarer Künste, S. 11

<sup>128</sup> „Bekanntlich begann man in Frankreich im Jahre 1847 damit, bei chirurgischen Eingriffen, die durch Einatmen von Äther hervorgerufene Betäubung anzuwenden. Man sprach in der Welt von nichts anderem als von der phantastischen Wirkung dieser Narkose und den Vorteilen ihrer Anwendung. In den Augen vieler Menschen war das ein Verfahren, das geradezu an Magie grenzte.“ Adrion: Memoiren, S. 230

<sup>129</sup> Manning: Recollections of Robert-Houdin, S. 26f.

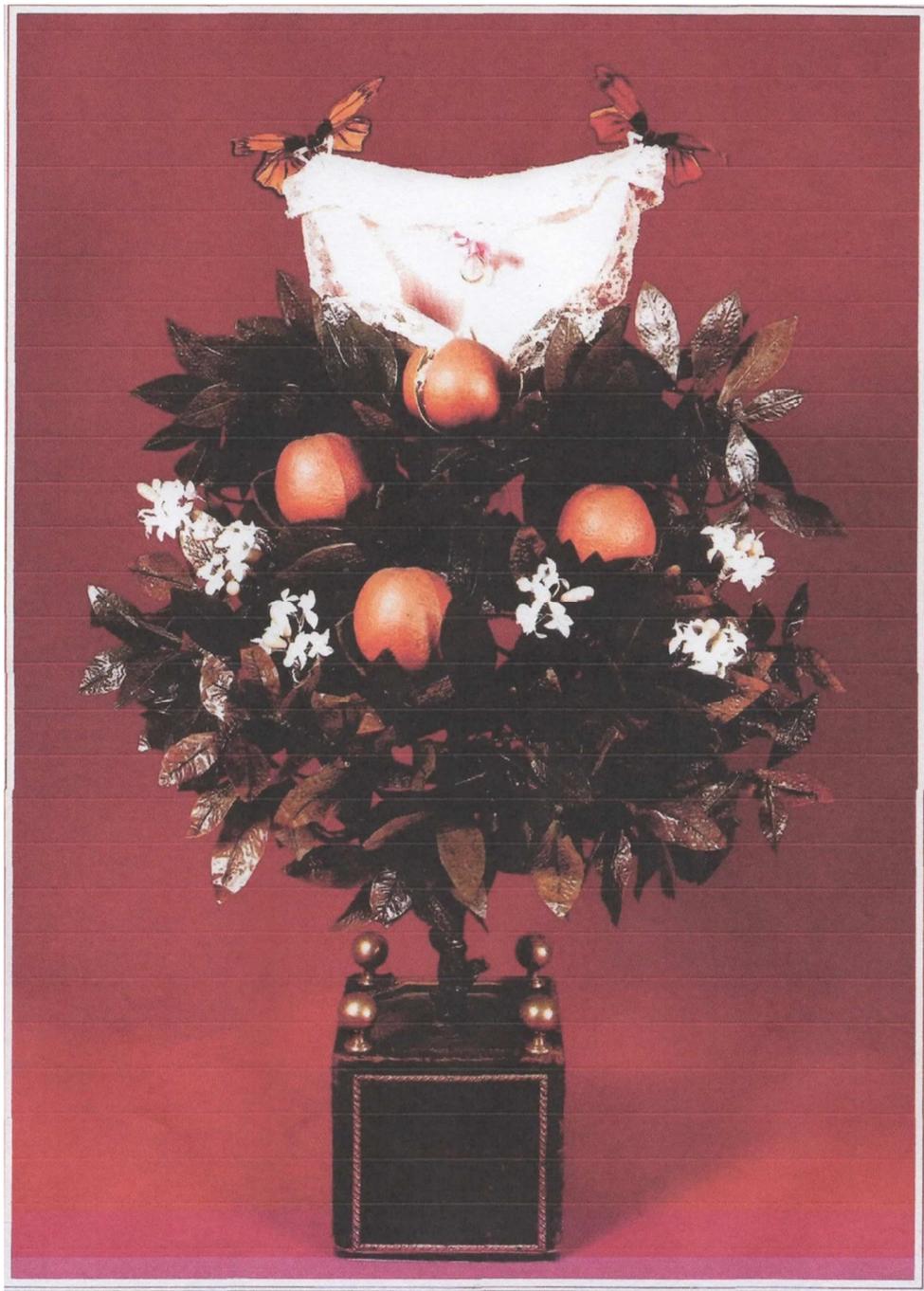
<sup>130</sup> Vgl. Fechner: The Magic of Robert-Houdin, S. 257

Houdin war nur etwa zehn Jahre als Zauberkünstler tätig und stieg dennoch zu einem wichtigen Vertreter seiner Branche auf, dessen Inszenierung der Zauberei wegweisend für viele nachfolgende Generationen werden sollte. Neben Auftritten in seinem Theater gab er auch Gastspiele in Europa.

Er verbrachte den Rest seines Lebens in der Prieuré, einem Haus, welches er mit zahlreichen Erfindungen ausstattete. „These mysterious arrangements are, in truth, simply ingenious applications of science to domestic purposes.”<sup>131</sup> Hier arbeitete er weiter an Erfindungen, konstruierte Automaten und schrieb seine eingangs erwähnten Werke zur Zauberkunst. Am 13. Juni 1873 starb Jean-Eugène Robert-Houdin im Alter von 65 Jahren.

---

<sup>131</sup> Hoffmann, Louis (Hg.): *The Secrets of Conjuring and Magic or How to become a Wizard*. London/New York: Routledge 1877, S. 1



**Abb. 4:** Der Phantastische Orangenbaum, bei der Eröffnungsvorstellung des Théâtre Robert-Houdin 1845 erstmals vorgeführter Apparat<sup>132</sup>

<sup>132</sup> Christian Fechner Collections; Quelle: Fechner: The Magic of Robert-Houdin

### 3. Zauberkunst – Versuch einer Definition

In *Herders-Conversations-Lexikon* von 1856 existiert zwar ein Eintrag zum Stichwort Zauberei, welcher auf den Begriff Magie verweist, das Wort „Zauberkunst“ findet sich darin allerdings nicht. Magie wird darin beschrieben als

„Zauberei mit Inbegriff der verschiedenen Künste die Zukunft vorherzusehen, Geister zu citiren u. dgl.; der Glaube an dieselbe findet sich bei allen Völkern, auch bei den gebildetsten der Gegenwart (Tischrücken, Klopfgesister etc.); man theilte sie in die höhere und niedere und nach den Folgen in weiße und schwarze.“<sup>133</sup>

Im deutschen Wörterbuch der Brüder Grimm wird unter dem Eintrag Zauberkunst diese Definition ebenfalls genannt, findet aber eine Erweiterung:

„die kunst der gelehrten ärzte und naturkundigen wurde gleichfalls als zauberkunst angesehen, setzte sich aber als *natürliche* zauberkunst allmählich durch. in den händen von zauberkünstlern wie Faust bildete sie sich jedoch zum blendwerk, dem aber oft physikalische kenntnisse zu grunde lagen, um, und fristet noch heute als gaukelei, taschenspielerlei auf schauplätzen ihr dasein. die curiöse sucht des 17. und 18. jahrh. benannte manche technische erfindung der physikalischen und chemischen wissenschaften (vgl. *zauberlaterne*) als zauberkunst, und einige auffällige geräthschaften tragen noch heute das kennwort *zauber-*.“<sup>134</sup>

Hier findet sich also bereits eine Unterscheidung zwischen der „natürlichen Magie“ und der Zauberkunst zu Unterhaltungszwecken. Im *Wörterbuch zur Psychologie des Magischen* aus dem Jahr 2004 findet sich nur mehr der Aspekt der Unterhaltung: „Unterhaltungsmagie. Zauberkünstler sind Tricktäuscher, die durch ihre Tricks Naturgesetze scheinbar außer Kraft setzen, ohne dabei ernsthaft magische Erklärungen ins Spiel zu bringen. Ihr Ziel ist die Verblüffung der Beobachter.“<sup>135</sup>

Dieser Wandel in der Beschreibung der Zauberkunst macht Zäsuren sichtbar, welche die Zauberei in ihrer Geschichte erfuhren. Hier ist vor allem Trennung von Ritual und Zauberei zu reinen Unterhaltungszwecken hervorzuheben.

---

<sup>133</sup> Herders Conversations-Lexikon. Freiburg im Breisgau 1856, Band 4, S. 67. Online-Version: <http://www.zeno.org/nid/2000342233X>, Hervorhebung im Original; Zugriff: 05.07.2014

<sup>134</sup> Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Online-Version vom 05.07.2014. Hervorhebung und Kleinschreibung im Original

<sup>135</sup> Figge, Horst H.: Wörterbuch zur Psychologie des Magischen. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung 2004, S. 150

„Magisches Denken und der Glaube an Zauberkräfte sind wahrscheinlich so alt wie die Menschheit selbst“,<sup>136</sup> meint Olaf Benzinger, Publizist, selbst Zauberkünstler und Verfasser eines Werkes zur Geschichte der Zauberkunst. Ihm zufolge war im Altertum die Zauberei noch nicht klar von okkulten Praktiken abgegrenzt.

Neben dem Glauben an paranormale Phänomene, an „echte Magie“, war es im Grunde unmöglich, Zauberei als eine reine Unterhaltung zu betreiben. Zwar mag es auch in frühen Zeiten bereits Zauberkunst zum Zwecke der Unterhaltung gegeben haben, jedoch konnte keine klare Grenze zwischen „echter Zauberei“ und Zauberkunst gezogen werden, diese war sehr verschwimmend,<sup>137</sup> so Benzinger.

Eine weiterer Wandel besteht im Ansehen der Zauberer, welche, wie andere Fahrende, Gaukler und Taschenspieler eine gesellschaftliche Randgruppe darstellten, welche keine Rechte besaß, woran sich bis ins Mittelalter nur wenig änderte.

„Das galt für Schwarzkünstler, Magier, Astrologen, Traumdeuter, Krankheitsbeschwörer, Wahrsager, Komödianten, Narren, Tänzer, Musiker, Schauspieler, Jongleure, Bauchredner, Feuer- und Messerschlucker, Kunstschützen, Gladiatoren und sonstige Artisten, aber eben auch für Prostituierte, Singmädchen oder Bordellwirte.“<sup>138</sup>

Gaukler und Taschenspieler gerieten leicht in Verruf, mit dem Teufel in Verbindung zu stehen: „Denn viele Menschen glaubten damals, jeder unerklärbare Vorgang – also auch die Kunst der Gaukler – geschähe mit Hilfe des Teufels oder böser Geister.“<sup>139</sup>

Doch trotz Ablehnung der Kirche gegen Vergnügungen, Zaubereien und Magie führten die Spielleute ihre Tätigkeiten fort.

„Die Freude des Publikums über die Zauberstückchen und Clownerien, die Wundergeschichten und Sensationsberichte, die Gesänge und Saitenspiele, blieb in krassem Gegensatz zu den Diskriminierungen und Ehrloserklärungen im weltlichen und kirchlichen Recht des Mittelalters.“<sup>140</sup>

Doch auch aus kirchlicher Sicht ergaben sich Widersprüche, wie Werner Waldmann, ebenfalls Autor einer Geschichte der Zauberkunst, meint:

„Wenn in mittelalterlichen Passionsspielen die Hilfe der Taschenspieler gebraucht wurde, griff die Kirche bedenkenlos zu und versicherte sich deren Mitarbeit. Um die Enthauptung des Paulus stilgerecht für die Zuschauer ergreifend genug darzustellen, mußte ein Gaukler

---

<sup>136</sup> ebd., S. 11

<sup>137</sup> Vgl. ebd., S. 11ff.

<sup>138</sup> Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 21

<sup>139</sup> Adrion: Die Kunst zu zaubern, S. 26

<sup>140</sup> Blimlinger, Eva: Die fahrenden, unbehausten Ehrlosen. Über die soziale Position von Gauklern, Zauberern und Seiltänzern. In: Brigitte Felderer und Ernst Strouhal: Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst. Wien: Springer Verlag 2007, S. 142

in seinen Trickfundus greifen und das schaurige kleine Wunder mit realistischen Mitteln bewerkstelligen helfen.“<sup>141</sup>

Benzinger weist ebenfalls auf das Dilemma hin, vor welchem Zauberkünstler im Mittelalter standen, nämlich zum einen eben die Gefahr, mit bösen Mächten in Verbindung gebracht zu werden, zum anderen jedoch das Publikum mit verblüffenden Kunststücken zu unterhalten.

Eine große Ambivalenz ergab sich aus dem sozialen Status und der gesellschaftlichen Funktion: Der Beruf des Taschenspielers, Gauklers und anderer Artisten galt als unehrlich und Menschen die diese ausübten wurden sämtliche Rechte versagt. Da sie darüber hinaus nicht sesshaft waren, standen sie auch unter keinerlei Schutz. Waldmann weist darauf hin, dass eben diese Rechtsfreiheit auch bedeutete, dass Gaukler und Taschenspieler für vogelfrei erklärt wurden, das heißt, sie konnten ungestraft getötet werden.<sup>142</sup>

Andererseits jedoch hatten sie die wichtige Funktion inne, das Volk zu unterhalten, einige Taschenspieler konnten sogar an Adelshöfen ihre Künste vorführen. Waldmann beschreibt eben diese Ambivalenz drastisch:

„Unverschämt offen zeigte man sich fasziniert, holte sie für Festivitäten, und ebenso rasch schlug das Vergnügen um in Brutalität. Dann ließ man sie nach getaner Arbeit Spießrutenlaufen, probierte Folterwerkzeuge an ihnen aus, warf sie für ein paar Tage in den Kerker oder ließ sie von Gendarmen und Soldaten ohne Lohn für die Vorstellung aus der Stadt jagen.“<sup>143</sup>

Dennoch waren auch Hoffeste des Adels, welche meist an kirchlichen Feiertagen stattfanden und mehrere Tage dauerten und große öffentliche Spektakel darstellten, ohne Spielleute, Zauberkünstler, Tierstimmenimitatoren und dergleichen nicht denkbar. Nach Ende der Hoffeste zogen die Gaukler und Spielleute wieder weiter, um auf Marktplätzen, Jahrmärkten oder in Gasthäusern aufzutreten, nur in seltenen Ausnahmefällen wurden sie vom Adel oder der Kirche quasi angestellt und privilegiert.<sup>144</sup>

„Der Taschenspieler ist eine ‚öffentliche‘ Figur, ein Typus, ein Menschenbild, das ein klar definierter Teil des damaligen Gesellschaftsbildes war, auch wenn der einzelne, individuelle Gaukler nicht in diese Gesellschaft integriert war, sondern praktisch rechtelos an deren Rand stand.“<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup> Waldmann, Werner: Zauberkunst: Magie, Illusionen, Tricks; Geschichte, Hilfsmittel, Anleitung. München: Hugendubel 1996, S. 14

<sup>142</sup> Waldmann: Zauberkunst, S. 14

<sup>143</sup> ebd.

<sup>144</sup> Vgl: Blimlinger: Die fahrenden, unbehausten Ehrlosen, S. 141f.

<sup>145</sup> Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 31f.

Bis ins 17./18. Jahrhundert waren Zauberkünstler weitgehend anonym, betont der Zauberhistoriker Benzinger. Sie zeigten ihre Stücke auf Jahrmärkten oder Festen, wenige konnten es sich leisten, eine kleine Bühne zu errichten. Meist hatten sie nur eine Beuteltasche – woher sich die Bezeichnung „Taschenspieler“ ableitet – die Karten, Würfel, Messer, Seile und Bänder enthielt. Das Herumfahren der Spielleute hatte zur Folge, dass diese im Wirtshaus oder in der Herberge ihr „Zuhause“ fanden.

Benzinger nennt zwei wichtige Gründe dafür, dass die Zauberkunst trotz aller gesellschaftlichen Widrigkeiten überleben konnte. Zum einen ist dies die „Spieleidenschaft der breiten Bevölkerung“, zum anderen eine höfische Tradition der Unterhaltung, welche sich trotz Kritik der Kirche, dass Spiel und Gaukelei verwerflich, gefährlich oder sündhaft seien, schon seit dem 11. Jahrhundert herausbildete. „Tanz, Musik und Zaubereien gehörten bald zu den wichtigsten Bestandteilen des ritterlichen und adeligen Selbstverständnisses.“<sup>146</sup>

Auch wenn nach wie vor der Jahrmarkt und die Straße die Orte waren, auf denen die Spielleute vorwiegend ihre Künste zeigten, so wurden einigen Zauberkünstlern durch das Interesse des Hofes immer wieder Auftrittsmöglichkeiten geboten und sie konnten, zumindest für kurze Zeit, ihr Ansehen verbessern. Dennoch war die Zauberkunst neben den klassischen höfischen Künsten wie Musik und Dichtung nur zweitrangig.<sup>147</sup>

Im 18. Jahrhundert dann begannen die Höfe jedoch, sich wieder vermehrt für Zauberkunst zu interessieren. „[A]ls im 18. Jahrhundert die ersten so genannten Hof-Taschenspieler wie Joseph Fröhlich in den Fürstenhäusern für Aufsehen sorgten, erschien ihre Kunst den Adligen als reizvoll neuartig und fast exotisch.“<sup>148</sup>

1789 schrieb der Kultur- und Literaturhistoriker Karl Friedrich Flögel in seinem Werk *Geschichte der Hofnarren* über Joseph Fröhlich:

„Joseph Fröhlich, aus Baiern gebürtig, war an dem Hofe der Könige August II. und August III. eigentlicher Hofnarr. Seine angeborne komische Laune, baierische Sprache und sein dicker Bauch waren genung [sic!] Empfehlungen, ihn beliebt zu machen. Dabei war er einer der größten Taschenspieler, wodurch er sich ein ansehnliches Vermögen erworben. Er besaß in Dresden ein eigenes Haus, und ritt alle Morgen in seiner Hannswurst Jacke und spitzigem Huthe nach Hofe. August II. hatt ihm 99 Narrenkleider machen lassen. Seine Späße fielen oft ins grobe und zotige.“<sup>149</sup>

Am Beispiel von Fröhlich zeigt sich, wie ein Zauberkünstler in besseren Kreisen Ansehen genoss und mit seiner Unterhaltungskunst auch erfolgreich war.

---

<sup>146</sup> ebd., S. 37

<sup>147</sup> ebd.

<sup>148</sup> ebd.

<sup>149</sup> Flögel, Karl Friedrich: *Geschichte der Hofnarren*. Liegnitz und Leipzig: David Siebert 1789, S. 294

Der Wandel im Ansehen wird darin sichtbar, dass im 18. Jahrhundert mit Joseph Fröhlich (1694 Altaussee – 1757 Warschau), Jacob Meyer mit dem Künstlernamen Philadelphia (1735 Philadelphia – 1803 Halle/Saale) und Joseph Guiseppe Pinetti (1750 Orbitello/Toskana- 1800 Russland) die ersten „Stars“ der Zauberkunst auftauchen. Ihnen ist, trotz aller Unterschiede in der Ausführung ihrer Künste, gemeinsam, dass sie sich als Unterhaltungskünstler verstanden und verkauften, ein deutliches Zeugnis eines neuen Selbstverständnisses innerhalb dieser Berufsgruppe.

In der Aufklärung begann, sowohl beim Adel als auch beim Bürgertum, die Aufwertung der Zauberei als Kunstform.<sup>150</sup> Die Differenzierung zwischen schwarzer Magie oder Scharlatanen und Zauberkünstlern, welche zum Zwecke der Unterhaltung „die Kunst der freundlichen, der amüsanten Täuschung praktizierten“<sup>151</sup>, war vollzogen.

Tricktechnisch noch weitgehend in den Praktiken der Taschenspieler und Gaukler verwurzelt, weist sowohl das Selbstverständnis der Künstler als auch die Bewertung des Präsentationsstils bereits ins 19. Jahrhundert. Oder, wie Waldmann es formuliert:

„Im 18. Jahrhundert gab es eine Reihe von Zauberkünstlern, die es geschafft hatten, exklusiv für bessere Gesellschaftskreise, auch für Fürsten und Könige, zu spielen. Ihre Kunststücke waren anspruchsvoller geworden, Verkleidung und Szenerie kostbarer und gespielt wurde auf einer Bühne.“<sup>152</sup>

Im 19. Jahrhundert werden Zauberer zunehmend als Unterhaltungskünstler wahrgenommen und das Niveau der Darbietungen selbst erfährt betreffend Tricktechnik, Präsentation und Illusionskraft eine Steigerung.<sup>153</sup>

Im Sinne der von der Aufklärung geprägten bürgerlichen Auffassung, dass Freizeit nicht allein der Erholung, sondern vielmehr auch der Bildung dienen sollte und reine Unterhaltung abgelehnt wurde, „konnte [auch die Zauberkunst] durch Ästhetisierung und Didaktisierung in das System bürgerlicher Wertvorstellungen eingepasst werden.“<sup>154</sup>

Die eingangs erwähnten Umbrüche und Entwicklungen, welche im 19. Jahrhundert auf die Gesellschaft einwirkten, beeinflussten natürlich auch die Zauberkunst. Der wissenschaftliche und technische Aufschwung eröffnete neue Möglichkeiten für jede Kunstform. Die

---

<sup>150</sup> Vgl. Blimlinger: Die fahrenden, unbehausten Ehrlosen, S.146

<sup>151</sup> ebd., S. 148

<sup>152</sup> ebd.

<sup>153</sup> Vgl. Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 19

<sup>154</sup> Brigitte Felderer und Ernst Strouhal: Am Spielplatz rarer Künste. Zu den Geschichten der Zauberkunst – eine Einleitung. In: Brigitte Felderer und Ernst Strouhal (Hg.): Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst. Wien: Springer Verlag 2007, S. 23

Naturwissenschaften boten neue Erkenntnisse, welche zum Teil das bisherige Weltbild veränderten.

„Im 19. Jahrhundert nun wandelte sich die Welt zu einem System, das sich nicht mehr kultisch oder sakral und auch nicht mehr geographisch-konkret ausdrücken ließ, sondern nur noch abstrakt, durch mathematische [sic] Symbole und Formeln und durch wissenschaftliche Theorien. [...] Das neue Weltbild war abstrakt, mathematisch, verwissenschaftlicht“<sup>155</sup>, beschreibt der Medienwissenschaftler Werner Faulstich.

Neben dem Einfluss wissenschaftlicher Erkenntnisse und technischen Fortschritts sieht Benzinger einen weiteren Grund für die Popularität der Zauberei als Kunstform auch in der Erstarkung des Bürgertums, das nun als soziale Schicht zwischen Bauern- und Arbeiterschaft und der elitären Oberschicht den wirtschaftlichen und politischen Kern der Gesellschaft bildete.

Soweit die Zäsuren, welche in der Entwicklungsgeschichte der Zauberkunst auffallen. Um einer Definition der Zauberkunst näher zu kommen, gilt es, die Frage nach dem „Wesen der Zauberkunst“ zu stellen. Ziel des Zauberers ist, neben der Unterhaltung, die Verblüffung des Publikums. Aus Sicht des Zauberkünstlers Adrion gibt es, um diese hervorzurufen, drei Grundkategorien der Zauberkunst, welche die Basis für jegliche Zaubertricks bieten, nämlich: Erscheinen - Verschwinden – Verwandeln.<sup>156</sup> Für Benzinger sind das „In-die-Irre-Führen“ und der Aspekt der Unterhaltung die zwei zentralen Säulen der Zauberkunst.<sup>157</sup> Das Ziel des Zauberkünstlers ist der Effekt, als Voraussetzung für diesen bedarf es einerseits eines gewissen „Kunstgriffs“, ob Fingerfertigkeit oder Automat spielt hierbei keine Rolle. Viel wichtiger sind die Details und letztlich die Präsentation, also die Kommunikation mit dem Publikum. „Kein Trickgeschehen ist für sich genommen ein Wunder, ein solches kann nur der Künstler mit seiner Persönlichkeit, seiner Präsentation, seiner Rhetorik und Körpersprache erzeugen.“<sup>158</sup> Die Inszenierung des Zaubertricks ist maßgeblich für den gewünschten Effekt beim Publikum. Robert-Houdin betonte, dass die Bewegung so einfach wie möglich gehalten werden soll:

„Some conjurors use an excessive amount of gesture in order to cover their manipulations. This is wrong. Genuine conjuring demands perfect simplicity of execution. The more simple and natural the movements of the performer, the less likely is the spectator to detect the trick. It is true that in this case a very much higher degree of dexterity is required than in the former.“<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Faulstich, Werner: Medienwandel im Industrie und Massenzeitalter (1830 1900). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 19

<sup>156</sup> Vgl Adrion: Die Kunst zu zaubern, S. 22

<sup>157</sup> Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 248

<sup>158</sup> ebd., S. 250

<sup>159</sup> Hoffmann: The Secrets of Conjuring and Magic, S. 35

Und an anderer Stelle schreibt er über die Rolle des Magiers und die Notwendigkeit, die Bewegungen ruhig auszuführen:

„A conjuror is not a juggler; he is an actor playing the part of a magician; an artist whose fingers have more need to move with deftness than speed. I may even add that where sleight-of-hand is involved, the quieter the movement of the performer, the more readily will the spectators be deceived.“<sup>160</sup>

Robert-Houdin grenzt sich hier deutlich von dem vorangegangenen Glauben an übernatürliche Mächte ab und zeigt, dass die Zauberkunst als Kunstform anzusehen ist.

„Die Kunst zu zaubern besteht nicht so sehr darin, wunderbare Dinge zu vollbringen, als darin, die Zuschauer zu überzeugen, daß wunderbare Dinge geschehen.“<sup>161</sup>

Der Zauberkünstler soll wie ein Schauspieler verstanden werden, der die Rolle des Magiers spielt. War noch in den Jahrhunderten zuvor der Wunderglaube sehr stark ausgeprägt und ermöglichte es Scharlatanen, tatsächliche Wunder vorzutäuschen, so ist davon bei Robert-Houdin nichts mehr zu merken.

„Mit der Disziplinierung der Wissenschaften entwickelte sich auch die Zauberei zur professionellen Unterhaltungskunst, und ihre enge Verbindung zwischen anschaulicher Wissenschaftsdarbietung und ingenieuser, allerdings zweifelhafter Illusionskunst schien bedeutungslos zu werden. Zauberkünstler wurden spätestens mit Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr als Blender oder Scharlatane vorgeführt, sondern durften ihr Publikum nun ohne kritische Zwischenrufe der Aufklärer nach den uralten Regeln der Unterhaltungskunst begeistern.“<sup>162</sup>

Zauberkünstler experimentierten mit neuen, noch unbekanntem Technologien ihrer Zeit. Auch neue wissenschaftliche Erkenntnisse waren für Zauberkünstler von Nutzen; so schrieb Robert-Houdin: „The physical sciences generally, chemistry, mathematics, and particularly mechanics, electricity, and magnetism, supply potent weapons for the use of the magician.“<sup>163</sup> Auch in seinen Memoiren hebt er den Nutzen neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse und technischer Möglichkeiten für die Zauberkunst hervor:

„Ich besaß, das muss ich zugeben, in der Physik und insbesondere in der Elektrizität einen mächtigen Helfer. Diese Wissenschaft [...] war damals nur einer kleinen Zahl von Gelehrten bekannt. Ich wandte sie an und erzielte durch sie bei meinen Experimenten umso ungeheurere Effekte, als das Prinzip sich nicht entdecken ließ.“<sup>164</sup>

---

<sup>160</sup> ebd., S. 43

<sup>161</sup> Robert-Houdin zitiert nach: Adrion: Die Kunst zu zaubern, S. 141

<sup>162</sup> Felderer, Strouhal: Am Spielplatz rarer Künste, S. 21

<sup>163</sup> Hoffmann: The Secrets of Conjuring and magic, S. 29

<sup>164</sup> Adrion: Die Memoiren des Robert-Houdin, S. 339

Hier zeigt sich, wie Zauberkünstler sich einen Wissensvorsprung, den sie gegenüber dem Publikum hatten, zunutze machten. Auch Brigitte Felderer und Ernst Strouhal weisen auf diesen Umstand hin und beschreiben den Umgang von Robert-Houdin und anderen Zauberkünstlern mit Technik und Wissenschaft folgendermaßen:

„Wie alle Magier arbeitete auch Robert-Houdin mit einem begrenzten Repertoire an Tricks, die variiert und stets neu auf den jeweiligen Stand der Technik gebracht wurden. Und wie bei allen Magiern vor und nach ihm erzählten seine Vorführungen von einem souveränen und zugleich poetischen Umgang mit Technik. Nur scheinbar widersprechen die Effekte seiner Darbietung den Gesetzen der Physik; das Gegenteil ist der Fall: Der Zauberkünstler täuscht, indem er die Naturgesetze besser anzuwenden vermag als sein Publikum.“<sup>165</sup>

Dieses Zitat verdeutlicht einmal mehr, dass Zauberkunst immer mit technischem Fortschritt und Wissen eng verknüpft ist.

Für eine enge Beziehung zwischen Zauberkunst und Wissenschaft finden sich frühere Zeugnisse, etwa bei Giovanni Battista della Porta (1535-1615; neapolitanischer Arzt, Universalgelehrter und Dramatiker), einem der Begründer der modernen Wissenschaftsgeschichte, welcher vier Werke zur „Magia naturalis“ verfasste. Die Magia naturalis (natürliche Magie) war sozusagen eine in der Renaissance entstandene Universalwissenschaft, die etwa Physik, Theologie und Mathematik umfasste. Der Natur sollten damit ihre Geheimnisse entlockt werden.

Porta wollte mit seinen Büchern aufklären, er wollte Erkenntnisse über Unerklärliches sammeln und aufzeigen. In seinem Werk finden sich Themen wie: „Buch der Ursachen der Wunderdinge“, „Buch von Magneten“, „Buch von Arznei-Sachen“.<sup>166</sup>

1792 veröffentlichte Charles Joseph Panckoucke in Paris zwei Bände mit dem Titel: *Dictionnaire Encyclopédique Des Amusements des Sciences Mathématiques Et Physiques, Des procédés curieux des Arts; des Tours récréatifs & subtils de la Magie Blanche, & des découvertes ingénieuses & variées de l'industrie; avec l'explication de quatre-vingt-six planches & d'un nombre infini des figures qui y sont relatives.*<sup>167</sup> „Auf 900 Seiten beanspruchen die beiden Bände, den gesamten Wissenstand über Kuriositäten aus der natürlichen Magie – auch weiße oder gute Magie genannt, [...] zu beschreiben.“<sup>168</sup> Mathematik, Geometrie, Physik

---

<sup>165</sup> Felderer, Strouhal: Am Spielplatz rarer Künste, S. 12

<sup>166</sup> Nekes, Werner: Täuschung enttäuscht. Eine kommentierte Bildgeschichte zwischen Wissenschaft und Zauberey. In: Brigitte Felderer und Ernst Strouhal (Hg.): Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst. Wien: Springer Verlag 2007, S. 409

<sup>167</sup> Vgl. ebd., S. 416. Dieses Buch war es auch, welches Robert-Houdin „zufällig“ in die Hände fiel und sein Interesse für Zauberkunst weckte.

<sup>168</sup> ebd.

Mechanik, Optik, Musik, Architektur finden sich hier ebenso wie weiße Magie, Zauberkunst und Kartentricks.

Viele Bereiche der so genannten natürlichen Magie waren bis zu Panckouckes Werk Forschungsfelder von Gelehrten.

„Doch Gaukler, Scharlatane und Illusionisten wussten neues oder noch wenig etabliertes Wissen immer häufiger für Schaustellungen zu nutzen. Der sich ab 1800 herausbildende Beruf des Zauberkünstlers wendet Techniken an, von denen viele schon Generationen zuvor in den Wissenschaften entwickelt, erforscht und auch beschrieben wurden.“<sup>169</sup>

Maximilian Bergengruen<sup>170</sup> untersuchte den wissenschaftlichen Diskurs über die natürliche Magie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Deutschland und sieht dabei das immer gleiche Muster: Zuerst wird vor gefährlichen Täuschungen des Aberglaubens gewarnt, und es folgt der naturwissenschaftliche Hinweis, dass sich alles auf eine Ursache zurückführen lässt. Zuletzt wird den Lesern in einem Nachsatz Vergnügen gewünscht.

Gegen Ende der 1780er-Jahre zeigt sich immer noch dieses gleiche Muster, jedoch fällt eine Verschiebung auf: „Nun nimmt das Vergnügen beinahe den gleichen Raum wie die Aufklärung ein.“<sup>171</sup>

So findet sich etwa bei Edmé-Gilles Guyot, dem Verfasser eines Klassikers über natürliche Magie aus Frankreich, 1772 kein Hinweis mehr auf die Gefahr des Aberglaubens.<sup>172</sup>

„Guyot beschreibt mit der *Magia naturalis* ein populäres Massenphänomen, das er zwar noch zu den Naturwissenschaften rechnet, aber nur, weil er diesen unbegrenzte Möglichkeiten zuspricht. Nicht nur, daß er sie als Metawissenschaft ansieht, er weist ihr auch die Aufgabe zu, die nach klassischer Doktrin der Kunst zufällt: *prodesse et delectare* [nützen und erfreuen, Anm.].“<sup>173</sup>

So schreibt Guyot etwa in der Einleitung:

„Die Naturkunde und Mathematik ist nicht nur für alle übrige Wissenschaften und Künste so nützlich und nothwendig, daß sie dieselbe alle in sich begreift, sondern sie enthält auch dasjenige in sich, was uns belustigen und ergötzen kann. Ja wenn wir in diesem letzteren Falle diese beyde Wissenschaften zum Grunde legen, so kann unser Vergnügen erst recht

---

<sup>169</sup> ebd. S. 417

<sup>170</sup> Bergengruen, Maximilian: „Heißbrennende Hohlspiegel“. Wie Jean Paul durch die Optik seine Poetik sichtbar werden läßt. In: Thomas Lange und Harald Neumeyer (Hrsg.): Kunst und Wissenschaft um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2000.

<sup>171</sup> ebd. S. 20

<sup>172</sup> Guyot, Edmé-Gilles: Neue physikalische und mathematische Belustigungen, oder Sammlung von neuen Kunststücken zum Vergnügen, mit dem Magnete, mit den Zahlen, aus der Optik sowohl, als aus der Chymie, nebst den Ursachen derselben, ihren Wirkungen und den dazu erforderlichen Instrumenten. Augsburg: Eberhard Klett Witwe 1772.

<sup>173</sup> Bergengruen: Heißbrennende Hohlspiegel, S. 21

reizend werden, weil alsdann unser Verstand dadurch beschäftigt wird, und unser Geist allein daran Theil hat.“<sup>174</sup>

An anderer Stelle gibt er eine Erklärung für das besondere Vergnügen und hier ist ebenso deutlich wie im vorangegangenen Zitat, wie sehr hier im Sinne der Aufklärung gedacht wird: Der besondere Reiz der Zauberkunst besteht in der sich bietenden Gelegenheit, seinen Verstand zu üben, indem man versucht, die Ursache zu ergründen, Erkenntnis und Vermehrung der Einsichten stehen im Vordergrund:

„Der Verstand hat unstreitig sein besonderes und ihm ganz eigenes Vergnügen. Er belustigt sich, wenn er eine gewisse Schwierigkeit heben, oder ein Geheimnis entdecken kann, welches andere nicht begreifen, oder entdecken können: ja er hat auch wohl ein geheimes Vergnügen daran, wenn er durch eine unerwartete Wirkung in Verwunderung gesetzt wird, weil er alsdann eine angenehme Gelegenheit findet, sich zu üben, und die Ursache davon zu entdecken.“<sup>175</sup>

An folgender Stelle zeigt sich noch einmal sehr deutlich, wie sehr Zauberkunst mit der Wissenschaft verknüpft ist und dass die Kunst darin besteht, dem Publikum im Wissen über wissenschaftliche Phänomene einen Schritt voraus zu sein:

„Daneben habe ich gesucht, selbst denjenigen, die nur eine geringe Einsicht in die Naturwissenschaft und Mathematik haben, verständlich zu werden ob ich gleich deswegen nicht unterlassen habe, die Gründe und Ursachen, woraus alle diese neue Zauberkünste entspringen, zu erklären, ob es gleich auf die einfältigste und leichteste Weise geschehen ist.“<sup>176</sup>

Wie bereits dargelegt führte die Disziplinierung der Wissenschaften letztlich dazu, dass sich der Begriff der Kunst im 19. Jahrhundert neu definierte und „Zaubern“ nunmehr als Kunst zum Zwecke der Unterhaltung gelten konnte.

Bergengruen beschreibt diesen Prozess am Beispiel von Vorführungen mit Hohlspiegeln und der *Laterna Magica*:

„[...] die Vorführungen werden mehr und mehr zu durchschaubaren Illusionen, die dem Rezipienten nicht mehr nur Angst, sondern auch Genuß bereiten. In dem Moment aber, in dem der Aufklärungsprozeß abgeschlossen ist, ist die natürliche Magie für die Wissenschaft, d.h. vor allem für die Propädeutik sorgende vierte Fakultät, nicht mehr interessant. Wenn jeder Rezipient die Illusion der Projektion als eine solche erkennt und genießt, statt das, was sie darstellt, zu fürchten, bleibt für die aufklärende Wissenschaft nichts mehr zu tun. Die Anleitungen für die Reproduktion in der natürlichen Magie werden

---

<sup>174</sup> Guyot: Neue physikalische und mathematische Belustigungen, fol. 2

<sup>175</sup> ebd., fol. 3f.

<sup>176</sup> Ebd., fol. 4

nun Gegenstand der populären Darstellung; die beschriebenen Medien selbst, allen voran die Laterna magica, zum populären Kulturgut.“<sup>177</sup>

Der deutsche Dichter Christoph Martin Wieland (1733-1813) befasste sich 1815 in seinem Aufsatz „Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben“ zwar nicht mit Kunst und bewusster Täuschung, sondern mit dem Glauben an Übernatürliches, welchen er im Sinne der Aufklärung ablehnte. Es wird aber auch hier deutlich, welchen Einfluss Wissen und Erkenntnis haben und welches Zusammenspiel aus Wissen und Wunderglauben besteht:

„Je weiter die Grenzen unsrer Kenntnisse hinaus gerückt werden, je mehr wir die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Natur im Detail ihrer Werke kennen lernen; desto weiter dehnt sich auch der Kreis des Möglichen vor unsern Augen aus; und vielleicht ist es grade der größte Naturforscher, der sich am wenigsten untersteht, irgend etwas, daß nicht augenscheinlich in die Klasse der viereckigen Dreyecke gehört, für unmöglich zu erklären. [...]

Seitdem die unersättliche Wißbegierde mit geschärften Sinnen in alle Elemente eingedrungen ist; seitdem uns die Vergrößerungsgläser einen Abgrund von fysischen Wundern, wovon niemand zuvor die mindeste Vorstellung hatte, aufgeschlossen haben, [...] seitdem haben auch unsre Begriffe vom Wunderbaren und Natürlichen, Möglichen und Unmöglichem, eine merkliche Veränderung erleiden müssen.“<sup>178</sup>

Bezogen auf die Zauberkunst lässt sich also festhalten, dass der Magier jemand ist, der die Grenzen des Möglichen aufzeigt, indem er sie überschreitet. Mit seinem Wissensvorsprung erzeugt er, zum Zweck der Unterhaltung, Illusionen, die dem Publikum die Grenzen der eigenen Wahrnehmung bewusst machen.

Der Wissensvorsprung wurde auch für Erfindung und Verwendung von Automaten genutzt, welche etwa bei Robert-Houdin einen wesentlichen Bestandteil seiner Vorführungen darstellten. Die Idee, Automaten zu bauen, die sich zumindest zum Teil wie lebende Wesen bewegen können, besteht schon seit der Antike.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Bergengruen: Heißbrennende Hohlspiegel, S. 25. Anmerkung: Die vierte Fakultät war der spätmittelalterlichen Aufteilung zufolge die „artistische Fakultät“ (neben Theologie, Jurisprudenz und Medizin), in welcher die sieben freien Künste („artes liberales“) vermittelt wurden. „Ihre Funktion bestand in der propädeutischen Grundlegung des Wissens vermittels des so genannten „triviums“, der sprachlichen Annäherung an die Wahrheit durch Grammatik, Rhetorik und Logik, sowie der vier mathematischen Fächer Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik.“ Meyer, Annette: Von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit: Die Wissenschaft vom Menschen in der schottischen und deutschen Aufklärung. Tübingen: Max Niemayer Verlag 2008, S. 71

<sup>178</sup> Wieland, Christoph Martin: Über den Hang der Menschen an Geistererscheinungen zu glauben. In: C. M. Wieland: Sämtliche Werke. Band 24: Vermischte Aufsätze, literarischen, filosofischen und historischen Inhalts. Karlsruhe: Bureau der deutschen Classiker 1815, S. 68

<sup>179</sup> Vgl. Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 39

Mit der fortschreitenden Entwicklung der Uhrmacherskunst, vor allem mit der Erfindung des Uhrwerks, wurde es möglich, Automatenfiguren zu bauen. Die ersten Automatenbauer im 18. Jahrhundert waren dann auch Uhrmacher; zuerst wurden Uhren mit kleinen beweglichen Figuren geschmückt. Die Nachfrage, vor allem aus fürstlichen Kreisen, nach solchen Automaten war jedoch groß und bald wurden die Figuren nicht mehr nur als Beiwerk zu Uhren, sondern als für sich allein stehende Puppen hergestellt.<sup>180</sup>

Wolfgang von Kempelen (1734-1804), Jacques de Vaucanson (1709 – 1782) und Pierre Jaquet-Droz (1721-1790) und sein Sohn Henri-Louis Jaquet-Droz (1752-1791) erfanden im 18. Jahrhundert Unterhaltungsautomaten, welche große Berühmtheit erlangten.

Wolfgang von Kempelen wurde berühmt mit der Erfindung des „Schach-Türken“ und der Sprechmaschine. Er war Beamter am Hofe von Kaiserin Maria Theresia. 1769 wohnte er auf Einladung von Maria Theresia den Experimenten zu Magnetismus des Franzosen Jean Pelletier bei und soll der Kaiserin gegenüber gemeint haben, er werde selbst ein Experiment zeigen, welches alles bisher Dagewesene übertreffen werde. Ein Jahr später präsentierte er seinen Schachtürken.<sup>181</sup>

Der Schachtürke war ein Automat, in welchem ein im Gerät verborgener Schachspieler mit Hilfe einer speziellen Mechanik die Schachzüge einer Puppe, die in türkischem Gewand gekleidet war, steuerte. Kempelen gestand öffentlich zwar ein, dass es sich hierbei um Täuschung handelte, dennoch wurde nach der Vorstellung des „Schachtürken“ der Vorwurf laut, Kempelen würde mit seiner Apparatur die Ideale der Aufklärung infrage stellen.<sup>182</sup> Mit fortschreitender Zeit, spätestens jedoch mit Beginn des 19. Jahrhunderts, hatte sich die Kritik an Unterhaltungsautomaten gelegt.

„Die Kultur technischer Rationalität, die wissenschaftliche Forschung und ihre neuen Sprachformen hatten sich erfolgreich etabliert und so weit institutionalisiert, dass sie nicht mehr unter Legitimationszwang standen und noch länger mit Zauberkünstlern, Automatenbauern oder vazierenden Experimentatoren konkurrieren mussten.“<sup>183</sup>

Jacques de Vaucanson wurde mit drei Erfindungen berühmt: dem „Flötenspieler“, dem „Schalmeibläser“ und vor allem mit der „Ente“.

---

<sup>180</sup> Vgl. Waldmann: Zauberkunst, S. 21 und Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 40

<sup>181</sup> Vgl.: Wurzbach, Constantin: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. Elfter Theil. Károlyi – Kiwisch und Nachträge. Wien: Aus der kk Hof- und Staatsdruckerei 1864, S. 159ff.

<sup>182</sup> Vgl. Brigitte Felderer, Ernst Strouhal: „Getürkte Technik“. Kempelens Schachspieler 1769. In: Brigitte Felderer und Ernst Strouhal (Hg.): Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst.

Wien: Springer Verlag 2007, S. 172

<sup>183</sup> ebd., S. 174

Der Flötenspieler war eine lebensgroße Figur, welche ohne menschliche Hilfe Lieder auf einer Flöte spielen konnte. Ganz ähnlich funktionierte der Schalmeibläser, er hatte nur anstelle der Flöte in einer Hand die Schalmei (ein Holzblasinstrument), in der anderen eine Trommel.

Die Ente war so gebaut, dass sie einer echten Ente zum Verwechseln ähnlich sah. Sie konnte schnattern, fressen, trinken und hatte einen künstlichen Verdauungsapparat.

Eine Beschreibung der Ente findet sich auch in Robert-Houdins Memoiren.<sup>184</sup> Seinen Aussagen zufolge wurde diese 1844 in Paris ausgestellt, und als wenig später „einer der Flügel des Automaten in Unordnung geraten“<sup>185</sup> war, soll ihm dieser zur Reparatur anvertraut worden sein, wodurch er die Geheimnisse ihrer Mechanik ergründen konnte.

„Zu meiner großen Überraschung sah ich, daß der berühmte Meister es nicht verschmäht hatte, einen Kunstgriff zu verwenden, den ich bei einer Taschenspielernummer nicht abgelehnt hätte. Die Verdauung, dieses Hauptkunststück seines Automaten, die Verdauung, die so prahlerisch in der Denkschrift<sup>186</sup> angezeigt wurde, war nichts anderes als eine Täuschung, ganz einfach eine richtige ‚Ente‘. Vaucanson war nicht nur ein Meister in der Mechanik, ich mußte auch vor seinem Genie als Taschenspieler den Hut ziehen.“<sup>187</sup>

Pierre Jaquet-Droz und sein Sohn Henri-Louis Droz erlangten ebenfalls durch die Erfindung von drei Automaten Berühmtheit. Es handelt sich hierbei um einen „Schreiber“, eine Figur, die einen Text von bis zu 60 Zeichen aufschreiben konnte, einen „Zeichner“ und eine „Klavierspielerin“.

Vater und Sohn Jaquet-Droz werden in Robert-Houdin Schriften erstaunlicherweise nicht erwähnt. Vermutlich deshalb, weil sich Robert-Houdin selbst als Erfinder eines Automaten namens „Schreiber-Zeichner“ (Abb. 5) darstellte.

„Prior to Robert-Houdin these masters with names like Jaquet-Droz and De Maillardet, had created writing and drawing automata that the author ‚forgot‘ to describe in his memoirs, probably because the androids of the Swiss mechanics were already capable of performing, albeit by different procedures, some of the feats later performed by his Writing and Drawing Automaton.“<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Vgl. Adrion: Die Memoiren des Robert-Houdin, S. 107f.

<sup>185</sup> ebd.

<sup>186</sup> Eine Denkschrift von Jaques Vaucanson, die dieser 1738 an die Akademie der Wissenschaften gerichtet haben soll, in welcher er eine wissenschaftliche Beschreibung seiner Erfindungen liefert.

<sup>187</sup> Adrion: Die Memoiren des Robert-Houdin, S. 108

<sup>188</sup> Fechner: The Magic of Robert-Houdin, S. 177



**Abb. 5:** Der Schreiber-Zeichner, 1844<sup>189</sup>

Robert-Houdin erfand zahlreiche Automaten, diese waren fester Bestandteil seiner Vorführungen:

„Dank meines beharrlichen Wissensdurstes brauchte ich in der Taschenspielerkunst nichts mehr zu lernen. Um jedoch das Programm vollständig zu beherrschen, das ich mir vorgenommen hatte, mußte ich noch die Prinzipien einer Wissenschaft studieren, die mir für den Erfolg meiner künftigen Vorstellungen sehr wichtig schien. Ich meine die Lehre oder besser gesagt die Kunst der Herstellung von Automaten.“<sup>190</sup>

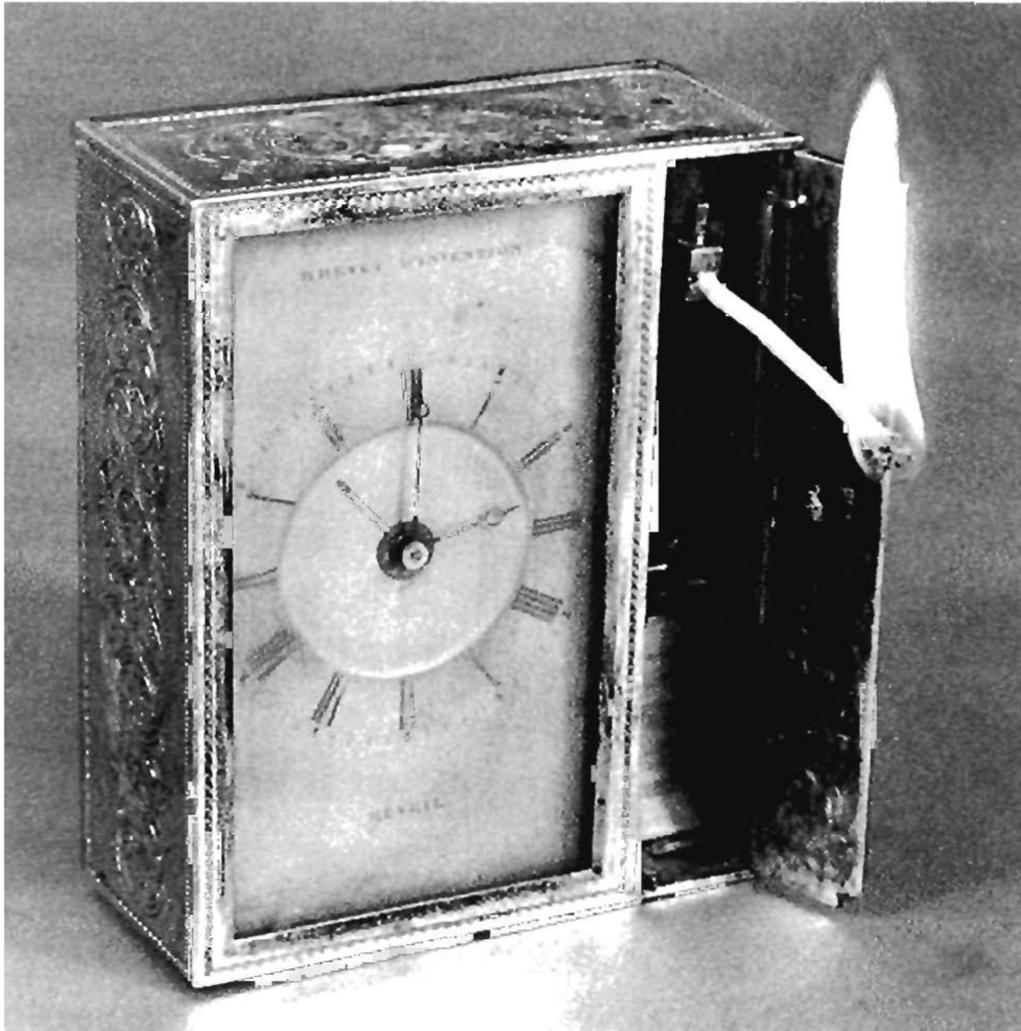
Sein erstes Patent meldete er 1837 auf einen „Feuerzeug-Wecker“ an, gefolgt von einer durchsichtigen Uhr ohne erkennbaren Mechanismus.<sup>191</sup> (Vgl. Abb. 6 und 7)

---

<sup>189</sup> Bildquelle: Fechner: The Magic of Robert-Houdin

<sup>190</sup> Adrion: Die Memoiren des Robert-Houdin, S. 103

<sup>191</sup> Vgl. ebd., S. 136f.



**Abb. 6:** Feuerzeugwecker; 1837<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> Christian Fechner Collection; Quelle: Fechner: The Magic of Robert-Houdin



**Abb. 7:** Die mysteriöse Uhr, 1837<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> Christian Fechner Collection. Quelle: Fechner: The Magic of Robert-Houdin

Zu seinen ersten Automaten zählte auch ein Zuckerbäcker,

„[...] der auf Befehl aus einem eleganten Laden trat und je nach Wunsch der Zuschauer warme Kuchen und Erfrischungen jeder Art brachte. [...] Ein weiteres Werk zeigte zwei Clowns, Auriol und Debureau. Dieser stemmte einen Stuhl, auf dem sein ausgelassener Partner Turnübungen, Kunststücke und Luftsprünge vollführte, die an jene der Artisten im Zirkus auf den Champs Elysées erinnerten. Nach den Vorführungen rauchte mein Auriol eine Pfeife und beendete das Programm, indem er auf einer kleinen Flöte ein Lied begleitete, das das Orchester für ihn spielte.“<sup>194</sup>

Wie bereits erwähnt, ging es Robert-Houdin nicht allein darum, die Automaten vorzuführen, sie standen nicht im Zentrum der Vorführung, vielmehr sollte mit ihrer Hilfe der gewünschte Effekt erzeugt werden. Die Apparate sollten der Erzeugung einer Illusion dienen. Die Illusion wiederum sollte aber nicht auf den Apparat zurückgeführt werden können. „Robert-Houdin banished from his repertoire any object that could have been designated as conjuring apparatus.“<sup>195</sup>

Ein Beispiel hierfür ist sicher Robert-Houdins Intention, seinen Schreiber-Zeichner möglichst geräuschlos arbeiten zu lassen, was ihn einiges an Arbeit kostete. „Auf diese Weise hatte ich die Natur nachahmen wollen, deren komplizierte Werkzeuge völlig geräuschlos funktionieren.“<sup>196</sup>

Jedoch bemerkte er, dass das Publikum aufgrund des fehlenden Geräusches auf eine sehr einfache Konstruktion schloss und nicht übermäßig begeistert war, was ihn veranlasste, „die Getriebe ein bißchen weniger perfekt arbeiten und sie ein klein wenig von dem Maschinengeräusch erzeugen zu lassen, das bei den Spinnereimaschinen zu hören ist“.<sup>197</sup> Dies führte zu großem Erfolg und Anerkennung beim Publikum und der komplizierte Mechanismus wurde gelobt. An anderer Stelle schreibt er:

„Aber wenn ich später einmal überhaupt etwas hätte verändern wollen, dann nur um ihm im Gegenteil einen noch größeren Anschein der Kompliziertheit zu geben, und zwar aus folgendem Grund: Das Publikum (ich spreche nicht vom aufgeklärten Publikum) versteht im allgemeinen nichts von dem Mechanismus, mit dem man einen Automaten in Bewegung setzt, es hat aber Vergnügen daran, ihn zu sehen, und meistens misst es dessen Wert an der Zahl der Einzelteile, aus denen er besteht“<sup>198</sup>

Der Wunsch, Automaten zu bauen, der Wortherkunft nach also „sich selbst Bewegendes“, und zugleich Bestrebungen, die Realität abzubilden, waren die treibenden Kräfte für die Erfindung von Camera Obscura und Laterna Magica und letztlich des Kinematografen. „Der Hang der

---

<sup>194</sup> ebd., S. 118

<sup>195</sup> Fechner: The Magic of Robert-Houdin, S. 239

<sup>196</sup> Adrion: Die Memoiren des Robert-Houdin, S. 148

<sup>197</sup> ebd.

<sup>198</sup> ebd., S. 147

Menschen nach der Bewegung ließ die Menschen zu großartigen Erfindern werden, zu Erfindern, die nicht eher ruhten, bis diese menschliche Sehnsucht in der Kinematographie ihre letzte Erfüllung fand.“<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Zglinicki, Friedrich von: Der Weg des Films. Hildesheim/New York 1979, S. 40

#### 4. Georges Méliès, Magier der Filmkunst



**Abb. 8:** Georges Méliès, n.d., ca. 1890<sup>200</sup>

Georges Méliès wurde am 8. Dezember 1861 in Paris geboren. Sein Interesse für Zauberkunst zeigte sich schon früh, und nachdem er eine Aufführung des Magiers John Maskelyne (1839 – 1917, britischer Zauberer und Erfinder) gesehen hatte, war es sein Wunsch, ebenfalls diesen Beruf zu ergreifen. Zuerst arbeitete er jedoch in seines Vaters Schuhfabrik. Nebenbei

---

<sup>200</sup> Unbekannter Fotograf, Quelle: Libération.fr:  
<http://pointscommuns.liberation.fr/img/realisateur/1617588.jpg>, Zugriff: 01.07.2014

beschäftigte er sich allerdings mit Zauberei, ab und zu gab er auch Privatvorstellungen in Salons oder im Musée Grévin, einem 1882 eröffneten Spektakelpalast am Montmartre mit Wachsfigurenkabinett und Bühnensaal.<sup>201</sup>

Als 1888 das Théâtre Robert-Houdin zum Verkauf stand, erwarb er dieses vom Erbe seines Vaters. Méliès wollte, nach dem Vorbild Maskelynes, die Zaubernummern in theatrale Szenen einbetten: „Méliès hatte nicht mehr den plaudernden, durch das Programm führenden Zauberkünstler wie Robert-Houdin im Sinn, sondern eine richtige Inszenierung, in der Zaubertricks harmonisch in die Handlung, die damit Märchen sein konnte, eingewoben waren.“<sup>202</sup>

Méliès betrieb das Zaubertheater nach dem Vorbild Robert-Houdins, das heißt, er baute auf dessen Programm und Illusionen auf.

Ursprünglich war sein Programm wie folgt gegliedert: Im ersten Teil führte er kleine Zauberstücke und Manipulationen vor. Im zweiten Teil folgten Kartentricks und daran anschließend eine Aufführung mit einem von Robert-Houdins Automaten und eine große Illusion. Abschließend zeigte er Schattenspiele oder Lichtbilder, welche mit Hilfe einer Laterna magica erzeugt wurden. Bald erweiterte er sein Programm um einen Sketch, in dem Zaubereffekte szenisch eingebettet waren.<sup>203</sup>

1895 besuchte Méliès eine Vorführung des neuen Kinematographen der Brüder Lumière und war von den Möglichkeiten dieses Apparates begeistert:

„Ich erkannte in der sich entwickelnden Kinematographie sofort ein neues Ausdrucksmittel, das es mir erlauben würde, den Fantasien, die mir durch den Kopf gingen, Gestalt zu verleihen, und vor allem ein Mittel zur Verwirklichung dessen, was auf dem Theater völlig undurchführbar ist.“<sup>204</sup>

Für die Brüder Lumière war zu diesem Zeitpunkt der Kinematograph nicht viel mehr als ein wissenschaftliches Instrument.

Méliès jedoch sah im Kinematographen einen neuen Zauberapparat, mit dessen Hilfe er weitere Effekte erzeugen konnte. Die Kinematographie sei

„ein legitimes Kind der ‚natürlichen Magie‘ [...]. Denn von der Laterna magica, die man vor mehr als zwei Jahrhunderten in den Zauberbüchern erklärt hatte, bis zu den Nebelbildprojektionen und vorgetäuschten Geistererscheinungen führt eine gerade Entwicklungslinie zur Kinematographie.“<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> Vgl. Waldmann: Zauberkunst, S. 26

<sup>202</sup> ebd., S. 27

<sup>203</sup> Vgl. Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 105f.

<sup>204</sup> zitiert nach Adrion, Kunst zu zaubern, S. 150

<sup>205</sup> Adrion: Die Kunst zu zaubern, S. 149f.

Méliès produzierte insgesamt etwa 500 Filme, viele davon wurden im Théâtre Robert-Houdin uraufgeführt. Auch in seinen Filmen steht das Spektakuläre im Vordergrund, es sind Zauberfilme, jedoch sind die Zauberstücke hier nicht einfach „abgefilmtes Theater“, sondern vielmehr eigens für die Kamera neu gestaltet und inszeniert.<sup>206</sup>

Die erste Filmvorführung fand am 9. April 1896 statt, 1897 eröffnete er sein eigenes Filmstudio in Montreuil und gründete im selben Jahr die Produktionsfirma Star Film. Zunehmend widmete er sich der Produktion von Filmen, diese waren zuerst noch Teil seines Zauberprogrammes, bald schon aber wurden im Zaubertheater ausschließlich Filme gezeigt, es „wurde also ganz nebenbei zu einem Kino.“<sup>207</sup>

Doch nicht nur an Méliès‘ Theater zeigte sich, wie sehr die Zauberkunst von der Kinematographie verdrängt wurde:

„[D]ie Illusionstheater – es gab um 1890 allein in Paris ein halbes Dutzend! – hatten keine Überlebenschancen. Denn die Kinematographie zog die Menschen an und beeindruckte sie. Die große Film-Illusion löste die eigens für Illusionsdarbietungen hergerichteten Theater ab – ein neues Zeitalter der Unterhaltungskunst begann.“<sup>208</sup>

Méliès Filme waren stark inspiriert von seiner Theaterpraxis. Anders als die Brüder Lumière, welche Alltagsszenen filmten (etwa Menschen, die die Fabrik verlassen in: „La sortie de l’usine“, 1895), schuf Méliès filmische Entsprechungen seiner Zauberstücke und Illusionen.

„Sein Einfallsreichtum überstieg die damalige Vorstellungskraft, wobei die tricktechnische Finesse gegenüber der Fortentwicklung der Filmsprache in seinen Phantasmagorien im Vordergrund stand. Er demonstrierte die Geburt des Kinos aus der Taschenspielererei.“<sup>209</sup>

Zu einer Zeit, in welcher der Film so neu war, dass er noch keine eigene Sprache, keine Codes entwickelt hatte, experimentierte Méliès mit den Möglichkeiten der neuen Technik. Seinen Filmen wurde von frühen Filmhistorikern unterstellt, lediglich Theater abzufilmen und keiner eigenen narrativen Struktur zu folgen.

André Gaudreault beschäftigte sich 1993 in seinem Aufsatz „Theatralität, Narrativität und ‚Trickästhetik‘. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès“ mit ebendieser Ansicht und hebt die spezifisch filmischen Momente in Méliès‘ Filmen hervor, um diese einer Neubewertung

---

<sup>206</sup> Vgl. Frank Kessler, Sabine Lenk u.a. (Hg.): KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès. Magier der Filmkunst. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1993, S. 7

<sup>207</sup> Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 106

<sup>208</sup> Adrion: Die Kunst zu zaubern, S. 151

<sup>209</sup> Booklet, S. 8

zu unterziehen.<sup>210</sup> Er verweist darauf, dass viele Filmhistoriker den Stil von Méliès' Filmen mit „Theatralität“ gleichgesetzt hätten, und zwar in dem Sinne, wie es Jean Mitry in seiner *Histoire du Cinema* 1968 formulierte: Theatralität sei „ein dem Theater nachgeahmter dramatischer Aufbau, in einer den Bedingungen des Kinos angepaßten Inszenierungsweise.“<sup>211</sup> Das Erscheinungsbild der Méliès-Filme mit Totalaufnahmen, gebauten Kulissen, Bühnenabgängen und dergleichen legt diese Interpretation nahe, jedoch weist Gaudreault darauf hin, dass „eben diese Verallgemeinerung sie daran [hindert], auch die filmische Originalität von Méliès anzuerkennen.“<sup>212</sup>

Als Gegenpol zur „Theatralität“ nennt Mitry die Narrativität, welche er als „die Verlaufsbeschreibung einer Handlung, befreit von allen Beschränkungen der Bühne – und ausschließlich durch die dynamischen Möglichkeiten der Montage bestimmt“<sup>213</sup> definiert. Die Montage findet sich aber auch in den Filmen von Méliès. Jedoch handelt es sich hierbei um eine andere Art der Narrativität, als wir sie später etwa bei David W. Griffith (1875-1948) finden.

„Méliès steht für eine alternative Haltung zum Geschichtenerzählen, eine, die sich weniger für die Geschichte als Geschichte interessiert. Er vernachlässigt narratologische Aspekte wie die Psychologie der Figuren, den Spannungsaufbau und die realistische Illusion, die die frühen Filme von Griffith prägen.“<sup>214</sup>

Bei Méliès ist der narrative Aspekt eher zweitrangig. In der Frühzeit des Kinos besteht die Motivation der Filmemacher nicht ausschließlich darin, Geschichten zu erzählen. Vielmehr steht der Apparat selbst im Vordergrund. Die neue Möglichkeit, Menschen und Dinge in Bewegung zu sehen oder ferne Länder zu zeigen, sind ebenso wichtige Beweggründe.<sup>215</sup>

Das Zeigen selbst steht im Vordergrund. „Méliès und andere Filmemacher seiner Zeit ziehen es vor, *alles zu zeigen*.“<sup>216</sup> So kommt es, dass in „Voyage dans la lune“ (1902) die Landung der Rakete auf dem Mond zweimal zu sehen ist.

Der Filmwissenschaftler Tom Gunning prägte 1989 für die frühe Zeit der Kinematographie den Begriff „cinema of attractions“.<sup>217</sup>

---

<sup>210</sup> Gaudreault, André: Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, u. a.(Hg.): KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès. Magier der Filmkunst. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1993.

<sup>211</sup> Mitry, Jean: *Histoire du cinéma*. Editions Universitaires. Paris: 1968. Zitiert nach Gaudreault: Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“, S. 32

<sup>212</sup> ebd.

<sup>213</sup> ebd.

<sup>214</sup> Gaudreault: Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“, S. 32

<sup>215</sup> ebd., S. 33

<sup>216</sup> ebd., S. 40

Es geht ihm ebenso darum, die Unterscheidung zwischen Narration und Nicht-Narration aufzuheben und die Ansicht zu widerlegen, der frühe Film sei eine bloße primitive Vorform des späteren Kinos gewesen. Der narrative Film verdrängte nicht jene frühe Art, Filme zu machen.

Das cinema of attractions beschreibt für Gunning die Möglichkeit, etwas zu zeigen, er beschreibt diese Phase als exhibitionistisch<sup>218</sup>, der Apparat wird ausgestellt, seine Möglichkeiten werden demonstriert und es erfolgt der direkte Blick in die Kamera. „This action which is later perceived as spoiling the realistic illusion of the cinema, is here undertaken with brio, establishing contact with the audience.“<sup>219</sup>

Das Kino selbst stellte also eine Attraktion dar, so warben auch Plakate nicht etwa mit den Inhalten, die gezeigt werden sollten, sondern explizit mit dem Kinematographen selbst.<sup>220</sup>

Auch die zum Teil gelebte Aufführungspraxis lässt das Erlebnis Kino in den frühen Jahren eher als Attraktion und Spektakel gelten. Ein in dieser Hinsicht ganz besonderes Beispiel bieten die „phantom rides“ von Hale’s Tours. Hier wurden mit Hilfe von Filmaufnahmen Zugfahrten simuliert, unterstützt wurde die Illusion dadurch, dass die Räume wie Zugabteile gestaltet wurden, ein Schaffner die Tickets kontrollierte und sogar Geräuscheffekte zum Einsatz kamen.<sup>221</sup>

„Such viewing experiences relate more to the attractions of the fairground than to the traditions of the legitimate theater.“<sup>222</sup>

Vom Kino der Attraktionen spricht Gunning bis etwa 1907 – nach dieser Zeit verschwindet dieses aber nicht, sondern findet vielmehr in anderen Formen des Films seine Ausprägung. Die Jahre 1907 bis 1913 sind ihm zufolge Jahre der „Narrativisierung“<sup>223</sup>, „culminating in the appearance of feature films which radically revised the variety format. Film clearly took the legitimate theater as its model, producing famous players in famous plays.“<sup>224</sup>

Der direkte Blick in die Kamera wurde zum Tabu und es ging nicht mehr allein um die Attraktion, das Zeigen von „Tricks“, sondern vielmehr um eine in sich geschlossene Erzählung.

---

<sup>217</sup> Gunning, Tom: The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: *Wide Angle*, Vol. 8, Nr. 3 & 4, 1986, S. 63 – 70.

<sup>218</sup> Dem gegenüber steht der voyeuristische Aspekt des narrativen Kinos.

<sup>219</sup> Gunning: *The Cinema of Attractions*, S. 64

<sup>220</sup> Vgl. ebd. S. 66

<sup>221</sup> Vgl. ebd. S. 65

<sup>222</sup> ebd.

<sup>223</sup> ebd., S.68

<sup>224</sup> ebd.

## Méliès' Filme - Beispiele

In Méliès' Filmen fällt die Veränderung auf, welche Tom Gunning zwischen dem cinema of attractions und dem Entstehen der filmischen Narration sieht, wenngleich in seinem Werk nie die Narration im Vordergrund steht, sondern diese immer nur den Rahmen für seine „Tricks“ bildet. Ein Beispiel hierfür ist der Film *Cendrillon* (Cinderella) aus dem Jahr 1899.

Es wird deutlich, dass die Handlung hier nicht im Detail ausgeführt wird, da sie einen bekannten Stoff darstellt. Die Geschichte bietet jedoch eine gute Grundlage, um Effekte (wie Erscheinen oder Verschwinden der Fee und von Gegenständen, Verwandlung von Cinderella von arm zu reich) darzustellen. Cinderella ist der erste Film von Méliès, welcher verschiedene Tableaus zeigt und welcher seinen ersten großen Erfolg darstellte. Sowohl in Frankreich und Europa als auch in Amerika wurde dieser Film gezeigt und dieser Erfolg veranlasste Méliès, weitere Filme mit wechselnden Tableaus zu drehen.<sup>225</sup>

Méliès hat den Stoff 1912 erneut verfilmt (Titel: *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse*). Diese Version des Films war allerdings nicht erfolgreich, was unter anderem daran lag, dass Méliès' theatraler Filmstil zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr gefragt war.<sup>226</sup>

An dieser zweiten Verfilmung des Stoffes ist auffallend, dass die Handlung bereits detaillierter dargestellt wird, man könnte dies als eine Weiterentwicklung von Méliès' Werk hin zur Narration deuten. Insgesamt wurde der Film aufwändiger gestaltet.

Auch bezüglich des direkten Blickes in die Kamera zeigt sich in Méliès' Werk eine Veränderung:

Betrachtet man frühere Werke, zeigt sich die direkte Ansprache des Publikums: Méliès betritt die Bühne und seine Effekte kündigt er vorher durch präsentierende Gesten oder den direkten, auffordernden Blick in die Kamera an. Andre Gaudreault sieht darin eine „Anerkennung der filmischen Illusion“.<sup>227</sup> In Méliès' Zauberfilmen werden immer die Konventionen gewahrt, die auch bei der Aufführung eines Zaubertricks auf der Bühne herrschen: Er tritt auf, verbeugt sich, weist explizit auf Dinge hin. In *Un Homme de Têtes* (1898) kriecht er unter einem Tisch hindurch, um darauf hinzuweisen, dass es sich hier nicht um eine Täuschung handelt (Vgl. Abb.10). „Er bezieht sowohl die Kamera als auch den Text mit ein, indem er ihre Existenz durch die direkte Ansprache gewissermaßen bestätigt. Auch in seinen narrativen Filmen wenden sich

---

<sup>225</sup> Vgl. Frazer, John: *Artificially Arranged Scenes: The Films of Georges Méliès*. Boston: G. K. Hall & Co. 1979, S. 220. Zitiert nach: [http://en.wikipedia.org/wiki/Cinderella\\_\(1899\\_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cinderella_(1899_film)) letzter Zugriff: 10.7.2014

<sup>226</sup> Vgl. ebd.

<sup>227</sup> Gaudreault: *Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“*, S. 33

Méliès oder seine Schauspieler immer wieder zur Kamera – und damit zum Zuschauer.<sup>228</sup> Es handelt sich hierbei also nicht um eine reine Übertragung der Bühnenpraxis auf die Filmproduktion, sondern es geht „um eine ausdrückliche Anerkennung und einen Tribut an ein Publikum, das mit den Konventionen der populären Bühne vertraut ist.“<sup>229</sup>

In seinem Aufsatz *Die Filmaufnahme*<sup>230</sup> von 1907 jedoch lehnt Méliès den direkten Blick in die Kamera bereits explizit ab.

„[Im Film] gibt es kein Publikum mehr, an das sich der Schauspieler mit Worten oder mimisch wendet. Der Apparat ist der einzige Zuschauer und nichts ist schlimmer, als zu ihm hinzusehen oder ihm während des Spiels Beachtung zu schenken.“<sup>231</sup>



**Abb.9:** Un Homme de Têtes; Hier ist zu sehen, wie Méliès unter dem Tisch hindurchkriecht, um so zu beweisen, dass es sich hier um einen gewöhnlichen Tisch handelt, unter dem sich nicht etwa eine zweite Person versteckt.<sup>232</sup>

#### 4.1 Der Kinematograph als Zauberapparat

Méliès' Filmen ist deutlich anzusehen, dass sie zuerst eine Erweiterung zur Zauberbühne darstellten. Gefilmt wurde in seinem Atelier, über welches er sagt, es sei „im kleinen ein ziemlich genaues Abbild des Illusionstheaters.“<sup>233</sup>

---

<sup>228</sup> ebd., S. 34

<sup>229</sup> Frazer, John: *Artificially Arranged Scenes: The Films of Georges Méliès*. Boston: G. K. Hall 1979, S. 99. Zitiert nach: Gaudreault: *Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“*, S. 34

<sup>230</sup> Georges Méliès: *Die Filmaufnahme* (1907). In: Frank Kessler, Sabine Lenk u.a. (Hg.): *KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès. Magier der Filmkunst*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1993.

<sup>231</sup> ebd., S.22

<sup>232</sup> Youtube: “Georges Méliès -1898- Un homme de têtes (The Four Troublesome Heads)”: 00:00:11

Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=EPzbbGRFRQI>; Zugriff: 10.07.2014

<sup>233</sup> Méliès: *Die Filmaufnahme*, S. 19

In vielen seiner frühen Filme erhält man den Eindruck, eine Bühne vor sich zu haben, die Kamera verweilt zentral im Zuschauerraum und verändert ihre Position nicht. Dadurch entsteht umso mehr der Anschein, es hier mit abgefilmtem Theater zu tun zu haben, jedoch erklärt sich die statische Kamera eher aus den rein filmischen Produktionsweisen: Etwa für den von Méliès verwendeten Stopptrick war es notwendig, die Kamera in gleicher Position zu belassen.

Der Kinematograph dient als Zauberapparat, der es ermöglicht, neue Tricks vorzuführen, eben jene Tricks, die so auf der Bühne nicht gezeigt werden können, etwa die vom Körper losgelösten Körperteile in *Dislocations mystérieuses* (1901). Arme, Beine und Kopf trennen sich hier vom restlichen Körper ab und wirbeln durch die Luft.



**Abb. 10:** *Dislocations Mystérieuse*, 1901. Hier sieht man, wie sich Arme, Beine und Kopf vom Körper abtrennen.<sup>234</sup>

„Schließlich verwandte ich auch meine Spezialkenntnisse vom Illusionstheater, die mir fünfundzwanzig Jahre Praxis im Theater Robert-Houdin vermittelt haben, und führte in der Kinematographie die Tricks der Maschinerie, der Mechanik, der Optik, der Taschenspielererei usw. ein.“<sup>235</sup>

Wie bereits erwähnt, ist in Méliès‘ Filmen die Narration zweitrangig, die Geschichte dient lediglich als Rahmen für die dargestellten Effekte. Méliès selbst schreibt dazu 1932 in seinem Aufsatz „L’Importance du scénario“:

„Für diese Art Filme [phantasievolle, märchenhafte, künstlerische, diabolische, magische oder phantastische Filme] sind sinnreiche, unerwartete Tricks, malerische Kulissen, künstlerisches Arrangement der Figuren sowie das Ersinnen eines zentralen ‚Clous‘ und das Finale das Wichtigste. Im Gegensatz zu dem, was man üblicherweise tat, entwarf ich

---

<sup>234</sup> Youtube: „Dislocation mystérieuse Melies 1901“; 00:01:17;  
<https://www.youtube.com/watch?v=Eca5x5ARryA>; Zugriff: 10.07.2014

<sup>235</sup> ebd., S. 26

diese Art von Werken, indem ich die Details vor dem Ganzen bedachte, das Ganze ist nichts anderes als das ‚Drehbuch‘.“<sup>236</sup>

An anderer Stelle meint er: „[E]s ging mir lediglich darum, [das Drehbuch] als einen ‚Vorwand‘ für die ‚Inszenierung‘, die ‚Tricks‘ oder für wirkungsvolle Tableaus zu verwenden.“<sup>237</sup>

Betrachtet man nun die einzelnen „Tricks“, so ist interessant, dass sie sich gut mit den drei von Alexander Adrion genannten Grundkategorien der Zauberkunst – Erscheinen, Verschwinden, Verwandeln – zusammenfassen lassen, erweitert vielleicht noch durch eine Komponente der „Abtrennung“, wie diese in *Dislocation mystereuses* oder *Un Homme des Têtes* zu sehen ist.

Erweitert also, wenn man so will, um die Darstellung des Unmöglichen.

„[D]er intelligent angewandte Trick ermöglicht es, das Übernatürliche, das Imaginäre, sogar das Unmögliche sichtbar zu machen und wirklich künstlerische Bilder aufzunehmen, die für jeden, der bedenkt, daß bei ihrer Ausführung alle Register der Kunst gezogen werden, ein wahrer Genuß sind.“<sup>238</sup>



**Abb. 11:** Un homme de têtes, 1898<sup>239</sup>

Méliès erzeugt die Effekte in seinen Filmen mit Stopptricks und Doppel- und Mehrfachbelichtung. „Ohne Prahlerei [...] kann ich sagen, daß ich selbst nach und nach alle sogenannten „geheimnisvollen“ Verfahren der Kinematographie erfunden habe.“<sup>240</sup>

Diese Verfahren sind neue Zaubertricks für Méliès. Mit Hilfe der Technik kann er nun bildlich darstellen, was so im Zaubertheater nicht möglich gewesen wäre.

Méliès beschreibt die Erfindung dieser kinematographischen Mittel als Zufall – eine Panne des Apparates, in welchem der Film immer wieder hängen blieb, führte zur Aufnahme einer Straßenszene, in welcher sich, durch die Unterbrechungen in der Aufnahme, eine Reihe von

<sup>236</sup> Zitiert nach: Gaudreault: Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“, S. 36

<sup>237</sup> Ebd., S. 37

<sup>238</sup> Georges Méliès: Die Filmaufnahme, S. 26f.

<sup>239</sup> Youtube: “Georges Méliès -1898- Un homme de têtes (The Four Troublesome Heads)”: 00:00:47

Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=EPzbbGRFRQI>; Zugriff: 10.07.2014

<sup>240</sup> ebd., S. 25

Verwandlungen zeigte. „Der Trick durch Ersetzen, Stopptrick genannt, war gefunden, und zwei Tagen [sic!] später begann ich damit, Männer in Frauen zu verwandeln und Menschen und Dinge plötzlich verschwinden zu lassen, was anfangs ja großen Erfolg hatte.“<sup>241</sup>

Der Stopptrick ist der von Méliès am häufigsten verwendete Effekt, zum ersten Mal wendet er ihn 1896 bei *Escamotage d'une dame au Théâtre Robert-Houdin* (*Das Verschwinden einer Dame*) an.

Dies ist auch der erste Film, den Méliès in seinem Zaubertheater vorführte. Er zeigt einen bekannten Zaubertrick: Die Kamera ist auf eine Bühne gerichtet. Méliès tritt auf, verbeugt sich, führt eine Dame herein und bittet sie Platz zu nehmen. Unter einem Tuch lässt er sie daraufhin verschwinden, zaubert dann zuerst ein Skelett und letzten Endes wieder die Dame auf die Bühne. Es folgt eine Verbeugung der beiden und sie gehen von der Bühne ab.

Durch das Anhalten des Filmes während der Aufnahme kann so der Effekt der Verwandlung erzeugt werde.

Jene Filme von Méliès, in denen ein Zauberkünstler auf einer Bühne seine Illusionen vorführt, machen besonders gut deutlich, wie sehr die Technik eine Erweiterung der Zauberpraxis darstellt. Weitere Beispiele hierfür sind *L'illusioniste fin de siècle* (1899), wo mittels Stopptrick die schnelle Verwandlung des Zaubers in eine Dame und wieder zurück gezeigt werden kann, oder *Illusions fantasmagoriques* (1898), wo aus einem Kind plötzlich zwei werden können.

In beiden Filmen werden die Effekte Verschwinden, Verwandeln, plötzliches Auftauchen von Personen vorgeführt, in einer Art und in einem Tempo, welches auf der Zauberbühne nicht möglich gewesen wäre.

„Ein Trick zieht den nächsten nach sich; da diese neue Gattung [Stopptrick; Anm.] erfolgreich war, bemühte ich mich, neue Verfahren zu finden, die ich mir Zug um Zug ausdachte: den Kulissenwechsel durch Überblendung, den man mit Hilfe einer besonderen 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 belichtetem Grund (was alle für unmöglich hielten, bevor sie es gesehen hatten).“<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> ebd.

<sup>242</sup> Méliès: Die Filmaufnahme, S. 25f.



**Abb. 12:** Escamontage d'une dame au théâtre Robert-Houdin, 1896; Die Dame wird unter einem Tuch versteckt<sup>243</sup>



**Abb. 13:** Beim Entfernen des Tuches ist sie verschwunden<sup>244</sup>



**Abb. 14:** Beim ersten Versuch, die Dame wieder auf die Bühne zu zaubern, erscheint zuerst ein Skelett<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> Youtube: "The Vanishing Lady (1896) - GEORGES MELIES - Escamotage d'une Dame au Théâtre Robert Houdin"; 00:00:25; <https://www.youtube.com/watch?v=f7-x93QagJU>; Zugriff: 17.7.2014

<sup>244</sup> ebd. 00:00:35

<sup>245</sup> ebd. 00:00:44

Eine weitere von Méliès häufig verwendete Tricktechnik ist die Doppel- bzw. Mehrfachbelichtung. Hierbei wird der bereits aufgenommene Film an eine bestimmte Stelle zurückgekurbelt und erneut belichtet.

Méliès verdeckte auch vor dem Objektiv Ausschnitte des Bildes, wodurch an diesen Stellen kein Licht auf den Negativfilm gelangen konnte. Nach dem Zurückkurbeln des Films entfernte er diese Abdeckungen und positionierte sie so, dass die nun bereits belichteten Stellen verdeckt wurden.<sup>246</sup> Mit dieser Methode entstanden Effekte wie die Vervielfachung des Kopfes in *Un Homme de Têtes* oder das Zwiesgespräch mit seinem eigenen Porträt in *Le portrait mystérieux* (1899). Auch diese Filme zeigen ganz deutlich, wie Méliès die neue Technik einsetzt, um, ganz im Sinne eines Zauberkünstlers, mit seinen Effekten zu verblüffen. Ausgehend vom gewünschten Effekt entwarf Méliès das Arrangement, die Kostüme und Kulissen. Seine Filme stellen gewissermaßen Gesamtkunstwerke dar.

„Diese Arbeit entspricht vollkommen der Vorbereitung eines Theaterstücks, mit dem einzigen Unterschied, daß der Autor selbst alles auf dem Papier zusammenstellen muß und somit Autor, Regisseur, Bühnenbildner und oft sogar Schauspieler in einer Person ist, wenn er ein geschlossenes Ganzes auf die Beine stellen will. Der Erfinder der Szene muß sie auch selbst leiten, denn es ist ganz und gar unmöglich, daß sie gelingt, wenn zwei verschiedene Personen sich darum kümmern.“<sup>247</sup>

Die von Méliès angefertigten Kulissen, etwa in *La Sirene (1904)* oder *Dislocation Mystérieuses*, heben sich stark vom damals vorherrschenden Naturalismus ab. Eher erinnern sie an spätere expressionistische Filme wie etwa *Das Cabinet des Dr. Caligari (1920)*, deren hervorstechende Merkmale groteske Verzerrungen oder kontrastreiche Beleuchtung waren. Diese Ähnlichkeit ist jedoch rein optischer/ästhetischer Natur, denn die dem Expressionismus zugrunde liegende innere Bedeutung spielt bei Méliès noch keine Rolle.

Bis 1912 produzierte Méliès mehr als 500 Filme, sein letzter großer Film war *Die Entdeckung des Nordpols (1912)*. Ab 1913 konnte er keine Filme mehr produzieren, die finanziellen Mittel fehlten, und die Umstellung des Vertriebssystems für Filme von Verkauf auf Verleih führte dazu, dass jene von Méliès teuer produzierten Filme sich nicht mehr gegen günstige und schnell gefertigte Filme durchsetzen konnten.

---

<sup>246</sup> Vgl.: Aus: Lexikon der Filmbegriffe: Uni Kiel, *Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=826> letzter Zugriff: 25.06.2014

<sup>247</sup> ebd., S. 20f.

Sein Scheitern wird meist darauf zurückgeführt, dass er sich den veränderten Herstellungsbedingungen nicht anpassen wollte.<sup>248</sup>

Neben den wirtschaftlichen Aspekten liegt ein Grund dafür auch in der zunehmenden Narrativisierung des Kinos. Das Interesse des Publikums an Geschichten nahm zu und Méliès' Auffassung der Filmkunst als Zaubertechnik stand im Gegensatz dazu:

„Für Méliès waren all diese Entwicklungen und Fortschritte nur eine andere Form des Trickkinos, wie er selbst es betrieb und verstand. Nur waren aus seiner Sicht diese Tricks nicht mehr als magische Effekte deklariert und widersprachen damit dem Ehrenkodex einer ehrwürdigen Kunst der freundlichen Täuschung.“<sup>249</sup>

Während andernorts sich das Kino also weiter entwickelte und begann, eine eigene Sprache zu entwickeln, hielt Méliès daran fest, den Kinematographen als Zauberapparat zu benutzen. „Paradoxerweise trug Méliès in seinem Interesse, die traditionellen Formen der Zauberkunst in seinen Filmen zu erhalten, letztendlich dazu bei, sie als Anachronismen erscheinen zu lassen.“<sup>250</sup> Außerdem besteht ein Problem gewiss auch darin, dass Film nicht das geeignete Medium sein kann, um Zauberkunst wiederzugeben.<sup>251</sup> War es anfangs im „Kino der Attraktionen“ noch ausreichend, verblüffende Effekte zu zeigen, so nutzte sich das Interesse daran auch bald ab und das Publikum verlangte nach anderen Formen des Films.

---

<sup>248</sup> Vgl. Felderer, Strouhal: Am Spielplatz rarer Künste, S. 13

<sup>249</sup> ebd.

<sup>250</sup> ebd., S. 14

<sup>251</sup> Vgl. ebd., 13f.

## 5. Schnittstelle

„Es gibt kein Kunstwerk, das nicht seine Fortsetzung oder seinen Ursprung in anderen Künsten hat.“<sup>252</sup>

Mit Méliès wird die enge Verknüpfung von Zauberkunst und frühem Film erkennbar.

Zur Beschreibung der Schnittstelle zwischen Zauberkunst und frühem Film eignen sich m.E. Erkenntnisse der Intermedialitätsforschung.

Die aktuelle Forschung tendiert dazu, Spuren eines Mediums in einem anderen als Intermedialität aufzufassen oder sich mit „den Übergängen, Schnittstellen und Transformationen zwischen den Medien“<sup>253</sup> zu beschäftigen. Die zentrale Frage hierbei lautet:

„[W]ie ist dieses verbindende Zwischen/Dazwischen der Medien zu bestimmen?“<sup>254</sup>

Zugleich herrscht jedoch Uneinigkeit darüber, wie der Begriff ‚Medium‘ und in weiterer Folge ‚Intermedialität‘ definiert und eingegrenzt werden kann.<sup>255</sup>

Irina O. Rajewsky, deren Forschungen zur Intermedialität, trotz Unschärfen und Mängel, eine etablierte Systematisierung bieten, definiert den Begriff wie folgt: Intermedialität befasst sich mit „Relationen zwischen konventionell als distinkt wahrgenommenen Medien“<sup>256</sup>, ergänzt durch Einbindung der „gegebenen, materiellen und operativen Bedingungen“<sup>257</sup>.

Die Intermedialität verweist nach Rajewsky auf medienspezifische Elemente, die nur durch Übertragung in ein anderes Medium umgesetzt werden können.

Rajewsky grenzt Intermedialität vom Begriff der Transmedialität ab und unterteilt die Intermedialität grob in folgende Punkte: Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge.<sup>258</sup> Bei den intermedialen Bezügen kann auf ein einzelnes Produkt oder ein gesamtes semiotisches System eines Mediums Bezug genommen werden, es handelt sich demnach entweder um Einzelreferenz oder Systemreferenz.

Der zugrunde liegende Intermedialitätsbegriff ist bei den drei Grundkategorien insofern unterschiedlich,

---

<sup>252</sup> Paech, Joachim: Intermedialität. In: Texte zur Ästhetik des Films. Stuttgart: Reclam 2001, S. 447

<sup>253</sup> Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Göttingen 2007, S. 16.

<sup>254</sup> Metelmann, Jörg: Hybride Transformationen. Anmerkungen zu Theorie und Praxis der Intermedialität. Tübingen: Niemeyer 2003, S. 439. Zitiert nach: Hoffmann: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung. S. 28

<sup>255</sup> ebd., S. 28

<sup>256</sup> ebd., S. 29

<sup>257</sup> ebd.

<sup>258</sup> Vgl.: Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen, Basel: Francke 2002, S. 15ff.

„als beim Medienwechsel ‚ein produktionsästhetischer, ‚genetischer‘ Intermedialitätsbegriff‘ angesetzt werden muss [...] Dagegen sind in den anderen beiden Fällen nicht allein im Entstehungsprozess, sondern in der Erscheinung oder Bedeutung des Endprodukts selbst mehrere Medien involviert [...]“<sup>259</sup>

Dieser kurzen Definition zufolge ließen sich Méliès‘ Filme in Bezug zum Zaubertheater einerseits mit dem Begriff des Medienwechsels aus produktionsästhetischer Sicht beschreiben, zum anderen lassen sich auch intermediale Bezüge ausmachen. Diese Bezugnahme entspricht der Systemreferenz, wenn etwa Méliès den Traditionen der Bühne folgt und in seinen Filmen eben die dort vorherrschenden Konventionen wahrt, was für Gaudreault die „Anerkennung der Illusion“<sup>260</sup> bedeutet.

„Historisch würde Intermedialität als gemeinsame Technikgeschichte der Künste, ihre gegenseitigen Beziehungen als Gemeinsamkeit ihrer technischen Aufzeichnungs- und Darstellungs‘medien‘ verstanden werden.“<sup>261</sup>

Dieses Zitat trifft auf die Zaubertrickkunst von Robert-Houdin und die Filme von Méliès zu, welchen eine gemeinsame Geschichte der Technik vorausgeht. Doch wie ist es nun um die Beschreibung jener „Schnittstelle“ bestellt?

Mit Aufkommen des Films sah sich das Theater bedroht - die immer wieder geäußerte Annahme, ein neues Medium würde ein altes ablösen, gab es schon zuvor, als befürchtet wurde, dass die Fotografie die Malerei verdrängen würde, wie Franz-Josef Albersmeier, Filmwissenschaftler, Historiker und Romanist ausführt.<sup>262</sup>

„Wir wissen heute, daß keine einzige dieser weltfremden Prognosen eingetreten ist; an die Stelle der hypostatierten Verdrängung ist höchstens eine Um- und Neuverteilung der Einflußsphären getreten. Um die Jahrhundertwende gab es in Paris 44 Theater, 46 als ‚Divers‘ (‚cafés-concerts‘, ‚music-halls‘, ‚cirques‘) ausgegebene Einrichtungen und nur drei oder vier feste Filmstätten. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs gibt es wiederum in Paris etwa 50 Theater, 62 ‚Divers‘ (vor allem ‚cafés-concerts und ‚music-halls‘) sowie 118 Kinos.“<sup>263</sup>

Daraus wird also ersichtlich, dass es hier nicht generell zu einem Verdrängungsprozess gekommen ist.

---

<sup>259</sup> ebd., S. 35

<sup>260</sup> Gaudreault: Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“, S. 33

<sup>261</sup> Paech: Intermedialität, S. 453

<sup>262</sup> Albersmeier, Franz-Josef: Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.

<sup>263</sup> Ebd., S. 27

„Einzig das Panorama (neben anderen rein optischen Darbietungen) vermag dem Expansionsdrang des Kinematographen keinen Widerstand zu leisten und geht stark zurück.“<sup>264</sup>

Auch wenn Albersmeier hier nur von „anderen rein optischen Darbietungen“ spricht, ohne diese genauer zu definieren, kann man davon ausgehen, dass hier auch das Zaubertheater durch den Kinematographen, welcher in dieser Arbeit als „Zauberapparat“ bezeichnet wurde, also in gewisser Weise eine Weiterentwicklung der Zauberkunst beschreibt, verdrängt wurde. Weiters kann dieses Zitat auch Méliès selbst mit einschließen, welcher seine Filmkunst als Zauberkunst auffasste und seine Filme in diesem Sinne produzierte, also sein Augenmerk auf die optische Sensation legte, anstelle einer Narration. „Méliès Karriere lässt sich somit auch als eine der Geschichten moderner Zauberkunst lesen, die angesichts der neuen Technologie der bewegten Bilder marginalisiert worden war.“<sup>265</sup>

Albersmeier schreibt über Méliès, welchen er in weiterer Folge jedoch aus seiner Betrachtung ausschließt, ohne dies näher zu begründen: „Méliès blieb indes ein Sonderfall der frühen Film-Theater-Beziehungen.“<sup>266</sup> Vermutlich bringt ihn die fehlende Narrativität bei Méliès zu diesem Schluss, denn in weiterer Folge schreibt er über Georges Monca (1889 – 1940; französischer Filmemacher und Schauspieler), dass dieser „1899 einen von ihm selbst gedrehten kleinen Film zur Illustrierung des Handlungsgeschehens ein[führt]“<sup>267</sup>. Offensichtlich passen die Filme von Méliès und andere Filme des cinema of attractions nicht zu seiner Theorie, wenn er weiter meint: „Wie man sieht, sind es zunächst Melodrama und Revuetheater, also populäre Subgenera, die sich am stärksten vom gleicherweise populären Kinematographen angezogen fühlen.“<sup>268</sup>. Vielleicht ist es auch ein fehlendes Zurückwirken des Films auf das Theater in der Anfangszeit des neuen Mediums, welches Albersmeier Méliès als „Sonderfall“ bezeichnen lässt. Dieses fehlende Zurückwirken beschreibt auch Mühl-Benninghaus, der über die Frühzeit des Kinos und die zu diesem Zeitpunkt gegebene Verknüpfung mit dem Theater Folgendes bemerkt:

„[D]er Film erlebte seine Geburtsstunde in einer spezifischen Art des Theaters und blieb diesem über ein Jahrzehnt verbunden, ohne daß seine Existenz in diesem Zeitraum auf die Bühnenvorgänge erkennbar zurückwirkte.“<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> Ebd., S. 28

<sup>265</sup> Felderer, Strouhal: Am Spielplatz rarer Künste, S. 14

<sup>266</sup> Albersmeier: Theater, Literatur und Film in Frankreich, S. 52

<sup>267</sup> ebd.

<sup>268</sup> ebd.

<sup>269</sup> Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.): Theater und Medien an der Jahrhundertwende. Berlin: Vistas 1997, S. 170

Für Albersmeier äußert sich die Sonderstellung von Méliès darin, dass dieser ihm zufolge nicht über das gefilmte Theater hinausgekommen ist, seine Filme also nicht im oben genannten Sinn auf das Theater zurückwirkten, sondern dieses lediglich mit neuen Mitteln wiedergaben:

„Zwar vermochte der Magier Méliès noch nie gesehene Tableaus auf die Leinwand seines Theaters zu zaubern, doch zum einen war die stets starre Kamera ein unbeteiligter Zuschauer, zum andern blieb Méliès Gefangener seiner eigenen Requisiten. Zweifellos gehen die sattsam bekannten Vorurteile über das ‚gefilmte Theater‘ auf ihn zurück. Seine Schauspieler bewegten sich wie Marionetten in einem geschlossenen Raum. Die allseits bewegliche Kamera, die Nahaufnahme oder die verschiedenen Montagetypen zu entdecken (und damit den Film aus den Konventionen des Theaters zu befreien), blieb anderen vorbehalten.“<sup>270</sup>

Dies ist vielleicht zum großen Teil korrekt, jedoch, wie bereits Gaudreault darstellte, handelt es sich bei Méliès nicht um abgefilmtes Theater. Zum anderen ist auch der Vorwurf unhaltbar, Méliès hätte sich nicht der Montage als Mittel der filmischen Erzählung bedient. Es ist hier ebenfalls Gaudreault der darauf hinweist, dass Méliès sehr wohl filmische Ausdrucksmittel wie auch die Montage verwendete, und dass die Bedeutung dieses Umstandes für die Entwicklung der Narrativität im Film von der Filmgeschichtsschreibung unterschätzt wurde. Dafür sieht er zwei Gründe:

„Zunächst sind die Filmhistoriker aufgrund der Analogie zwischen dem Kino von Méliès und den entsprechenden Bühnenummern zumeist blind gewesen für bestimmte, schon recht fortgeschrittene Montageformen in seinen Filmen. Zweitens hindert ihr teleologisches Geschichtsverständnis viele Historiker daran zu sehen, daß bestimmte Montageverfahren wesentlich zum Stil von Méliès gehören, jedoch nicht Teil der narrativen Montage des in der Folge dominanten Erzählkinos sind.“<sup>271</sup>

Im Grunde also weisen alle Filme von Méliès Schnitte auf. Diese sollen jedoch nicht der Erzählung dienen, sondern wurden etwa bei Verfahren wie dem Stopptrick notwendig.

---

<sup>270</sup> Albersmeier: Theater, Literatur und Film in Frankreich, 28f.

<sup>271</sup> Gaudreault: Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“, S. 37

## 5.1. Illusion

Ziel von Méliès war es, wie bereits dargestellt, mit Hilfe des Kinematographen Illusionen zu erzeugen. Die Illusion galt bei ihm, wie auch in der Zauberkunst, als zentrales Element. Er verstand seine Kunst als „Kunst der freundlichen Täuschung“<sup>272</sup>.

„Für Méliès wurde der Film eigentlich erst zur Illusion, als die Kamera ihre Position eines idealen Zusehers in seinem Zaubertheater aufgegeben hatte und nicht mehr die Anwesenheit und Macht eines Vorführers einnahm, eines conjurers, der sein Publikum verführt, es verblüfft und – mit dessen Einverständnis – dem säkularen Zauber unterwirft.“<sup>273</sup>

Zauberkunst und Film haben ihre große Gemeinsamkeit darin, dass sie Illusionen erzeugen.

Was aber bedeutet Illusion eigentlich? Wie kann dieser Begriff für die Zauberkunst definiert werden?

Der Begriff der Illusion ist eng verknüpft mit den Begriffen Wirklichkeit oder Realität. Hier wird schon die erste Schwierigkeit einer Definition sichtbar, die darin besteht, dass es nicht die eine gültige Wirklichkeit gibt, von welcher sich die Illusion ableiten könnte.

Ein Beispiel zeigt, dass Wissen und Glauben für die Illusion eine große Rolle spielen: Hält man einen Strohhalm in ein Glas Wasser, so erscheint er beim Blick in das Wasserglas geknickt. Besitzt man nun das Wissen, dass der Strohhalm tatsächlich eine gerade Form besitzt, so wird man nicht dem Glauben erliegen, dieser wäre nun geknickt, man wird also nicht getäuscht. Man kann den Effekt (die Biegung im Strohhalm) sehen, muss es aber nicht glauben.

Hätte man dieses Wissen jedoch nicht, so würde man sich irren, aber „Illusionen sind nicht dasselbe wie Irrtümer. Doch Illusionen können zu Irrtümern werden, wenn das Subjekt der Illusion nicht über dasjenige Wissen verfügt, das nötig ist, den Irrtum zu verhindern.“<sup>274</sup> Hier zeigt sich also, dass das jeweilige Wissen über Sachverhalte unseren Glauben lenkt. Im konkreten Beispiel mit dem Strohhalm bedeutet das also: Wir würden uns irren, würden wir annehmen, der Strohhalm wäre tatsächlich geknickt. Die Illusion besteht darin, dass wir einen Knick im Strohhalm wahrnehmen. Der Irrtum entsteht, wenn wir das Wissen nicht besitzen, dass er eigentlich gerade ist.

---

<sup>272</sup> Felderer, Strouhal: Am Spielplatz rarer Künste, S. 13

<sup>273</sup> ebd.

<sup>274</sup> Kern, Andrea: Illusion als Ideal der Kunst. In: Gertrud Koch und Christiane Voss (Hg.): ...kraft der Illusion. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 160

Die Philosophin Andrea Kern spricht von einem alltäglichen Illusionsbegriff und beschreibt die Illusion damit, dass man eine falsche Vorstellung von etwas bekommt:

„Jemand, der eine Illusion hat, stellt sich die Dinge *nicht so vor, wie sie sind*. Er hat eine Vorstellung, die *keine* Erkenntnis ist, die für ihn aber ununterscheidbar ist von einer Erkenntnis.“<sup>275</sup>

Andrea Kern spricht also dem Illusionsbegriff eine epistemische Bedeutung zu. Er beschreibt

„ein geistiges Phänomen [...], dessen Wirklichkeit davon abhängig ist, dass das Wesen, in dessen Leben dieses Phänomen vorkommt, im Besitz der Fähigkeit ist, zu erkennen, wie die Dinge sind. Denn er beschreibt ein Phänomen des Misslingens der Ausübung genau dieser Fähigkeit.“<sup>276</sup>

Anders ausgedrückt bedeutet das, dass die alltägliche Illusion darin besteht, dass ein Subjekt in seiner Fähigkeit gehindert wird Dinge zu erkennen, wie sie sind.

Ganz in diesem Sinne formuliert auch der Theaterwissenschaftler Nikolaus Müller-Schöll seine Definition von Illusion:

„Etwas, woran geglaubt wird, obwohl man weiß oder zu wissen glaubt, dass es der Wirklichkeit nicht entspricht, ein spontaner Glaube an Unglaubliches, oder, wie jüngst ein Philosoph schrieb, ‚wissensresistentes Wirklichkeitsbewusstsein von etwas, was nicht wirklich existiert‘.“<sup>277</sup>

Auch in dieser Definition findet sich das Glauben als ein wesentliches Merkmal.

Illusion muss also vom Begriff des Irrtums abgegrenzt werden. Ebenso muss eine Abgrenzung erfolgen von Phänomenen, welche eine reine Täuschung bewirken, also einen Betrug darstellen:

So findet sich bei der Medienwissenschaftlerin Andrea Deuber-Manowsky Kants Auffassung der Illusion:

„Anders als bei den Taschenspielerkünsten der Gaukler sei die optische Täuschung, so Kant, nicht darauf angelegt, die Rezipienten zu überlisten. Die Gaukler gäben den Schein für die Wahrheit aus, und ihre Künste könnten nur so lange faszinieren, als man sie nicht durchschaue. In dem Moment jedoch, in dem man den Schein erkenne, erkenne man auch, dass man getäuscht worden sei, und man sei zwar verwundert, zugleich aber auch ‚empört darüber, dass ich durch die Schlaueit eines Betrügers überwunden‘ worden sei.“<sup>278</sup>

Im Gegensatz dazu schließt für ihn die optische Täuschung den Irrtum aus, da man den Schein leicht durchschauen könne, dieser aber gleichzeitig bestehen bleiben kann. „Die Illusion zeichnet

---

<sup>275</sup> Ebd., Hervorhebung im Original

<sup>276</sup> ebd., S. 161

<sup>277</sup> Müller-Schöll, Nikolaus: (Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion. Forum Modernes Theater, Tübingen: Gunter Narr Verlag Bd. 22/2 (2007), S. 141 – 151. S. 141

<sup>278</sup> Deuber-Mankowsky, Astrid: „Eine Aussicht auf die Zukunft, so wie in einem optischen Kasten“. Transzendente Perspektive, optische Illusion und beständiger Schein bei Immanuel Kant und Johann Heinrich Lambert. In: Gertrud Koch und Christiane Voss (Hg.): ...kraft der Illusion. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 108

sich also dadurch aus, dass die Bedingungen des Scheins, wie bei der optischen Täuschung, durchschaut werden können, der Schein deshalb jedoch nicht aufhöre zu wirken.“<sup>279</sup>

Für die Kunst bedeutet das, dass immer ein Bewusstsein darüber, dass man getäuscht wird, vorhanden sein muss, denn ansonsten wäre sie lediglich eine Abbildung der Wirklichkeit. Diese Ansicht findet sich etwa auch bei Goethe, wie Gertrud Koch in der Einleitung zu *...kraft der Illusion* nachweist:

„Es war vor allem Goethe, der darauf hinwies, dass der Kunstcharakter der Kunst gerade dann verloren gehe, wenn es zutrefte, dass ihr Illusionseffekt total sei. Wenn Kunst tatsächlich eine vollständige Täuschung über ihre eigene Fiktionalität und damit über Realitätsebenen verursachen würde, wäre damit zwangsläufig ein ästhetischer Genuss verhindert. Zudem bliebe es auf diese Weise unerklärlich, weshalb auch Hässliches, Tragisches und Schmerzliches ästhetisch goutiert werden kann.“<sup>280</sup>

Auch Fritz Erpenbeck (Schriftsteller, Schauspieler, Publizist und Chefredakteur von Theater der Zeit von 1946-58) verweist 1949 in seinem Artikel „Illusionstheater – heute noch?“ auf Goethe:

„Kunst ist jedoch immer, wie Goethe sagt, ‚eine bewußte Hervorbringung‘.“<sup>281</sup> Diesem Aspekt misst auch Erpenbeck eine große Bedeutung bei. Die bewusste Hervorbringung des Scheins ist für die ästhetische Illusion elementar.

Gertrude Koch beschreibt, dass die Illusion als ästhetisches Mittel der Kunst immer ambivalent diskutiert wurde. Bereits bei Platon findet sich „die zunächst kritisch gegen die Kunst gewendete Auffassung, diese sei das Instrument zur Erzeugung von Sinnestäuschungen, auf die Kinder und einfache Gemüter hereinfallen könnten.“<sup>282</sup>

Im 18. Jahrhundert kam es zu einer Differenzierung der Begriffe der reinen Sinnestäuschung und der ästhetischen Illusion.

„Das Wort ‚Illusion‘ war im Laufe des 18. Jahrhunderts von französischen Ästhetikern wie Abbé Dubos und Diderot aus der französischen Alltagssprache, in der es einfach ‚Sinnestäuschung‘ bedeutete, in die Ästhetik aufgenommen und von deutschen Autoren wie Mendelssohn, Lessing, Sulzer, aber auch von Kants Freund und Kreutzfelds Vorgänger Johann Gotthelf Lindner in die deutsche Ästhetik übernommen worden.“<sup>283</sup>

---

<sup>279</sup> ebd., S. 107

<sup>280</sup> Gertrud Koch und Christiane Voss: *...kraft der Illusion*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 7

<sup>281</sup> Erpenbeck, Fritz: Illusionstheater – heute noch? In: Theater der Zeit. Blätter für Bühne, Film und Musik. 3/1949, S. 1-7, S. 1

<sup>282</sup> Koch, Voss: *...kraft der Illusion*, S. 7

<sup>283</sup> Deubner-Mankowsky: : „Eine Aussicht auf die Zukunft, so wie in einem optischen Kasten“, S. 105

So definierte etwa Mendelssohn 1757 Illusion als eine „Nachahmung, die so viel ähnliches mit dem Urbilde habe, dass sich unsre Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen.“

Für Mendelssohn war für die ästhetische Illusion ein Bewusstsein über die Differenz zwischen Realität und Fiktion grundlegend. Erst dieses Bewusstsein brächte die Lust am künstlerisch, schauspielerisch oder rhetorisch Dargebotenen.<sup>284</sup>

In der Betrachtungsweise der Illusion aus einer wirkungsästhetischen Perspektive, welche vom 17. bis 19. Jahrhundert vorherrschend war, kann die ästhetische Illusion wie folgt beschrieben werden:

„Illusion kennzeichnet aus dieser Sicht einen lustvollen Wahrnehmungsmodus, in dem der Illudierte wissentlich einen fiktiven Gegenstand vorübergehend so wahrnimmt/erfährt, als wäre dieser seiner Existenz nach ein mehr oder weniger wahrhaftiger Teil der umgebenden Wirklichkeit. Illusionäre Effekte, in diesem Sinne verstanden, zielen nicht auf Lüge und Täuschung, sondern vielmehr auf den Eindruck von Authentizität und Lebendigkeit des Dargestellten.“<sup>285</sup>

Für Andrea Kern allerdings besteht die ästhetische Illusion nicht in einer bloßen Ableitung von der alltäglichen Illusion, sondern vielmehr beschreibt sie Illusion als eine „ontologische Bedingung der Kunst.“<sup>286</sup>

Für den Illusionsbegriff der Zauberkunst lässt sich festhalten:

Um von einer Kunstform sprechen zu können, muss eine Abgrenzung zum Vorurteil des Betrugers gegeben sein.

Die Übereinkunft zwischen dem Zauberkünstler und dem Publikum, dass dieses nicht betrogen, sondern nur zur Unterhaltung getäuscht wird, ist von elementarer Bedeutung.

Auch in der Zauberkunst geht es um einen hervorgebrachten Schein von etwas.

Die Illusion in der Zauberkunst lässt sich, im Sinne Andrea Kerns, als epistemisch beschreiben. Der Zauberkünstler gibt etwa vor, Dinge erscheinen zu lassen. Dass eine Illusion bewirkt werden soll, bedeutet also, dass das Publikum sich über das, was es sieht, täuschen soll, es soll also glauben, dass das, was es wahrnimmt (etwa das Abbild einer Person im Nebel) etwas anderes darstellt (einen Geist). „In diesem Spannungsfeld – zu wissen, was nicht sein kann, und doch

---

<sup>284</sup> Vgl. Koch, Voss:... kraft der Illusion, S. 7ff.

<sup>285</sup> ebd., S. 9

<sup>286</sup> Kern: Illusion als Ideal der Kunst, S. 159

genau dieses augenscheinlich zu erleben – liegt der besondere Reiz und die Faszination der Verzauberung.“<sup>287</sup>

Der Illusionsbegriff entspricht hier dem Sinn der zuvor beschriebenen alltäglichen Illusion, die darin besteht, dass man daran gehindert wird, Dinge so zu sehen, wie sie wirklich sind.

„Was der Illusionist tatsächlich aufzeigt, worüber er sein Publikum durch die Erzeugung von Trugbildern auf amüsante Weise aufklärt, das sind die Beschränkungen menschlicher Erkenntnis und Wahrnehmung.“<sup>288</sup>

Auch im folgenden Zitat des Filmregisseurs Ingmar Bergmann findet sich die Unterscheidung von Betrug und Illusion und die Bedeutung, die dem Wissen für ebendiese Unterscheidung zukommt:

„Wenn ich einen Film mache, dann mache ich mich einer Täuschung schuldig. Ich bediene mich einer Maschine, die auf einer physischen Unzulänglichkeit des Menschen aufbaut, einer Maschine, die es mir erlaubt, mein Publikum von einer Stimmung in eine völlig andere zu versetzen. [...] Ich bin also entweder ein Betrüger oder – wenn das Publikum weiß, daß ich es täusche – ein Illusionist. Ich täusche, und ich verfüge über die wunderbarste und erstaunlichste Zaubermaschine, die je im Laufe der Geschichte in die Hände eines Gauklers gefallen ist.“<sup>289</sup>

Des Weiteren geht aus dieser Aussage auch hervor, dass die Kunst auf einer Übereinkunft von Publikum und Künstler beruht.

Jene von Méliès erzeugten Illusionen können ebenso beschrieben werden, da, wie bereits dargelegt, seine Filme als Fortführung der Zauberpraxis gesehen werden können und mit ihrer fehlenden Narrativität noch nicht die diegetische Illusion gegeben ist, welche später das Kino beherrschte.

In den Filmen von Méliès kommt es niemals zu einer Täuschung des Publikums, sondern vielmehr zu einer bereits erwähnten Anerkennung der filmischen Illusion.

„Die Zuschauer werden niemals getäuscht [...] – im Gegenteil, viele filmische Elemente dieses Systems haben eben genau die Aufgabe, den Betrachter daran zu erinnern, daß er einen Film sieht. [...] [Méliès] bezieht sowohl die Kamera als auch den Zuschauer in den Text mit ein, indem er ihre Existenz durch die direkte Ansprache gewissermaßen bestätigt.“<sup>290</sup>

Méliès‘ Filme zeigen also nur Zaubertricks, die das Publikum verblüffen, nicht aber besteht ihr gesamter Inhalt in einer Fiktion, welche für wahr gehalten werden soll. Es werden Illusionen

---

<sup>287</sup> Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 268

<sup>288</sup> Felderer, Strouhal: Am Spielplatz rarer Künste, S. 16

<sup>289</sup> Gaudreault: Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“, S. 33

<sup>290</sup> Ebd., S. 33f.

gezeigt, es soll aber keine Täuschung erfolgen. Die filmische Illusion, welche allein aus technischen Gegebenheiten resultiert, nämlich daraus, dass beim Abspielen des Filmes Einzelbilder nacheinander abgespielt werden und so der Eindruck von Bewegung entsteht, ist vielleicht die einzig wirkliche Täuschung in Méliès' Filmen.

## Resümee

Mit meiner Arbeit wollte ich die Frage beantworten, warum die Zauberkunst gerade im 19. Jahrhundert einen großen Aufschwung erlebte und als populäre Unterhaltungsform bei allen Gesellschaftsschichten beliebt war. Einerseits ist dies begründet in gesellschaftlichen Veränderungen. Ausgelöst durch die einsetzende Industrialisierung und den technischen Fortschritt führten geänderte Arbeitsbedingungen dazu, dass einerseits Freizeit, als Gegenpol zur Arbeitszeit, eine neue Bedeutung erfuhr und in den Alltag integriert wurde, zum anderen die arbeitende Schicht Unterhaltung suchte und sich so die Massenkultur zu entwickeln begann, die sich von der bis dahin vorherrschenden „Hochkultur“ des Bürgertums absetzte. Das „neue Publikum“ favorisierte vorwiegend Unterhaltungen, die Ablenkung boten und auf Effekte und Befriedigung der Schaulust abzielten.

„Massenkultur ist definiert als Gegenbild zu Hochkultur, ‚ernste Kunst‘ konstituiert sich in der Abgrenzung von Massenkunst.“<sup>291</sup> Trotz sozialer Abgrenzungen gab es zwischen den Unterhaltungsformen unzählige Überschneidungen und Wechselwirkungen und so hatte auch „der Abstecher ins Reich der gewöhnlichen Vergnügungen in den Oberschichten Tradition.“<sup>292</sup>

Die Zauberkunst selbst blieb seit ihren Anfängen im Wesentlichen unverändert. Zum einen jedoch bestand in der Loslösung von Ritual und Glauben an schwarze Magie ein wichtiger Einschnitt, der begünstigte, dass die Zauberei allein zum Zweck der Unterhaltung dienen konnte, zum anderen erfolgte ein Wandel im Ansehen der Zauberkünstler.

Weiteren Aufschwung erlebte die Zauberkunst durch die wissenschaftlichen Erkenntnisse und den technischen Fortschritt des 19. Jahrhunderts. Viele Zauberkünstler verfügten gegenüber dem Publikum über einen Wissensvorsprung, welchen sie sich zunutze machten und so durch die Präsentation bislang unbekannter Phänomene verblüffen konnten.

Diese Art der Belustigung, erweitert nun auch durch einen belehrenden Aspekt, trug gewiss auch zu einer höheren Beliebtheit der Zauberkunst auch beim bürgerlichen Publikum bei.

Bei Robert-Houdin, der mit seiner neuen Art der Präsentation stilprägend war, waren es die Apparate, welche diesen Wissensvorsprung deutlich machten.

Bei Méliès fand zuerst eine Fortführung der Zauberpraxis von Robert-Houdin statt, ergänzt schon bald durch den Kinematographen.

---

<sup>291</sup> Maase: Grenzenloses Vergnügen, S. 31

<sup>292</sup> ebd., S. 63

Olaf Benzinger konstatiert, dass die Zauberkunst selbst im 20. Jahrhundert ihren Nimbus verlor, und er verweist darauf, dass das 20. Jahrhundert eines der Amateure gewesen sei, ohne jedoch konkrete Gründe für diesen Wandel zu nennen.<sup>293</sup>

Folgt man seiner Annahme, so könnte ein möglicher Grund für den Wandel darin zu finden sein, dass die Zauberkunst durch den Film als Illusionsmedium zurückgedrängt wurde.

So ließe sich auch Méliès' Scheitern erklären. Für ihn war, wie in dieser Arbeit dargelegt wurde, Film eine weitere Möglichkeit zu zaubern. Doch, wie auch Brigitte Felderer und Ernst Strouhal bemerken: „Filmkunst blieb nicht Zauberkunst, sondern entwickelte ihre eigenen Formen und Inhalte.“<sup>294</sup> Méliès, der einerseits aus finanziellen Gründen seine Filmproduktion beendete, lehnte auch die neue Filmsprache ab:

„Eine filmische Erzählung, wie sie eine moderne Kinosprache visualisiert, war für diesen Begründer des Kinos letztendlich nichts anderes als Täuschung. Die Filme von Méliès sind daher vielmehr als Theater der Erinnerung einer vergangenen Form von Unterhaltung zu verstehen, die Bühnenzauber, magische Sketches, Phantasmagorien, Verwandlungskunststücke oder spiritistische Séancen noch in einer Assemblage mit Balletten, Tableaux vivants, Wachsfigurenkabinetten und Freak-Shows darbot“<sup>295</sup>, so Felderer und Strouhal.

Méliès ist hier ganz klar an der Schnittstelle zwischen Zauberkunst und Kinematographie zu verorten.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt, warum seine Art, Filme zu machen, nicht auf Dauer interessierte, liegt darin begründet, dass Film nicht unbedingt das geeignete Medium ist, Zauberkunst zu präsentieren.<sup>296</sup> Die direkte Anwesenheit des Publikums ist hier nicht gegeben, doch diese ist, so Benzinger, für die Zauberkunst elementar:

„Es gibt kaum eine Kunstform, bei der die Interaktion und das Zusammenspiel von Künstler und Publikum so eng verflochten und im Grunde unabdingbar sind wie in der Zauberkunst. [...] Der Illusionist braucht seine Zuschauer unmittelbar, denn wenn sie fehlen, wen sollte er dann noch täuschen?“<sup>297</sup>

Die Illusion stellt sowohl in der Zauberkunst als auch für den Film ein konstituierendes Element dar, und es gibt sehr wohl Versuche, die Illusion für den Film näher zu bestimmen.<sup>298</sup>

---

<sup>293</sup> Vgl. Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 120

<sup>294</sup> Felderer, Strouhal: Rare Künste, S. 14

<sup>295</sup> ebd. S. 13

<sup>296</sup> Vgl. ebd. S. 13

<sup>297</sup> Benzinger: Das Buch der Zauberer, S. 267

<sup>298</sup> Etwa: Gertrud Koch, Christiane Voss (Hg.): ...kraft der Illusion. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Für die Zauberkunst konnte ich keine Beschreibung unter diesem Gesichtspunkt finden. Mit der in dieser Arbeit vorgenommenen Betrachtung der Zauberkunst unter besonderer Berücksichtigung des Illusionsbegriffes stellt einen Versuch dar, diese Lücke zu schließen.

## Literatur

ALT, Jürgen August: Das Abenteuer der Erkenntnis. Eine kleine Geschichte des Wissens. München: C. H. Beck 2002.

ALT, Jürgen August: Zauberkunst. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 1995.

ADRION, Alexander (Hg.): Die Memoiren des Robert-Houdin. König der Zauberer. Düsseldorf: Karl Rauch Verlag GmbH 1969.

ADRION, Alexander: Die Kunst zu zaubern. Mit einer Sammlung der interessantesten Kunststücke zum Nutzen und Vergnügen für jedermann. Köln: DuMont 1979.

ALBERSMEIER, Franz-Josef: Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.

BALME, Christopher und Moninger, Markus (Hg.): Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: epodium 2004.

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.

BENJAMIN, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.

BENJAMIN, Walter: Gesammelte Schriften. V. 1. Hg. Von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.

BENZINGER, Olaf: Das Buch der Zauberer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003.

BREUILLY, John und Kocka, Jürgen (Hg.): Europäische Arbeiterbewegungen im 19. Jahrhundert : Deutschland, Österreich, England und Frankreich im Vergleich. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983.

CRARY, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden: Verlag der Kunst 1996.

ERPENBECK, Fritz: Illusionstheater – heute noch? In: Theater der Zeit. Blätter für Bühne, Film und Musik. 3/1949, S. 1-7.

FAULSTICH, Werner: Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002.

FAULSTICH, Werner: Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004.

FECHNER, Christian: The Magic of Robert-Houdin. „An Artist's Life“. Boulogne: Editions FCF 2002.

FELDERER, Brigitte und Strouhal, Ernst (Hg.): Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst. Wien: Springer Verlag 2007.

FIEBACH JOACHIM und Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.): Theater und Medien an der Jahrhundertwende. Berlin: Vistas 1997.

FIGGE, Horst H.: Wörterbuch zur Psychologie des Magischen. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung 2004.

FLÖGEL, Karl Friedrich: Geschichte der Hofnarren. Liegnitz und Leipzig: David Siegert 1789. Digitalisierte Version von Google books.

FORBES, Jill und Michael Kelly (Hg.): French Cultural Studies. An Introduction. New York: Oxford University Press Inc. 1995.

FRAZER, John: Artificially Arranged Scenes: The Films of Georges Méliès. Boston: G. K. Hall & Co. 1979.

GOMBRICH, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Zürich/Stuttgart: Belser Verlag 1978.

GRIMM, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Online-Version: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/> . Letzter Zugriff: 05.07.2014.

GUNNING, Tom: The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Wide Angle, Vol. 8, Nr. 3 & 4 , 1986, S. 63 – 70.

GUYOT, Edmé-Gille: Neue physikalische und mathematische Belustigungen, oder Sammlung von neuen Kunststücken zum Vergnügen, mit dem Magnete, mit den Zahlen, aus der Optik sowohl, als aus der Chymie, nebst den Ursachen derselben, ihren Wirkungen und den dazu erforderlichen Instrumenten. Augsburg: Eberhard Kletts sel. Witwe 1772.

HERDERS Conversations-Lexikon. Freiburg im Breisgau 1856, Band 4, S. 67. Online-Version: <http://www.zeno.org/nid/2000342233X> Letzter Zugriff: 5.7.2014

HOFFMANN, Nina: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft; 8. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2011.

HOUDINI, Harry: The Unmasking of Robert-Houdin. New York: The Publishers printing Co. 1908.

HÜGEL, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler 2003

KESSLER, Frank, Sabine Lenk u.a. (Hg.): KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès. Magier der Filmkunst. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1993.

KOCH Getrud und Christiane Voss (Hg.): ...kraft der Illusion. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

- LANGE, Thomas und Neumeyer, Harald (Hg.): Kunst und Wissenschaft um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2000.
- MAASE, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1997.
- MANNING, William: Recollections of Robert-Houdin. In: Two Odd Volumes on Magic & Automata. Portland: Leaf pdx 2010.
- MEYER, Annette: Von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit: Die Wissenschaft vom Menschen in der schottischen und deutschen Aufklärung. Tübingen: Max Niemayer Verlag 2008.
- MONACO, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 2001.
- MÖRCHEN, Roland: Booklet der DVD: Georges Méliès. Die Magie des Kinos. Mit der restaurierten Version und der Originalfassung von „Die Reise zum Mond“ sowie 28 weiteren Filmen von Georges Méliès. 2 DVDs. Arthaus Premium 2012.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus: (Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion. Forum Modernes Theater, Tübingen: Gunter Narr Verlag Bd. 22/2 (2007), S. 141 – 151.
- PAECH, Joachim: Intermedialität. In: Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2001.
- POPPE, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihre Verfilmungen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2007.
- RAJEWSKY, Irina O.: Intermedialität. Tübingen, Basel: Francke 2002.
- ROBERT-HOUDIN, Jean Eugène: “Album des soirees fantastiques de Robert-Houdin au Palais Royal”, Band 1, 1851
- ROBERT-HOUDIN, Jean-Eugène: Confidences et révélations. Comment on devient sorcier. Blois: Lecesne 1868.
- ROBERT-HOUDIN, Jean-Eugène: The Secrets of Conjuring and Magic or How to become a Wizard. Übersetzt und herausgegeben von Prof. Louis Hoffmann. London/New York: Routledge 1877.
- ROBERT-HOUDIN, Jean-Eugène: The secrets of stage conjuring. Übersetzt und herausgegeben von Prof. Louis Hoffmann. London/New York: George Routledge and sons, 1881.
- RODENBERG Julius: Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht. Ein Skizzenbuch zur Weltausstellung. Leipzig: F. M. Brockhaus 1867.
- SACHS, Curt: Das Lexikon der Musikinstrumente. Bremen: Europäischer Hochschulverlag 2010.
- SCHNELL, Ralf: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000.

SCHNELL, Ralf (Hg.): Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000

SOUTHERN, Richard: Die sieben Zeitalter des Theaters. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1966.

TYSZKA, Carl von: Löhne und Lebenskosten in Westeuropa im 19. Jahrhundert (Frankreich, England, Spanien, Belgien). Nebst einem Anhang: Lebenskosten deutscher und westeuropäischer Arbeiter früher und jetzt. München/Leipzig: Duncker & Humblot 1914.

SCHNEIDER, Michael: Der Kampf um die Arbeitszeitverkürzung von der Industrialisierung bis zur Gegenwart. In: Gewerkschaftliche Monatshefte Nr. 2/1984, S.77-88.

WALDMANN, Werner: Zauberkunst: Magie, Illusionen, Tricks; Geschichte, Hilfsmittel, Anleitung. München: Hugendubel 1996.

WIELAND, Christoph Martin: Sämtliche Werke. Band 24: Vermischte Aufsätze, literarischen, filosofischen und historischen Inhalts. Karlsruhe: Bureau der deutschen Classiker 1815.

WURZBACH, Constantin: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. Elfter Theil. Károlyi – Kiwisch und Nachträge. Wien: Aus der kk Hof- und Staatsdruckerei 1864.

ZGLINICKI, Friedrich von: Der Weg des Films. Hildesheim/New York 1979.

## **Internetquellen**

Lexikon der Filmbegriffe: Uni Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien  
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=826>  
Letzter Zugriff: 25.06.2014

Trailer für den Film *Robert-Houdin une vie de magicien* von Jean-Luc Muller 1995  
<https://www.youtube.com/watch?v=bzNpEMsBUU8>  
Letzter Zugriff: 21.04.2014

Eintrag zu Jean-Eugène Robert-Houdin auf der englischsprachigen Seite  
[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)  
Letzter Zugriff: 7.5.2014

Über *Cendrillon* von Georges Méliès:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Cinderella\\_\(1899\\_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cinderella_(1899_film))  
letzter Zugriff: 10.7.2014

Anno – AustriaN Newspaper Online, Österreichische Nationalbibliothek: Die Presse, 6.3.1864  
[www.anno.at](http://www.anno.at)  
Letzter Zugriff: 7.5.2014

## **Bildquellen**

### **Abb. 1, 2, 4, 5, 6, 7:**

Fechner, Christian: The Magic of Robert-Houdin. „An Artist’s Life“. Boulogne: Editions FCF 2002.

### **Abb. 3:**

Hoffmann, Louis (Hg.): The secrets of stage conjuring by Robert-Houdin. London/New York: George Routledge and sons, 1881.

### **Abb. 8:**

Liberation fr.: <http://pointscommuns.liberation.fr/img/realisateur/1617588.jpg>, Zugriff: 01.07.2014

### **Abb. 9, 11:**

Un Homme de Têtes: <https://www.youtube.com/watch?v=EPzbbGRFRQI> Zugriff 10.7.2014

### **Abb. 10:**

Dislocation Mystérieuse: <https://www.youtube.com/watch?v=Eca5x5ARryA>; Zugriff: 10.7.2014

### **Abb. 12, 13, 14:**

Escamontage d’une dame au théâtre Robert-Houdin.

<https://www.youtube.com/watch?v=f7-x93QagJU>; Zugriff: 17.7.2014

## **Filme von Georges Méliès**

Die in der Arbeit genannten Filme wurden folgender Quelle entnommen:

Georges Méliès. Die Magie des Kinos. Mit der restaurierten Version und der Originalfassung von „Die Reise zum Mond“ sowie 28 weiteren Filmen von Georges Méliès. 2 DVDs. Arthaus Premium 2012.

Mit Ausnahme von:

*Escamotage d’une dame au Théâtre Robert-Houdin:*

<https://www.youtube.com/watch?v=f7-x93QagJU>; Letzter Zugriff: 17.7.2014

*L’illusioniste fin de siècle:*

<https://www.youtube.com/watch?v=5pG0NEO5dkQ>; Letzter Zugriff: 17.7.2014

*Illusions fantasmagoriques:*

<https://www.youtube.com/watch?v=idprR2kaRHE>; Letzter Zugriff: 17.7.2014

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.

## **Abstract**

Zauberkunst an der Schnittstelle zum frühen Film wird hier am Beispiel von Zauber Künstler Jean-Eugène Robert-Houdin, der als stilprägend für die Zauber Kunst gilt und der im 19. Jahrhundert sein Zaubertheater in Paris eröffnete und Georges Méliès, einem Pionier des frühen Films, näher betrachtet. Unter Berücksichtigung gesellschaftlicher Umbrüche im 19. Jahrhundert wird dargelegt, warum Zauber Kunst gerade zu jener Zeit bei einer breiten Masse als Unterhaltungsform so populär war und eine Definition der Zauber Kunst versucht.

Georges Méliès, einer der ersten, der mit dem neuen Medium Film experimentierte, steht in der Tradition der Zauber Kunst – sein Werk wird hier aus ebendieser Perspektive betrachtet. Eine Beschreibung der Schnittstelle zwischen Zauber Kunst und Film wird unter Zuhilfenahme des Intermedialitätskonzepts unternommen, abschließend wird versucht, den zentralen Begriff der Illusion, der sowohl in der Zauber Kunst als auch für den Film konstituierend ist, genauer zu bestimmen.

## **Abstract in English**

This thesis explores the relation between magic art and early film, exemplifying magician Jean-Eugène Robert-Houdin, who founded his magic theater in Paris in the 19th century and is considered to be an icon within his field, and Georges Méliès, who not only was one of the pioneers in experimenting with film at the turn of the 20th century, but who also stood in the tradition of magic art, a perspective from which his work is considered here. The thesis gives an overview of the advancement of magic art into a respected form of entertainment against the backdrop of social changes of the 19th century, it attempts to more accurately determine the overall concept of illusion, which is constitutive both in the art of magic as well as in film, and it describes the connection between magic art and film by using the concept of intermediality.

# Lebenslauf

## Persönliche Daten:

Name: Jennewein Julia

Geburtsdatum: 30.11.1979

Geburtsort: Linz

Derzeitiger Wohnort: Wien

## Bildungsweg:

1986-1990: Volksschule 32 Linz – Keferfeld

1990-1994: Bundesrealgymnasium Linz – Landwiedstraße 80

1994-1999: Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe Linz Landwiedstraße 82

seit Oktober 1999: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie der Deutschen Philologie an der Universität Wien

## Bisherige Tätigkeiten

2002: Mitwirkung (Regieassistenz und Ausstattung) an der freien Theaterproduktion „Digging up Abby“.

2008: Mitarbeit an der Ausstellung „Wissenschaft nach der Mode?“ zur Geschichte des Instituts für TFM im Rahmen eines Forschungsseminars von Dr. Birgit Peter.

Seit 2005: Anstellung beim Alumniverband der Universität Wien.