Von der Bühne zur Leinwand: EINE DAME VERSCHWINDET. Wie der Bühnenzauber zum Bestandteil des Kinos wurde und in Filmen von Georges Méliès, Alfred Hitchcock, Woody Allen oder Christopher Nolan weiterlebt

(From Stage to Screen: THE LADY VANISHES. How the stage magic became part of the cinema and continued in films of Georges Méliès, Alfred Hitchcock, Woody Allen or Christopher Nolan)

(Vortrag 25.9.2015, Meliesada, czyli meeting naukowo-performatywny, Muzeum Slaskie, Katowice, Polen)

Im Katalog der Filme von Georges Méliès und seines Kameramanns Lucien Reulos (ab 1897 Katalog der Firma ‚Méliès Star Film') ist für das Jahr 1896 unter der Nummer 70 der Film ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN aufgeführt. Im ersten Jahr, seit Méliès und Reulos angefangen hatten, Filme zu produzieren, vorzuführen und zu verkaufen ist dies, obwohl er die Nummer 70 trägt, der erste ‚eigentliche' Méliès-Film. Bis dahin waren die Filme, die ab dem Mai 1896 jeweils mit 20 Metern Länge von Méliès hergestellt und angeboten wurden, im Stil des Programms der Brüder Lumière der ersten Vorführung im Grand Café in Paris im Dezember 1895 gehalten, das für alle, die seitdem versuchten, in die Filmproduktion einzusteigen, vorbildlich war und ganz selbstverständlich kopiert wurde. Also auch von Méliès und Reulos, deren ‚Train' nicht in ‚La Ciotat', sondern im ‚GARE DE VINCENNES' einfuhr, dazu gab es immer wieder ‚vues' zum Beispiel vom PLACE DE L'OPÉRA oder dem BOULEVARD DES ITALIENS, sogar eine komische Szene L'ARROSEUR als Kopie des L'ARROSEUR ARROSÉ der Brüder Lumière wurde wiederholt. Méliès hatte die erste Vorführung des Cinématographe Lumière

im Grand Café gesehen und sofort eine Kamera (die zugleich als Projektor diente) zu erstehen versucht. Als sich die Brüder Lumière weigerten, ihre Kamera zu verkaufen, reist er nach London und brachte Kamera und Filme von William Paul, einem englischen Filmpionier, mit. Die Kamera dient ihm als Modell für eigene Kamera-Kopien und die Filme sind die ersten, die er in seinem Théâtre Robert-Houdin vorführte, bevor er auch eigene Filme produziert hat. Das Zaubertheater Robert-Houdin[1] im Pariser ‚Palais Royal' war seit 1845 im Besitz der Familie des berühmtesten Magiers und genialen Erfinders und Ingenieurs seiner Zeit Jean Eugène Robert-Houdin, es wird 1854 an den ‚Boulevard des Italiens' verlegt. Nach dem Tod (1871) Robert-Houdins und rückläufigem Erfolg wurde es 1888 von seiner Witwe zum Verkauf angeboten und im selben Jahr von Méliès erworben.[2] Méliès brachte das Zaubertheater auf den aktuellen Stand der Technik. Zu den schwebenden, zersägten und verschwundenen Damen, Gespenstern und Magiern mit Kartentricks kamen zum Beispiel Vorführungen von farbigen Glasdiapositiven hinzu mit Musikbegleitung und Kommentaren von Méliès selbst. Ihm war sofort klar, dass der Cinématographe Lumière die technischen Möglichkeiten für seine Bühnenspektakel wesentlich erweitern konnte. Nach der bloßen Vorführung von Filmen mit beliebigen Sujets in seinem Théâtre Robert-Houdin, hat er zum ersten Mal mit dem Film ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN eine Programm-Nummer seines Zaubertheaters zum Gegenstand eines Films gemacht und auf diese Weise die Verbindung zwischen Bühnenshow und Film hergestellt. Nach dem Bau seines ersten Filmstudios in Montreuil bei Paris und der Umwandlung seines Theaters in ein Kino 1897 hat Méliès wieder mit dem Film gezaubert und Féerien und Märchenfilme mit demselben Verfahren gedreht, das er zum ersten Mal in der ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN angewandt hatte, dem Transformations- oder Stop-Trick.[3]

‚Das Verschwinden einer Dame' auf der Bühne eines Zaubertheaters gehörte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zum festen Repertoire eines jeden Bühnenmagiers. Die Erfindung einer besonders ausgefeilten Technik des Bühnentricks wird dem französischen Magier (aus Lyon)

---

[1] Über das ‚Théâtre Robert-Houdin' gibt es unterschiedliche Angaben, Sadoul zum Beispiel datiert es auf 1852. Zur Geschichte der Magier, darunter Buatier de Kolta, Robert-Houdin und auch Méliès s.u.a. Stephan Oettermann, Sibylle Spiegel: Bio-Bibliographisches Lexikon der Zauberkünstler, Offenbach am Main (Edition Volker Huber) 2004

[2] Einigermaßen sichere Informationen über Robert-Houdin und die Geschichte seines Theaters in: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Jean-Eugène_Robert-Houdin#Le_th.C3.A9.C3.A2tre_Robert-Houdin

[3] Vgl. Georges Sadoul: Lumière et Méliès (1947), Paris 1985 sowie Jacques Deslandes et Jacques Richard: Histoire comparé du cinéma, Tome 2, Du cinématographe au cinéma, 1896-1906, Paris 1965

Buatier de Kolta zugeschrieben. Interessanterweise gibt es zwei Versionen dieses Tricks, die offenbar beide von Robert-Houdin auf der Bühne seines Theaters praktiziert wurden und unterschiedliche Bedeutung für die Wiederholung des Tricks im Film haben. Der englische Filmhistoriker Erik Barnouw beschreibt ROBERT-HOUDIN'S VANISHING LADY folgendermaßen.

„Wir sehen einen Schrank mit einem Zwischenraum zwischen Boden und Bühne, so dass man unter ihn sehen kann. Der Schrank ist geöffnet. Der Zauberer fordert einige Zuschauer aus dem Publikum auf, das hölzerne Innere des Schrankes zu inspizieren. Danach werden sie eingeladen, an der Seite Platz zu nehmen und die Rückseite des Schrankes im Auge zu behalten. Die Dame betritt den Schrank und schließt ihn. Nach einigem Hin und Her mit entsprechenden Sprüchen öffnet der Magier den Schrank: Die Dame ist verschwunden. Dann werden die Schranktüren wieder geschlossen und wenn sie wieder geöffnet werden ist die Dame wieder zurückgekehrt.“ [4]

Robert Houdin (Schrankversion)

Das Verfahren des Verschwindens und Wiedererscheinens auf der Bühne mittels eines Schrankes oder einer beliebigen Kiste etc. ist folgendes: Sobald die Dame im Schrank ist werden die Türen geschlossen. Die Dame zieht nun die beiden beweglichen Innenseiten rechts und links zur Mitte. Während sie selbst dahinter verborgen wird, reflektieren Spiegel den hölzernen Innenraum des Schrankes, der vollkommen leer wirkt, nachdem die Schranktüren wieder geöffnet wurden. Bei erneut geschlossenen Türen werden die Innenseiten zurückgeklappt und die Dame tritt hervor, wenn die Türen sich wieder öffnen. Alles, das Verschwinden und das Wiedererscheinen, spielt sich im Schrank ab, den die Dame

[4] Erik Barnouw: The Magician and the Cinema, 1981, S.91

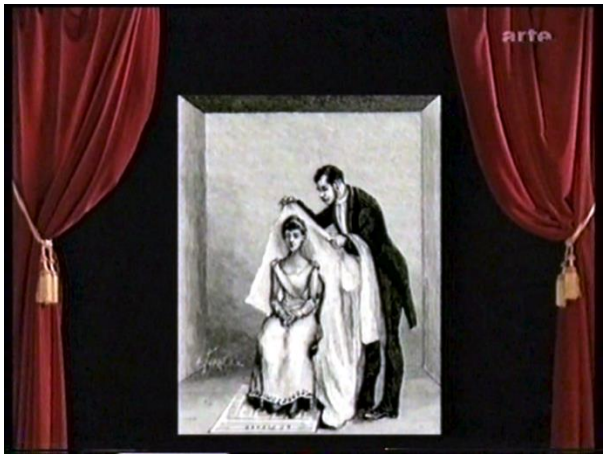
nie verlassen hat. Der Schrank ist ein Spiegelkabinett, eine rudimentäre ‚Maschine' für das Verschwinden und Wiedererscheinen eines Körpers. Von besonderer Bedeutung sind die Beobachter als Vertreter des Publikums auf der Bühne. Sie stellen fest, dass der Schrank zu Beginn leer ist und während des Zaubers nicht verlassen werden kann. Ihre Anwesenheit auf der Bühne als Zeugen für die Glaubwürdigkeit des Geschehens erst vervollkommnet die Täuschung. Für den Ablauf ist wesentlich, dass die Dame nicht nur verschwindet, sondern am Ende auch wiedererscheint, erst dann nämlich ist ein Trick vollkommen.

Das zweite Verfahren[5], das ebenfalls Buatier de Kolta zugeschrieben wird und von Robert-Houdin praktiziert wurde[6], geht von einer leeren Bühne aus, auf der der Magier zu Beginn eine Zeitung ausbreitet (was auf der Bühne bedeutete, dass keine Falltür verwendet wird) und darauf einen Stuhl stellt. Es gibt auf der Bühne kein Gehäuse, das den Körper der Dame aufnehmen könnte, die nun auf dem Stuhl Platz nimmt. Der Magier bedeckt sie sorgfältig mit einem Tuch und nach einigem ‚Abrakadabra' zieht er die Decke weg und die Dame ist verschwunden. Die für den Trick verwendete Technik sieht vor, dass der Magier, während er die Decke über die Dame legt, auch eine Halterung aus Draht am Stuhl anbringt, die dem Tuch die Form des Körpers bewahrt, so lange die Dame vom Stuhl durch ein Loch im Boden, das von der Zeitung verdeckt war, nach unten verschwindet. Wenn der Magier das Tuch wegzieht, nimmt er auch das Drahtgestell weg und zu sehen ist wieder nur ein leerer Stuhl auf einem Zeitungsbogen (aus geschlitztem Gummi). Der Körper der Dame bleibt unsichtbar ‚wie vom Boden verschluckt'. Der magische Effekt beruht auf dem Verschwinden, ein Wiedererscheinen ist nicht eingeplant und wohl auch zu schwer zu machen.

---

[5] Vgl. Joachim Paech: Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens, in: Gumbrecht, Pfeiffer (Hg.) Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt (Suhrkamp, stw 925), p 773-790) (Znikajaca dama ostrukturze dyspozytywowej pojawiania sie za pomoca aparatu, in: Andrzej Gwozdz (Hg.) Wspolczesna niemiecka mysl filmowa: Od projektora do komputera. Katowice 1999, S.99-117)

[6] Vgl. Jacques Deslandes et Jacques Richard: Histoire comparé du cinéma, Tome 2, Du cinématographe au cinéma, 1896-1906, Paris 1965, S.420-421



Robert Houdin (Stuhlversion)

In dieser Inszenierung sind Beobachter auf der Bühne nicht vorgesehen und auch überflüssig, weil alles für jeden im Publikum offen einsichtig ist. Das Publikum bleibt also getrennt vom Bühnengeschehen, was eine wichtige Voraussetzung für die spätere Transformation der Bühneninszenierung in den Film ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN ist. Solange Publikum sich auf der Bühne befindet bleibt es beim (filmisch dokumentierten) Theater, während das bloße Bühnengeschehen unter Umständen in einen Film verwandelt werden kann, dessen Projektion vor einem Kinopublikum grundsätzlich von den Zuschauern getrennt ist. Darüber hinaus wird der Blick des Publikums von vornherein durch den apparativen Blick repräsentiert: Die Zuschauer sehen das, was geschieht, durch das Objektiv der Kamera, einen scheinbar unbestechlichen Beobachter. Für die filmische Umsetzung des Bühnentricks bietet sich eine Kombination aus beiden Varianten an. Der Spiegelschrank auf der Bühne, der den Körper der Dame aufnimmt und dabei von Zuschauern auf der Bühne kritisch beobachtet wird, ist reines Theater, für das die Filmkamera auf der Bühne nur ein weiterer Beobachter oder Zuschauer wäre. Allerdings bringt der Schrank die verschwundene Dame auch wieder zum Vorschein und erfüllt damit eine wesentliche Bedingung eines vollendeten Zaubertricks: Etwas verschwinden lassen ist einfach, dasselbe wieder erscheinen lassen, ist die eigentliche Schwierigkeit, das sog. ‚Prestige'.

Als Grundlage für seinen Film ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN hat Méliès offensichtlich die Stuhl-Variante der ‚verschwundenen Dame' genommen, so, wie sie für den ersten Teil seines Films auf der Bühne seines Zaubertheaters inszeniert wurde. In der

angedeuteten Rokoko-Kulisse eines Zimmers breitet der Zauberer, Méliès selbst, auf dem Fußboden eine Zeitung aus und stellt einen Stuhl darauf. Die Dame, Méliès Frau Jehanne d'Alcy, wird auf dem Stuhl plaziert und sorgfältig mit einem Tuch verdeckt. Bis dahin verläuft alles wie von der Theaterbühne her bekannt. Jetzt zieht der Zauberer, der unter dem Tuch noch für einen Moment die Position des verdeckten Körpers aufrechterhält, das Tuch weg und –voilà! Der Stuhl ist leer, die Dame ist verschwunden. Hier endet die Theaterinszenierung. Im Film dagegen beschwört der Zauberer die Rückkehr der Dame, die immerhin seine Frau ist! und erhält –quel malheur! ein Skelett, das er schnell wieder mit dem Tuch bedeckt, und nach ein wenig Abrakadabra kommt die Dame unter dem Tuch zum Vorschein. Alle drei Phasen des Zaubertricks werden durchlaufen, das Verschwinden des Körpers, seine offensichtliche Abwesenheit (die durch das Intermedium des Skeletts noch betont wird) und das Wiedererscheinen der Dame, das der entscheidende Effekt der ersten, der Schrank-Variante war. Die Verbeugung des Zauberers und seiner wiedergekehrten Dame am Schluss ist nur noch das Zitat eines Theaters und seines nicht mehr anwesenden Publikums, womit der Film dem sogenannten frühen ‚Cinema of Attractions'[7] zugerechnet werden könnte.

Bevor ich auf das filmische Verfahren der Darstellung dieses Bühnentricks eingehe, zeige ich in einer Art Zusammenfassung[8] noch einmal die Geschichte der Bühneninszenierung der ‚verschwundenen Frau' und den Film ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN von Georges Méliès aus dem Jahr 1896, Katalognummer 70.

[7] Vgl. Tom Gunning: The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde, in: Thomas Elsaesser (Hg.) Early Cinema. Space, Frame, Narrative, London (bfi) 1990, S.56-62
[8] Ausschnitte aus der Dokumentation von Jean-Luc Müller: Robert-Houdin 1995

Es ist umstritten, wann und ob überhaupt Méliès das Abenteuer der verklemmten Kamera hatte, das ihm die Augen für die ‚Montage in der Kamera' geöffnet und mit dem Stop-Trick das filmische Transformationsverfahren ermöglicht hat, das schließlich in den Verwandlungskomödien, Feerien etc. ausgiebig von ihm angewandt wurde. Die französischen Filmhistoriker Deslandes/Richard weisen darauf hin, dass der Stop-Trick im Fall der ESCAMOTAGE … nur auf einer Idee des Regisseurs beruhte, die er mit seiner Kamera verwirklicht hat. Erst einige Monate nach diesem ersten Versuch wurde es seit den ILLUSIONS FANTASMAGORIQUES im Jahr 1898 (Katalog Nr. 155) für Méliès üblich, in Begriffen kinematographischer Verfahren zu denken, die er dann bewusst, ausschließlich und systematisch angewandt hat.[9] Die Idee zu einer filmischen Umsetzung oder Transformation der Bühneninszenierung der ‚Verschwundenen Dame' musste in der Phase 1, dem Akt des Verschwindens ansetzen. An die Stelle eines geschlitzten Zeitungsbogens (aus Gummi), der ein Loch im Bühnenboden verdeckt[10], durch das der Körper der Dame nach unten verschwindet, brauchte man nur den Film, der die Dame auf ihrem Stuhl zeigt, in der Kamera anzuhalten, wodurch eine zeitliche Lücke im Ablauf entstand, in der die Dame ihren Platz verlassen konnte. Wenn der Film in der Kamera weitergedreht wird, nimmt er statt der Dame nun den leeren Stuhl und in der Verbindung beider Filmteile ihr Verschwinden auf. Das Verschwinden (Phase 2) ereignet sich in der (zeitlichen) Lücke eines Handlungsverlaufs, der erst in der Verbindung beider Teile (plus und minus, da und fort) den Topos ‚Verschwinden' realisiert.[11] Der Körper der Dame verschwindet nicht mehr an einem Ort der Bühne, einem Loch im Boden, sondern in einer zeitlichen Lücke, einem Moment kinematographischer Aphasie, einer apparativen Absence oder einer ‚Pyknolepsie', mit der „eine Zeit ohne Erinnerungsspuren" jenseits von Aufzeichnungen bezeichnet wird. Zugleich ist diese Lücke jedoch ein Ort neuer Bedeutungen, weshalb der französische Philosoph der Postmoderne Jean-François Lyotard davon gesprochen hat, dass sich "in der Ästhetik des Verschwindens das Unternehmen des Erscheinens fort(setzt)."[12] Auch die Schrank-Variante hat an diesem Spiel der Transformationen ihren Anteil: So wie der Schrank den Körper der

[9] Deslandes/Richard, S.424

[10] Da der Film nicht auf der Bühne des Théâtre Robert-Houdin, sondern wegen des erforderlichen Lichts im Freien, vermutlich in der Nähe von Montreuil gedreht wurde, fehlten sowieso die Voraussetzungen für ein Verschwinden sous terrain. Umgekehrt konnte im Freien gedreht werden, weil ein Raum unter dem Boden nicht mehr benötigt wurde.

[11] Natürlich könnte man mit Freuds ‚Jenseits des Lustprinzips' diesen Vorgang auch als ‚Fort-da-Spiel' weitererzählen. Für den Film handelt es sich um den sog. Kuleschow-Effekt.

[12] Jean-François Lyotard: Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986, S.59

Dame aufgenommen hat, um ihn zwischen seinen Spiegelwänden zu verbergen, hat auch der kinematographische Apparat diesen Körper ‚aufgenommen', um ihn auf seinem Film zuerst sichtbar und zwischen seinen Einstellungen wieder unsichtbar zu machen. Aber (Phase 3) anders als der Schrank wird der kinematographische Apparat zum Schluss den Körper der Dame nicht ‚auf-bewahrt' haben, sondern nach dessen Abwesenheit neu für sein Wiedererscheinen aufnehmen müssen.[13]

Das Verschwinden und das Wiedererscheinen von Körpern sind auf der Bühne Effekte des Verbergens bzw. des Transportierens. Entweder wird die Dame momentan hinter Spiegeln in einer Kiste oder einem Schrank verborgen, um anschließend wieder in Erscheinung zu treten oder ihr Körper wird entfernt, um eine eindeutige Leere zu hinterlassen. Der Film operiert mit einem virtuellen zeitlichen Loch, in das der Körper fällt, um schließlich daraus wieder aufzutauchen, zu ‚erscheinen'.

Der Film hat dem Theater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidende Anregungen zu verdanken.[14] Viele Inszenierungstechniken und Erzählweisen sind auf der Bühne bereits ausprobiert worden[15], bevor sie der Film wie selbstverständlich mit seinen Mitteln fortgeführt und perfektioniert hat. Das gilt sogar für die ‚Montage in der Kamera', ein spezifisch kinematographisches Verfahren, das dem Film das diskontinuierliche Erzählen und damit einen eigenen filmischen Stil ermöglicht und das er doch vom Theater mitgebracht hat. Der Film von George Méliès ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN markiert wie kein anderer den Übergang vom Theater zum Film. Daher ist es nicht verwunderlich, dass sich der Film auch wieder an diese seine Ursprünge erinnert und ab und zu das magische Verschwinden und Wiedererscheinen auf der Zauberbühne thematisiert hat.

---

[13] Wie sehr die frühen Filmemacher mit der Vorstellung gespielt haben, dass der ‚Apparat' die Körper, die er ‚aufnimmt' auch physisch enthält, zeigen eine Reihe von Filmen, darunter ‚LA LANTERNE MAGIQUE' 1903 von Méliès (Katalog Nr. 520-524), in dem Kinder, neugierig geworden, den Apparat öffnen, aus dem dann viele lebendige tanzende Figuren hervorquellen. Lucy Fischer (The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies, in: John L.Fell (ed): Film Before Griffith, 1983, 339-354), die sich gut feministisch darüber auslässt, warum ausgerechnet Frauen verschwinden müssen, vergleicht den Apparat in diesem Film mit einem mechanischen Geburtsraum, dem nach männlichem Lustprinzip ein Schwarm von Frauen entströmt.

[14] Zur literarischen Tradition vgl. Friedrich Kittler: Romantik, Psychoanalyse, Film: Eine Doppelgängergeschichte (Friedrich Kittler: Draculas Vermächtnis, Leipzig 1993 – Friedrich Kittler: Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien; Friedrich Kittler: Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999, 2002, S.125-154 (Kittler ignoriert dagegen vollständig das Theater für die Geistergeschichte der Medien)

[15] Vgl. Nicholas Vardac: Stage to Screen Theatrical Method from Garrick to Griffith, Cambridge 1949

***

Dafür ist der Film THE PRESTIGE von Christopher Nolan, der 2006 auf der Grundlage des Romans *The Prestige (Die Meister der Magie)* [16]von Christopher Priest (1995) entstanden ist, geradezu exemplarisch.[17] Er erzählt von der Konkurrenz zweier Magier im London des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das zu dieser Zeit über eine reichhaltige Unterhaltungsindustrie der Varietés und Music Halls verfügte. Dem einen der Magier, Alfred Borden, gelingt es mit seiner Bühnenshow ‚*Der transportierte Mann*' einen sensationellen Trick zu inszenieren: Auf der Bühne befinden sich zwei Türen rechts und links an den Seiten.

Zu Beginn wirft Borden einem Zuschauer im Parkett einen Gummiball zu, der ihn prüft und zurückwirft, nachdem er nichts Besonderes daran festgestellt hat. Daraufhin öffnet Borden die beiden Türen, hinter denen sich für das Publikum sichtbar nichts verbirgt und verschwindet, nachdem er den Ball zur anderen Seite geworfen hat, durch eine der Türen, um unmittelbar danach durch die Tür auf der gegenüberliegenden Seite wieder aufzutauchen, so rechtzeitig, dass er den Ball dort auffangen kann. Das damit verbundene Rätsel ist, wie der offensichtlich selbe Mann innerhalb der wenigen Sekunden, die der Ball benötigt, um von der einen Seite der Bühne zur anderen zu springen, unsichtbar die Seiten wechseln konnte, um dort den Ball wieder aufzufangen. Es erscheint ausgeschlossen, dass sich Borden so schnell wie der Ball hinter oder unter der Bühne von der einen zur anderen

[16] Christopher Priest: *The Prestige* (1995), deutsche Übersetzung Michael Morgental, München 2007

[17] Vgl. ausführlich Joachim Paech: Verkörperte Zeit. Personale Identität und kinematographische Zeit-Räume. Christopher Nolans *Prestige* nach dem Roman von Christopher Priest, in: Irma Durakovic, Michael Lommel, Joachim Paech (Hg.): Raum und Identität im Film. Historische und aktuelle Perspektiven, Marburg (Schüren Verlag) 2012 (Marburger Schriften zur Medienforschung 37), S.43-61

Seite bewegt haben kann. Die Lösung des Rätsels, die erst sehr viel später gegen Ende des Films preisgegeben wird, ist, dass ein Zwillingsbruder Bordens an seiner Stelle den Ball auf der anderen Seite aufgefangen hat. Ein Mann, der Magier selbst, verschwindet an einem Ort (durch eine Tür), um an einem anderen, relativ entfernten Ort wieder zu erscheinen. Der entscheidende Faktor, die Verbindung von Zwischenraum und Zeitraum zwischen Verschwinden und Wiedererscheinen, wird durch den Ball markiert, auf den sich die Aufmerksamkeit des Publikums richtet. Wenn man so will, ist hier die ‚Stuhl-Version' der verschwindenden Dame aus der Vertikalen (sie fällt nach unten durch ein Loch im Boden) in die Horizontale verlegt worden (Verschwinden links – Erscheinen rechts), was wiederum auf die Schrank-Version verweist. Grundsätzlich hätte auch dieser ‚transportierte Mann' im Film bequem per Stop-Trick von der einen auf die andere Seite verschoben werden können, was jedoch durch zwei Theatereffekte verhindert wird: Die Einbeziehung des Publikums braucht die Aktualität der Bühne. Aber insbesondere der Ball, der sichtbar von der einen zur anderen Seite springt, zieht eine Linie der Kontinuität von Zeit und Raum, die durch die Montage in der Kamera nicht unterbrochen werden darf. Der Ball markiert so etwas wie ‚Echtzeit', die von den Zuschauern automatisch auf die Bewegungen des Magiers von der einen zur anderen Tür übertragen werden soll. Dieser ‚transportierte Mann' ist und bleibt ‚Theater', er ist vor-kinematographisch und kann in dieser Form filmisch nicht so weitergedacht werden, wie das Méliès mit seiner ‚verschwindenden Frau' problemlos tun konnte.

Der zweite, konkurrierende Magier Rupert Angier verwendet, um den Erfolg des Anderen zumindest auszugleichen, von vornherein einen Doppelgänger. Die Bühnenshow unterscheidet sich nicht wesentlich von der Alfred Bordens. Angier lässt zusätzlich eine hübsche Assistentin auftreten, das traditionelle Mittel, um die Aufmerksamkeit des Publikums abzulenken (zumal wenn es sich um Scarlett Johansson handelt). Er geht durch beide Türen hindurch, um zu zeigen, dass sich nichts dahinter verbirgt. Dann wirft er seinen Zylinder hoch, verschwindet durch die eine Tür und erscheint sofort in der anderen, gegenüberliegenden, um den Zylinder wieder aufzufangen. Der Zylinder ist an die Stelle des Balls bei Borden getreten, er nimmt den Blick der Zuschauer mit nach oben und lenkt ihn von der eigentlichen Ebene des (magischen) Geschehens ab. Dieser ‚Schwenk in die Vertikale' ändert jedoch nichts an dessen Funktion, raum-zeitliche Kontinuität zu

behaupten. Tatsächlich setzt sich diese vertikale Bewegung auch nach unten fort, denn Angier fällt, nachdem sein Doppelgänger auf der anderen Seite ‚erschienen' ist, durch ein Loch unter die Bühne, wo er eifersüchtig miterleben muss, wie sein Doppelgänger den Applaus einheimst, den er selbst nicht entgegennehmen kann. Es ist interessant zu sehen, wie der Film, der uns das Bühnengeschehen vorführt, den Zeit/Raum des Verschwindens und Wiedererscheinens mit Blick auf den Zylinder kontinuierlich zeigt, den Fall Angiers unter die Bühne aber diskontinuierlich montiert nachholt. Der Theaterform steht hier die filmische Form gegenüber, beide werden vom Film, der sie erzählt, kombiniert. Weil Angier mit diesem Doppelgänger nicht weiter zusammenarbeiten kann, muss er sich einen neuen Trick, einen ‚Neuen transportierten Mann' ausdenken. Er folgt einem Hinweis auf den in den USA lebenden genialen Ingenieur Nikola Tesla, der zeitgleich mit Thomas Alva Edison an der Elektrifizierung der Moderne gearbeitet hat. Mittelbar, durch die Parallele zu Edison, tritt nun der Kinematograph auf den Plan. Angier kann Tesla überreden, ihm einen elektrischen Apparat für seinen Trick des ‚*Neuen transportierten Mannes'* zu bauen. Zurück in England feiert Angier mit einer phantastischen, elektrische Funken sprühenden Bühnenshow großartige Erfolge:

Er betritt eine Art metallenen Käfig, der von elektrischen Entladungen durchzuckt und von Lichtbögen überwölbt wird, um schließlich mit einem Schlag zu verschwinden. Die elektrischen Effekte brechen ab und im nahezu selben Augenblick erscheint Angier von der Bühne weit entfernt auf der Empore im Rang des Theaters. Das Publikum kann vor der Show die Bühne und den geheimnisvollen Apparat besichtigen, danach halten sich die Zuschauer von dem Funken sprühenden Ungeheuer tunlichst fern. Der Apparat, der Angiers Körper aufnimmt, ist ein Drahtkäfig, der dennoch alle Funktionen der Schrank-Version in

Kombination mit der Stuhl-Version verwirklicht: Zunächst nimmt der Käfig Angiers Körper auf, wenn er ihn verschwinden lässt. Aber dann teilen sich die Funktionen, weil der ursprüngliche Körper im selben Augenblick verdoppelt wird: Der eine fällt unter der Bühne in einen Behälter (Stuhl-Version) und ein zweiter, im Lichtbogen offenbar kopierter, identischer Körper wird elektrisch auf die Theaterempore projiziert, wo er leibhaftig erscheint. Der elektrische Käfig wird mehr als zu einer Kamera, die anfangs ebenfalls als Kopierer fungierte, zu einem (Xerox-)Kopierer und schließlich Projektor, mit dem dann die Lichtkopie projiziert wird, um als leibhaftiger Körper, als Double Angiers wieder zu erscheinen (eine Kino-Phantasie, die in den 1920 Jahren gang und gäbe war[18]). Das ‚Original', das durch die wiederholten Kopien in den Bühnenshows längst kein Original mehr ist, muss unter der Bühne immer wieder getötet und ‚entsorgt' werden, da es nur einen Magier Rupert Angier geben darf, dessen ‚Auferstehung' wiederholt werden kann. Das Zaubertheater hat sich deutlich zum ‚Kino' verändert: Man muss nur davon ausgehen, dass in Tesla/Angiers Apparat jeweils ein Film belichtet, eine Kopie hergestellt wird, die anschließend im ‚Kinotheater' projiziert und vernichtet wird, damit sich auch der Film weiter als ‚Original' behaupten kann.

***

Wenn es um die Wiederkehr der ‚verschwundenen Dame' von George Méliès in der Filmgeschichte geht, liegt es nahe, sich für Alfred Hitchcocks Kriminalkomödie von 1938 EINE

[18] Vgl. besonders Alexandre Arnoux: L'Ecran.[1923]. In: Ders.*: Suite Variée*. Paris 1925, S.21-30 und darüber hinaus Anne Paech, Joachim Paech: *Menschen im Kino. Literatur und Film erzählen*. Stuttgart, Weimar 2000, S.117-18. Zum Geister-Aspekt der Kinoprojektion vgl. Roger Clarke: Naturgeschichte der Gespenster. Eine Beweisaufnahme, Berlin (Matthes&Seitz) 2015 (Rez. Burkhard Müller: Wo es raschelt, knistert, klopft … in Süddeutsche Zeitung, 16.7.2015)

DAME VERSCHWINDET (THE LADY VANISHES) zu interessieren. Der Film ist zunächst ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie das Thema, nachdem es von der Bühne zum Film gewechselt ist, sich als ‚Film pur' weiterentwickelt hat. Die Kamera, der Apparat, der in der Mélièsschen ESCAMOTAGE … die Szene aufgenommen und montiert hat, ist in Hitchcocks Film die Eisenbahn[19], die jene alte Dame, die im Laufe der Fahrt dort verschwinden wird, in sich aufgenommen und transportiert hat (die Kamera von Jack E. Cox wiederum hat diesen ‚Film' für den Film von Alfred Hitchcock aufgenommen). Das Verschwinden (Phase 1) von Miss Froy, der alten Dame, wird nicht gezeigt, ihre Abwesenheit (Phase 2) wird durch Spuren, die sie hinterlässt, nie vollständig, zumal sie durch eine falsche Miss Froy (wie das Skelett bei Méliès) vorübergehend ersetzt wird. Sie ist nicht verschwunden, sondern ihr Kopf wurde von feindlichen Agenten mit Bandagen umwickelt. Ihr Wiedererscheinen (Phase 3) gelingt durch das Auswickeln (oder auch Entwickeln) ihres Gesichts, das ihre wahre Identität preisgibt. Verschwinden und Wiedererscheinen sind Elemente des Plots, sie sind weniger durch filmische Verfahren ermöglicht, d.h. die alte Dame verschwindet nicht aus der Eisenbahn (wie im Loch unter der Bühne) oder in der Lücke zwischen zwei Filmenden, sondern aus dem Blick ihrer Mitreisenden, während der Zug (der Film) sie weiterhin enthält und transportiert. Etwa in der Mitte des Films (von Hitchcock) und in einem Waggon am Ende des Zuges entdecken zwei Mitreisende auf der Suche nach Miss Froy die Requisiten eines Zauberers, darunter einen Schrank, der einen Körper, der ihn betritt, verschwinden lässt.

[19] Die Eisenbahn ist als narratives Vehikel und Wahrnehmungsanordnung immer wieder mit dem Kino und dem Film verglichen worden, vgl. Joachim Paech: Unbewegt bewegt. Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens. In: Ulfilas Meyer (Hg): Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des Films. München, Luzern (Bucher) 1985, S.40-49

Hitchcock lässt es sich nicht nehmen, in seinem Film EINE DAME VERSCHWINDET die Bühnenversion mit demselben Titel zu zitieren. Hier ist das Theater im Film aufgehoben. Die Erinnerung an die Bühnengeschichte des Verschwindens und Wiedererscheinens wird ‚en passant' (oder ‚en train') im ‚Zuge' der Filmgeschichte mitgenommen und aktualisiert.

***

Die Beziehung der Filmgeschichte zum Zaubertheater reicht von passionierten Zauberern unter den Filmregisseuren (vor allem Orson Welles) zu Regisseuren, die im und mit dem Film immer wieder gezaubert haben. Ich denke zum Beispiel an CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU. PHANTOM LADIES OVER PARIS (Originaltitel) 1974 von Jacques Rivette. Keiner jedoch hat das Zaubertheater selbst so oft zitiert wie Woody Allen. Auf drei seiner Filme[20] und wie sie sich auf das ‚Grundmodell' und die beiden Versionen der ‚verschwundenen Dame' von Georges Méliès beziehen, möchte ich noch kurz eingehen.

SCOOP (2006) ist eine Kriminalkomödie um einen Mörder aus höchsten englischen Kreisen, auf den die junge, hübsche Amateurdetektivin Sondra (wieder Scarlett Johansson) angesetzt wird und zwar von dem professionellen Journalisten Joe Strombel, der den Fall nicht selbst recherchieren kann, weil er just verstorben ist. Während des Besuchs einer Zauberveranstaltung mit Woody Allen als Magier wird Sondra auf die Bühne gebeten. Sie soll in einer Kiste (entsprechend einem Schrank) verschwinden und wieder erscheinen. Als sich die Tür hinter ihr geschlossen hat, findet sie sich in einem abgeteilten Raum der Kiste wieder, der unsichtbar ist, wenn der Magier die Tür öffnet, um das Verschwinden zu demonstrieren. Dort jedoch ist nicht mehr nur sie selbst in der Kiste, sondern auch Joe Strombel, der eigenmächtig vom Tod Urlaub genommen hat und nun Sondra als Geist erscheint, um sie auf den Mörder anzusetzen. Das vermeintliche Verschwinden führt zu einer Verdoppelung in der keineswegs leeren Kiste, aus der Sondra zurecht verstört

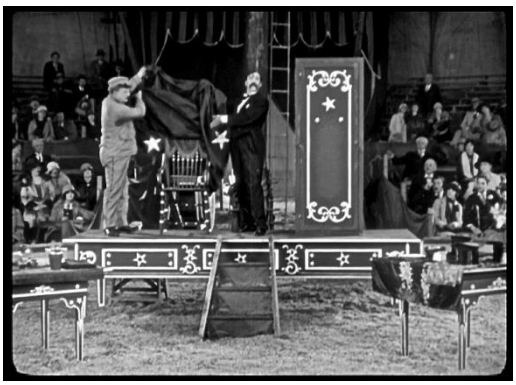
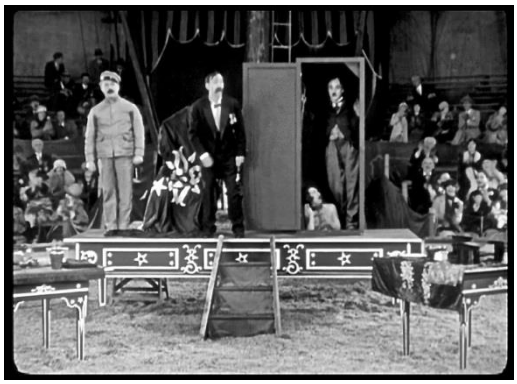
[20] Nicht nur in Filmen lässt Woody Allen seine Damen (und Herren) verschwinden, sondern auch in der Literatur. Der Literaturprofessor Kugelmass zum Beispiel wünscht sich ein interessanteres Leben voller Erotik und trifft auf den Zauberer ‚The Great Persky', der ihn in eine Kiste sperrt, in die er einen Roman nach Kugelmass' Wünschen wirft, bevor er ihn mit Abrakadabra in genau diesen Roman versetzt. Kugelmass trifft wunschgemäß Emma Bovary und erlebt mit ihr, auch zum Erstaunen vieler Literaturwissenschaftler-Kollegen, wunderbare Stunden. Die Sache geht jedoch am Ende schlecht aus, Kugelmass verirrt sich durch widrige Umstände in ein Lexikon für Altportugiesisch und wird dort von dem haarigen spinnenbeinigen unregelmäßigen Verb ‚tener' (‚haben') verfolgt, von dem es kein Entkommen mehr gibt (Woody Allen: Zwischenspiel mit Kugelmass, in Ders.: Nebenwirkungen, München 1981)

herauskommt, als der Magier die Tür wieder geöffnet hat. Der Geist ist so spurlos verschwunden wie er aufgetaucht war.

Wie so oft bei Woody Allen ist der Verweis – hier auf die Zauberei – auch parodistisch gemeint: Das (historische) Modell DAS VERSCHWINDEN EINER DAME … wird dort, wo sich in der 2. Phase das Verschwinden ereignen soll, unterlaufen, jedenfalls für den Filmzuschauer, während der Zuschauer im Theater nur das ‚Verschwinden zu sehen' bekommt. Zwar hat die Kiste, die den verschwindenden Körper aufgenommen hat, ihn immer auch – unsichtbar - behalten, hier jedoch wird er verdoppelt, wenn auch nur durch einen Geist. Die Lücke, die das Verschwinden (im Loch unter der Bühne, hinter Spiegelwänden im Schrank oder in der Montage des Films) produziert oder hinterlässt, ist hier von vornherein angefüllt mit dem ersten wichtigen Ereignis, dem Auftrag an Sondra, dem Mörder auf die Schliche zu kommen. Was als Verschwinden gemeint war, verkehrt sich zum Erscheinen (des Geistes) von Joe Strombel.

An dieser Stelle soll auf eine Filmsequenz verwiesen werden, die Woody Allen für seine Zauberveranstaltung in SCOOP als Vorbild gedient haben könnte. Die Parallelen jedenfalls sind unübersehbar. Es geht um Charlie Chaplin's Film von 1928 THE CIRCUS.
Charlie wird dort von der Polizei auf einem Jahrmarkt als vermeintlicher Dieb verfolgt. Nachdem er der Polizei im Spiegelsaal des Jahrmarktes zunächst entkommen ist, flieht er vor einem Polizisten in den nahen Zirkus, wo eine Verfolgungsjagd auf einer Drehscheibe den Urtyp der Verfolgung Polizei/Verfolgter demonstriert. Charlie kann sich (wie sich dann herausstellt) zu den Zauberrequisiten eines Zauberers flüchten und sich dort verstecken. Ein Tisch mit den Zauberrequisiten wird nun in die Manege gestellt. Eine Dame nimmt auf einem Stuhl neben einer Zauberkiste Platz und wird mit einem Tuch bedeckt. Abrakadabra, das Tuch wird weggezogen, der Stuhl ist leer (s. Méliès). Abrakadabra, der Zauberer öffnet

die Schranktür, aber es erscheint nicht die Dame, sondern zum großen Vergnügen des Publikums Charlie, der sich dort vor der Polizei versteckt hatte. Die verschwundene Dame versucht von unterhalb an ihm vorbei nach oben in die Kiste zu gelangen, um dort programmgemäß erscheinen zu können[21] (beide, die Dame und Charlie zugleich in der Kiste, s. Scoop). Charlie schließt die Tür von innen. Der leere Stuhl scheint nun wieder unter dem Tuch besetzt zu sein, ein Polizist vermutet dort Charlie und schlägt mit dem Knüppel auf den verdeckten Körper, der sich aber als die zurückgekehrte Dame herausstellt, die sich empört gegen den Polizisten wehrt. Charlie kann von der Zauberbühne und aus der Manege fliehen. Entscheidend ist die jeweilige Verdoppelung der Figuren in der Zauberkiste, die einerseits (SCOOP) für das Publikum im Saal (nicht aber für das Kinopublikum) unsichtbar und andererseits (THE CIRCUS) für alle, auch für das amüsierte Publikum im Zirkus, sichtbar ist.

[21] Eine Variante des Erscheinens diesmal unter demselben Tuch mit einer Dame zeigt der Anfang von Charlie Chaplin's Film CITY LIGHTS (1931). Die Dame ist eine pompöse Denkmalsfigur, in deren Schoß Charlie schläft, wo er bei der Enthüllung des Denkmals entdeckt wird.

In Woody Allen's Episode OEDIPUS WRECKS aus den NEW YORK STORIES (1989 von Scorsese, Coppola, Allen) besucht der Anwalt Sheldon (Woody Allen) mit seiner Mutter, einer echten 'jüdischen Momme' und seiner Freundin mit Kindern eine Zaubervorstellung. Wieder ist auf der Bühne eine Kiste, die zum Verschwinden und Wiedererscheinen einer Person benutzt wird. Der Magier bittet ausgerechnet Sheldons ‚Momme' auf die Bühne, die nach vielem Hin und Her endlich ‚in die Kiste steigt' (bei diesen Worten schmunzelt Sheldon, der seine Mutter liebend gerne loswerden möchte). Die Kiste wird verschlossen und zum Beweis, dass sie wirklich leer ist, mit Säbeln von außen durchbohrt. Der Magier öffnet sie und voilà, die Kiste ist leer, nur die Säbelklingen ragen herein.

Wieder verschlossen, werden die Klingen entfernt und die Kiste wird wieder geöffnet – aber die Momme ist nicht wie angekündigt darin, alles Suchen hilft nicht, sie bleibt verschwunden. Diese Pointe in der 3. entscheidenden Phase, dem ‚Prestige', in der der Bühnentrick des Verschwindens durch das Wiedererscheinen vollendet wird, macht aus dem Verschwinden ein existenzielles Ereignis. Zugleich wird der Zaubertrick, der nun tatsächlich zum wirklichen Verschwinden der ‚Dame' führt, auf unheimliche Weise bestätigt: Die Dame ist wirklich und scheinbar unwiederbringlich verschwunden. Als sich Sheldon schnell daran gewöhnt hat, dass seine Mutter ihn nicht mehr drangsaliert, ‚erscheint' sie wieder und zwar als Wolkenprojektion. Von oben herab und *coram publico* spricht sie mit und über ihren Sohn. Sie wurde offenbar aus der Kiste, die danach leer war, herausprojiziert wie ein Film aus einem Projektor.[22] Wie im Kino, wo sich das Erscheinen auf einer

[22] Wiederum in den 1920er Jahren hat es viele Spekulationen über Großprojektionen von Filmen an den Himmel gegeben, berühmt geworden ist in diesem Zusammenhang der Roman von René Clair: Adams (1926), Berlin 1927. Vgl. Joachim Paech: Global Cinema. In: Stefan Kramer, Peter Ludes (Hg.) Networks of Culture. Münster (LIT) 2010, S.147-159 (= The World Language of Key Visuals, Vol 2) bzw. Joachim Paech: Welttheater und Cinéma total, in: Kirsten von Hagen, Martina Grempler (Hg.): Opernwelten. Oper – Raum – Medien, Berlin 2012, S.133-144

Projektionsfläche außerhalb der ‚Kiste' des Projektors ereignet, sind hier Verschwinden (im Apparat) und Wiedererscheinen (auf der Leinwand des Himmels) zwei räumlich (und bei Woody Allen auch zeitlich) getrennte Vorgänge.

In einem seiner neuesten Filme: MAGIC IN THE MOONLIGHT von 2014 setzt Woody Allen noch einmal aller Zauberei im Film die Krone auf. Nachdem ein Magier auf der Bühne einen Elefanten hat verschwinden lassen (ohne sein Wiedererscheinen abzuwarten) und eine Frau zersägt hat (ohne sie wieder komplett vorzuzeigen), führt er die Nummer des ‚transportierten Mannes' vor, die wir aus Christopher Nolans Film bereits kennen. Auf der Bühne befinden sich eine Kiste in Form eines aufrecht stehenden Sarkophags und ein breiter Sessel. Der Magier stellt sich in den geöffneten Sarkophag, der daraufhin von zwei Assistentinnen verschlossen wird. Wieder geöffnet ist der Sarkophag (die Kiste) leer. Nach einem Augenblick der Verwunderung beim Publikum dreht sich der Sessel, in dem – et voilà - der Magier Platz genommen hat. Es gibt keinerlei Hinweise auf Tricks oder Bühnenverfahren, mit denen es ihm gelungen sein könnte, sich im Bruchteil von Sekunden von dem Sarkophag zum Sessel zu bewegen. Was auf der Bühne unmöglich ist und nur mit einem Doppelgänger oder Teslas Apparat bewerkstelligt werden könnte, funktioniert im Film und auf der Leinwand mit Leichtigkeit. Die kinematographische Bedingung für das Gelingen, der Stop-Trick, hat keine Spuren hinterlassen, man sieht ihn nicht, er ist in der perfekten Kinoillusion ebenfalls verschwunden.