



Ute Dettmar / Claudia Maria Pecher /
Ron Schlesinger (Hg.)

Märchen im Medienwechsel

Zur Geschichte und Gegenwart
des Märchenfilms



J.B. METZLER



J.B. METZLER

Ute Dettmar / Claudia Maria Pecher / Ron Schlesinger (Hg.)

Märchen im Medienwechsel

Zur Geschichte und Gegenwart des Märchenfilms

Unter Mitarbeit von Martin Anker

Mit 67 Abbildungen

J. B. Metzler Verlag

Diese Publikation wurde ermöglicht dank der Unterstützung der Märchen-Stiftung
Walter Kahn.



MÄRCHEN-STIFTUNG
WALTER KAHN

Die Herausgeber

Dr. Ute Dettmar ist Professorin für Kinder- und Jugendliteratur und Leiterin des Instituts für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Dr. Claudia Maria Pecher ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität Frankfurt am Main und Präsidentin der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur e. V.

Ron Schlesinger, M. A., ist Doktorand an der Filmuniversität Babelsberg »Konrad Wolf«.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-04592-8

ISBN 978-3-476-04593-5 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist Teil von Springer Nature

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: »Holländer Michel schwingt Geldsack«, © Hannes Rall)

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

J. B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2017

Inhalt

Zu diesem Band VII

Marcus Stiglegger

1 Märchenfilm und Filmmärchen. Der beschwerliche Weg zum Happyend ... 1

Claudia Maria Pecher

2 Georges Méliès (1861–1938) – Pionier des Märchenfilms 13

Jan Sahli

**3 Das schöne Biest. Jean Cocteau's Märchenverfilmung
La Belle et la Bête (F 1946)** 39

Horst Schäfer

4 Verkannt, vergessen, verschollen: Märchen-Stummfilme in Deutschland .. 59

Andrea Hartmann / Michel Nölle

5 »Scissors on a screen«. Lotte Reiniger's Silhouetten-Märchenfilme 85

Hannes Rall

**6 Lange Schatten einer Pionierin. Der Einfluss von Lotte Reiniger
auf nachfolgende Trickfilmer-Generationen** 101

Ingrid Tomkowiak

7 Capture the Imagination – 100 Jahre Disney-Märchenanimationsfilme ... 121

Ron Schlesinger

8 Märchenfilm im »Dritten Reich« 143

Dieter Wiedemann

**9 Es war einmal ... Märchenfilme in der Bundesrepublik Deutschland
und in der DDR** 179

Steffen Retzlaff

10 Der tschechoslowakische Märchenspielfilm (1920–1989) 229

Lubomír Šůva

**11 Auf der Suche nach dem neuen Aschenbrödel. Entwicklungstendenzen
der tschechischen Nachwende-Märchenkinematografie.** 251

Olena Kuprina	
12 Terra incognita: Sowjetischer Märchenfilm (1917–1990)	267
Ludger Scherer	
13 Metamorphosen des Monströsen. Rezente romanische Märchenfilme.	293
Christine Lötscher	
14 Teenagernöte im Freilichtmuseum. Die Märchenspielfilmreihen »Sechs auf einen Streich« (ARD) und »Märchenperlen« (ZDF)	309
Sabrina Geilert / Juliane Voorgang	
15 Serielles Märchen-Erzählen am Beispiel neuerer US-TV-Produktionen	327
Anna Stemmann	
16 Märchenspurten in Springfield. Die Simpsons und das parodistische Spiel mit dem Erzählfundus	347
Tobias Kurwinkel	
17 Von 7 Zwergen, grünen Ogern und einer Prinzessin auf dem Times Square: Der komische Märchenfilm	359
Klaus Maiwald	
18 Aktuelle Tendenzen des Märchenfilms: Erweiterte Gratifikationen und Adressierungen am Beispiel Schneewittchen	373
Thomas Scholz	
19 Von Wölfen und Detektiven: Erzählstrategien im Computerspiel The Wolf Among Us	395
Beiträgerinnen und Beiträger	411
Chronologische Gesamtfilmografie	413
Länderkürzel	432
Bildquellen	433

Zu diesem Band

Mit der Entwicklung neuer Projektionstechniken zur Vorführung von bewegten Bildern eröffnete sich Ende des 19. Jahrhunderts neben der Literatur, der Musik und der bildenden Kunst eine neue, visuelle Darstellungsform: der Film. Neben ersten dokumentarischen Streifen, wie Alltagsszenen, Sportwettkämpfen oder Jahrmarktattraktionen, waren es vor allem auch Filme mit populären Märchensujets, deren phantastische Dimensionen und effektvolle Inszenierungen dem Bedürfnis des zeitgenössischen Publikums nach Unterhaltung entsprachen. Einerseits waren Märchen einer breiten Masse aus der bis dato vorherrschenden oralen, literalen und visuellen Erzähltradition bekannt, andererseits brach sich im Medium Film eine neue Tradierungsform von großer Reichweite Bahn, die bis in die heutige Zeit das Märchenbild und -erleben vieler kindlicher und erwachsener Rezipientinnen und Rezipienten prägt. Anders formuliert definieren sich Märchen seither durch ihre Teilhabe an Medienwechseln immer wieder neu, deren vielfältige Entwicklungen im Film als Unterhaltungsmedium wie als Kunstform Gegenstand des vorliegenden Bandes sind.

Filmisches Erzählen ist – erst im Kino, später im TV oder via Streaming – eine der wichtigsten populären Erzählformen der modernen Kultur sowohl des vergangenen 20. als auch des 21. Jahrhunderts; wie in diesem Medium Märchen, Märchenstoffe und -motive aufgegriffen, weiter verarbeitet und remediatisiert werden, soll der folgende Band entlang ausgewählter Produktionen des Märchenfilms zeigen. Aus unterschiedlichen Perspektiven stellen Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler Märchenfilme, -reihen und -serien vor und verfolgen medienspezifische Tradierungen und filmästhetische Inszenierungen von Erzählstoffen in historischen, aktuellen sowie kultur- und medienspezifischen Kontexten.

Dabei werden in dem vorliegenden Band wichtige Filmemacherinnen und Filmemacher berücksichtigt, aber auch historische Stationen und aktuelle Entwicklungen des Märchenfilms bzw. weiterer Märchenadaptionen abgebildet, von TV-Reihen und -Serien bis hin zu den aktuellen transmedialen Erzähluniversen: Die Beiträge beschäftigen sich mit dem Beginn der Märchenfilmproduktion in Frankreich, stellen expressionistische Filmwerke wie Lotte Reinigers Silhouettenfilme vor und verfolgen deren Nachwirken. Diskutiert werden Märchenverfilmungen im »Dritten Reich« und im Nachkriegsdeutschland in DDR- und BRD-Produktionen sowie tschechoslowakische und sowjetische Märchenfilminterpretationen, die insbesondere im deutschsprachigen Raum einen hohen Bekanntheitsgrad erreichten. Ebenso werden Walt Disneys wirkmächtige Märchenanimationsfilme in ihrer Entwicklung in den Blick genommen, die inzwischen das Märchenbild mehrerer Generationen geprägt und vor allem verändert haben. Aufgegriffen werden zudem Märchenspielfilm-Reihen in ARD und ZDF, neuere US-amerikanische Serien und Reimporte aus

Hollywoods Märchentraumfabrik sowie Animationsfilme und das Spiel mit den Ver-satzstücken des Märchens in transmedialen Erzählstrategien und digitalen Kulturen. Angesichts des umfassenden Themas und der bislang nur punktuell verfügbaren Forschung kann es dem Band nicht um den Anspruch auf Vollständigkeit gehen. Er versteht sich als ein weiterer Baustein zur Erschließung von Geschichte und Gegenwart des Märchenfilms im Medienwechsel.

Dieser Band ist nicht zuletzt auch angeregt worden von verschiedenen studentischen Initiativen. So wurde bereits 2015 im Rahmen eines studentischen Projekts am Institut für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität Frankfurt am Main die Sichtung Grimm'scher Erzählwelten im Bilderbuch nach 1945 vorgenommen, um Wege visuellen Erzählens von Märchen aufzuzeigen. Seit 2016 richtet sich das Interesse in den universitären Lehrveranstaltungen, aber auch in einer Märchen-Film-tagung, die im Herbst 2017 in Kooperation mit der Märchen-Stiftung Walter Kahn und dem Institut für Jugendbuchforschung stattgefunden hat, auf historische und aktuelle Märchenfilmproduktionen.

Danken möchten wir allen Beiträgerinnen und Beiträgern sowie Martin Anker M. A., Franca Feil M. A. und Nina Rothe B. A. für die redaktionelle Begleitung sowie Regina Jaekel für die Übersetzung der französischen Originalzitate. Die Drucklegung des Bandes wurde gefördert von der Märchen-Stiftung Walter Kahn sowie vom Institut für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Wir wünschen viel Freude bei der Lektüre sowie bei der weiteren Beschäftigung mit Märchenfilmen.

Frankfurt am Main und Berlin im Frühjahr 2018
Ute Dettmar, Claudia Maria Pecher, Ron Schlesinger

1 Märchenfilm und Filmmärchen

Der beschwerliche Weg zum Happyend

Marcus Stiglegger

Märchenhaftes und Phantastisches gehören von Beginn der Filmgeschichte an zu den konstanten Themen, die in immer neuen Transformationen präsent bleiben. Insbesondere die Grimm'schen *Kinder- und Hausmärchen*, vor allem in ihrer für Kinder konfektionierten Lesart, erwiesen sich von den frühen Filmen des Georges Méliès¹ an als unerschöpfliche Quelle für attraktive Spielfilme. Doch neben der betont familienfreundlichen Lesart nach Walt Disneys² Erfolgsmodell hat die internationale Filmgeschichte bis heute gezeigt, dass auch die Rückkehr zu den durchaus düsteren Ursprüngen der Märchenerzählungen sich auszahlt. Diese Einführung wird anhand internationaler Beispiele quer durch die Filmgeschichte die Vielseitigkeit des Phänomens aufzeigen, die bis heute in das US-amerikanische Blockbusterkino³ hineinwirkt.

1.1 Von der Erzähltradition zum Märchenfilm

Als sich in Neil Jordans *Die Zeit der Wölfe/The Company of Wolves* (GB 1984) der Film seinem Finale nähert, schmiegte sich Rotkäppchen in einem retardierenden Moment noch einmal an den in einen Wolf verwandelten Jäger und erzählt ihm eine Geschichte (vgl. Abb. 1.1): Von einer verwundeten Wölfin, die sich in ein menschliches Mädchen verwandelte und bei einem barmherzigen Pfarrer Zuwendung fand, bevor sie wieder in die andere Welt verschwand. Dieser Moment eines Märchenfilms ist nah an der Essenz des Märchens als Erzählform, denn er bietet alles, was diese folkloristische Form oraler Literatur auszeichnet: die mündliche Erzählform, die Raum für spontane Ideen und Transformationen lässt, den gleichnishaften Charakter sowie das Fließen der Grenzen von Diesseits und Jenseits der menschlichen Sphäre. Dabei ist Jordans in der Hochphase des New British Cinema gedrehtes Werk kein unbedingt typischer Märchenfilm, führt er doch – basierend auf Angela Carters Kurzgeschichtensammlung – die aus den *Kinder- und Hausmärchen* bekannten Elemente zu ihren Wurzeln zurück, als Märchen noch gleichnishafte Geschichten ohne speziell kindliches Zielpublikum waren. So wird die Geschichte von Rotkäppchen zu einer deutlich sexuell codierten Metapher, zu einer *Coming-of-Age*-Geschichte aus moderner Sicht, und zu einem feministischen Statement, das um erwachendes weibliches Begehren kreist. *Die Zeit der Wölfe* mag kein Märchenfilm im Verständnis des heutigen Blockbusterkinos sein, das dieses Subgenre der Phantastik/Fantasy in

1 Vgl. den Beitrag von Claudia Maria Pecher in diesem Band.

2 Vgl. den Beitrag von Ingrid Tomkowiak in diesem Band.

3 Vgl. den Beitrag von Klaus Maiwald in diesem Band.



Abb. 1.1: Rotkäppchen erzählt dem Wolf ein Märchen. In: *Die Zeit der Wölfe/The Company of Wolves* (R. Neil Jordan, GB 1984, 01:20:31/© Incorporated Television Comp./Palace Pictures)

den letzten zehn Jahren als Heldenerzählung neu erschließt, doch ist er zweifellos prototypisch in seinem Bezug auf eine Jahrhunderte lange Erzähltradition, die von jeher das Kino inspiriert hat. Als Teil der filmischen Phantastik begleitete und prägte sie die Filmgeschichte vom frühesten Kino an. Der folgende Beitrag wird diese Geschichte einer filmischen Tradition aus heutiger Perspektive neu beleuchten.

1.2 Märchen als mündliche und literarische Form

Als Märchen bezeichnet man eine kurze Erzählung, die folkloristische, phantastisch-wunderbare Figuren wie Zwerge, Elfen, Feen, Drachen, Riesen, Gnome, Kobolde, Meerjungfrauen und andere Mischwesen, sprechende Tiere, Einhörner oder Hexen versammelt. Magie oder Verzauberungen spielen darin eine wesentliche Rolle, wodurch sich Märchen von anderen Volkserzählungen wie Legenden unterscheiden, die sich eher auf dramatisierte aber als real angenommene Ereignisse beziehen (vgl. Briggs 1967; Lüthi 1997). Im europäischen Verständnis wird der Begriff hauptsächlich mit europäischer Tradition verbunden und bezieht sich zudem meist auf die Kinderliteratur (vgl. Zipes 1991; Bettelheim 1997). Im übertragenen Sinne ist das Märchen auch die Basis des Märchenhaften, das einen geradezu unwahrscheinlichen Zustand des Glücks beschreibt. Die kinderaffine Lesart basiert vor allem auf der Sammlung der Brüder Grimm: »Ihre naive Auffassung des Märchens mag dazu beigetragen haben, dass die Brüder Grimm ihre ›verkindlichende‹ Bearbeitung nicht als Eingriff verstanden, sondern als Rückführung der Dichtung in ihre ursprüngliche ›unschuldige‹ Gestalt« (Liptay 2004, 12).

Ähnlich wie der Mythos – die kulturdefinierende Ursprungserzählung (Stiglegger 2014, 68–70) – wurde das Märchen auch zum Synonym einer ›falschen‹, erlogenen Geschichte. Wichtig ist jedoch der Unterschied zur Legende oder zum mythischen Epos, dass im Märchen konkrete Verweise auf Orte oder historische Ereignisse oder gar religiöse Kontexte meist vage bleiben (vgl. u. a. Renger 2006). Das Märchen spielt in seiner eigenen Zeit, jenseits der Geschichte (»Es war einmal ...«), sehr vergleichbar der mythischen Zeit, die zyklischen Gesetzen statt linearen unterworfen ist. Der Schauplatz des Märchens ist vergleichbar mit einem »mythischen Nicht-Ort« (Stiglegger 2015, 91–99), einem schwer definierbaren Erzählraum jenseits alltäglicher Parameter.

Märchen sind in mündlicher und literarischer Form überliefert, doch gerade die mündliche Form macht sie besonders geeignet für die Adaption in einem anderen Medium wie dem Film. Der Umstand, dass viele der heutigen Märchen sich aus jahrhundertalten Geschichten entwickelt haben, die mit Variationen in verschiedenen Kulturen auf der ganzen Welt erschienen sind, garantiert zudem eine internationale Zugänglichkeit der Stoffe, auch in modernen Formaten. Zudem bieten Märchen ein narratives Grundgerüst, das sich für andere Genres (speziell im Spielfilm) öffnen lässt, wie zahlreiche Märchenadaptionen als Horrorfilm, Komödie, Science-Fiction oder gar Gangsterfilm oder Roadmovie belegen.

1.3 Märchenadaptionen und -transformationen auf der Filmleinwand

Waren Märchenstoffe bereits in der Theatertradition der Commedia dell'arte oder der Pantomime verbreitet, eröffnete die Filmtechnik der plausiblen Vermittlung von Märchenerzählungen ganz neue mediale Möglichkeiten. Der französische Filmpionier Georges Méliès etwa, der aus der Varieté-Kunst stammte, nahm Märchenstoffe als Basis für seine filmischen »Zauberkunststücke«, die er vor allem mittels Doppelbelichtung des Filmmaterials ermöglichte. Méliès kann als ein früher, vielleicht der erste genuin filmische Märchenerzähler gelten. *Cendrillon* (F 1899) oder *Le Petit Chaperon rouge* (F 1900/01) gehören zu den bekannten Beispielen. Während er sich jedoch noch auf einzelne Momente und Effekte konzentrierte, blieb es dem sich in den 1910er Jahren differenzierenden Spielfilm überlassen, komplexere Märchenerzählungen auf die Leinwand zu übertragen. Wie in ihrem oral-literarischen Ursprung waren auch diese Märchenfilme nicht gezielt für ein kindliches Publikum gedacht, sondern sprachen ganz allgemein die Neugier des frühen Filmpublikums an. Es gab schon in den 1920ern lange Märchenfilme wie etwa den Scherenschnittfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (D 1926) von Lotte Reiniger.⁴ Bereits hier ist auffällig, dass sich gerade der Animationsfilm bekannter Märchenstoffe bediente, bzw. im Realfilm ein deutlicher Schwerpunkt auf die Umsetzung der wunderbaren Ereignisse gelegt wird.

Es war vor allem der US-amerikanische Produzent Walt Disney, der die Produktion von kinderaffinen Märchenfilmen vorantrieb und bereits in der Stummfilmzeit kurze Märchenadaptionen als Zeichentrickfilme produzierte, die sich bezeichnenderweise auf die Sammlung der Brüder Grimm beziehen. 1937 entstand in den Disney Studios der technisch bahnbrechende Farbfilm *Schneewittchen und die sieben Zwerge/Snow White and the Seven Dwarfs* (R. David D. Hand, USA), der nicht nur den Zeichentrickfilm als abendfüllendes Format etablierte, sondern auch bewies, dass sich klassische Märchen erfolgreich für das Kino adaptieren ließen. Dem selben Konzept folgten *Aschenputtel/Cinderella* (R. Clyde Geronimi/Wilfred Jackson/Hamilton Luske, USA 1950), *Dornröschen/Sleeping Beauty* (R. Clyde Geronimi/Les Clark/Eric Larson/Wolfgang Reitherman, USA 1959) und später *Die Schöne und*

4 Vgl. die Beiträge von Horst Schäfer, Andrea Hartmann/Michel Nölle und Hannes Rall in diesem Band.

das *Biest/Beauty and the Beast* (R. Gary Trousdale/Kirk Wise, USA 1991) als direkte Märchenadaptationen, während andere Disney-Filme – wie *Fantasia/Fantasia* (R. James Algar/Samuel Armstrong, USA 1940) – zumindest Märchenelemente benutzten. Bereits früh zeichnete sich ab, dass Disney auf ein möglichst großes Familienpublikum abzielte, was eine Verharmlosung der grausamen und pessimistischen Elemente der Vorlagen mit sich brachte.

In der frühen Tonfilmzeit erprobte man auch die technischen Neuerungen des Realfilms an märchenhaften Stoffen. Weltweiten Erfolg erzielte *Das zauberhafte Land/The Wizard of Oz* (R. Victor Fleming, USA 1939), der heute zur populären Mythologie der nordamerikanischen Kultur zählt und häufig zitiert wird. Doch auch in Europa konnte sich diese Tendenz bald etablieren, sei es in Hubert Schongers Filmen aus der NS-Zeit⁵ oder Jean Cocteaus⁶ *Es war einmal/La Belle et la Bête* (F 1946). Cocteaus Film kann bereits als kinematografisches Kunstmärchen verstanden werden, das sich – inhaltlich wie ästhetisch komplex codiert – an ein kindliches wie auch erwachsenes Publikum zugleich richtete. Cocteau knüpfte somit an die Tradition des französischen Märchenfilms an, den Jean Renoir mit *Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern/Le petit marchand d'allumettes* (F 1928) erfolgreich etabliert hatte. Dabei ist bemerkenswert, dass die Filmemacher Märchenstoffe mit demselben Ernst angingen wie ihre anderen Werke. Gerade *Es war einmal* zählt heute zu den bedeutendsten Klassikern des französischen Nachkriegskinos.

Filme, die sich an ein speziell kindliches Publikum richteten, waren damals selten und wurden erst mit den Veränderungen pädagogischer Ausrichtungen ernster genommen: Man sah in den Märchenstoffen die Möglichkeit, moralisch-belehrende Tendenzen zu vermitteln. Auf dieser Basis etabliert der Pädagoge Willy Wohlrahe bereits 1934 in Deutschland einen Jugendfilmverleih (vgl. Liptay 2004, 14). Märchenfilme wurden zu Erziehungsmitteln, die man im Unterricht einsetzen konnte – eine Tendenz, die Hubert Schonger und Fritz Genschow in der Nachkriegszeit fortführten. Parallel etablierte sich diese Tendenz auch im DEFA-Film der DDR. So entstanden bereits in den 1950ern aufwändige Produktionen wie *Das kalte Herz* (R. Paul Verhoeven, DDR 1950), *Der kleine Muck* (R. Wolfgang Staudte, DDR 1953) oder *Das singende, klingende Bäumchen* (R. Francesco Stefani, DDR 1957).⁷ Auch aus der UdSSR und Osteuropa kamen vergleichbare Filme, z. B. Karel Zemans *Baron Münchhausen/Baron Prášil* (ČSSR 1961).⁸ Mit der internationalen Verbreitung des Fernsehens begann eine Umschichtung der Produktionsmittel – es waren TV-Ko-produktionen, die eine neue Hochphase des Genres in den 1970ern auslösten: Kultstatus hat damals *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel/Tři oříšky pro Popelku* (R. Václav Vorlíček, ČSSR/DDR 1973) erlangt, der noch heute im TV-Weihnachtsprogramm läuft.

5 Vgl. den Beitrag von Ron Schlesinger in diesem Band.

6 Vgl. den Beitrag von Jan Sahli in diesem Band.

7 Vgl. den Beitrag von Dieter Wiedemann in diesem Band.

8 Vgl. die Beiträge von Steffen Retzlaff, Lubomír Sůva und Olena Kuprina in diesem Band.

1.4 Sind Märchenfilme ein Genre?

Basierend auf den vorangehenden Ausführungen stellt sich die filmwissenschaftlich relevante Frage: Sind Märchenfilme ein eigenes Genre? Basierend auf dem aktuellen Forschungsstand des *Handbuchs Filmgenre* (Stiglegger 2017) wird der folgende Abschnitt eine Einordnung diskutieren.

Die Beschäftigung mit wunderbar-phantastischen Ereignissen, die den »Sense of Wonder« des Publikums ansprechen und dieses zum Staunen bringen, verbindet jene Filme, die man dem Metagenre des Phantastischen Films zuordnen kann. Doch Filme mit übernatürlichen und phantastischen Elementen sind vielfältig und lassen sich grundsätzlich in Science-Fiction, Horror und Fantasy unterteilen. Science-Fiction (vgl. u. a. Sobchack 1987; Spiegel in Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 245–265) behandelt positive oder negative Gesellschaftsutopien, technische Zukunftsspekulationen und epische Erzählungen vom intergalaktischen Konflikt. Berührungen zum Abenteuer-, Kriegs-, Western- und Horrorfilm sind häufig. Neben der Hochphase in den 1950er Jahren (Invasionsfilme) ist der Science-Fiction-Film seit dem Erfolg der *Star Wars*-Filme (R. George Lucas, USA 1976 ff.) ungebrochen, wobei sich gerade in der *Star Wars*-Reihe Personenkonstellationen finden, die auch dem Märchen entstammen könnten: die Prinzessin, der wagemutige (Jedi-)Ritter und seine Bewährung, der ambivalente Bösewicht, Zauberer, Kobolde und Drachen. Der Horrorfilm dagegen widmet sich den menschlichen Urängsten – und auch hier finden sich Bezüge zum finsternen Aspekt traditioneller Märchen (Stiglegger 2017, 8) in Form von Ungeheuern.

Der Fantasyfilm (vgl. u. a. Stresau 1984; Friedrich 2003) speist sich aus internationalen Märchen, Legenden und Mythen und behandelt durchaus positiv staunend das Wunderbare. Während Märchenfilme eine konstante Universalie der Filmgeschichte sind, gab es um 1980 einen Boom heroischer Fantasy, der mit dem Erfolg der *Herr der Ringe*-/*Lord of the Rings*-Trilogie (R. Peter Jackson, USA/NZ 2001–2003) wiederauflebte und bis heute relativ beständig blieb. Nach Stresau

projizieren [Märchenfilme] kindliche Ängste und Wünsche, sehr häufig etwa den ödipalen Konflikt, in eine irrealer Umgebung. [...] Hilfskonstruktionen hat der Märchenfilm nicht nötig, seine Wunderländer sind weitaus zeitloser und phantasievoller (Stresau 1984, 30)

als in anderen Spielformen des Fantasyfilms. Der Märchenfilm kann aufgrund seiner phantastischen Verdichtungstendenzen als ein speziell fokussiertes Subgenre des Fantasyfilms gelten, der sich sonst meist als Hybridform mit anderen Genres präsentiert. So dienen ihm oft historische Settings (Mittelalter, Antike) als Basis, auf der sich andere Elemente entfalten (u. a. Horrormotive in der Darstellung der Antagonisten). Der Märchenfilm ist die homogenste Spielart des Fantasygenres, die durch ihre Disposition keine Mischform darstellen muss. Dennoch findet man häufig das Erzählmuster einer Reise von der Alltagswelt in die Märchenwelt. *Das zauberhafte Land*, *Die unendliche Geschichte* / *The Neverending Story* (R. Wolfgang Petersen, BRD/USA/E 1984) oder *Der Sternwanderer* / *Stardust* (R. Matthew Vaughn, GB/USA/IS 2007) etwa handeln von mitunter kindlichen Helden, die in der Anderswelt

ihre Mission zu erfüllen haben. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive handelt es sich streng genommen eher um phantastische Erzählungen (oder Fantasy), denn die Märchenwelt vereint die alltägliche und die phantastische Welt, während sie hier getrennt erscheinen. Doch im generischen Bewusstsein des Filmpublikums sind die Fantasy-Erzählungen vermutlich an die Stelle der klassischen Märchen getreten, obwohl sie nur deren Motive verwenden. Die ›andere Welt‹ wird dort aus vertrauten Märchenmotiven konstruiert. Da es sich hier allerdings oft um Adaptionen von modernen Märchen- bzw. Fantasyerzählungen handelt, etwa Michael Endes Roman *Die unendliche Geschichte* (1979), fällt auch hier eine Mehrfachcodierung der Filme auf, die sich zugleich an unterschiedliche Publikumsgruppen richten: man kann sie sowohl als naives Spektakel phantastischer Effekte sehen, wie auch als durchaus gesellschaftsbezogene Metaphern. Die Grenzen zwischen reiner Märchenadaption und heroischem Fantasyfilm sind so längst verwischt, wenn sich auch die Intentionen gleichen. Man sieht das sehr gut an dem Zeichentrickfilm *Das letzte Einhorn/The Last Unicorn* (R. Jules Bass/Arthur Rankin Jr., USA/GB/JP/D 1982), der in der Hochphase des heroischen Fantasyfilms der frühen 1980er Jahre (u. a. *Conan der Barbar/Conan the Barbarian* [R. John Milius, USA 1982]) kinderaffine Märchenmotive zurückholte. Walt Disney legte daraufhin mit *Der Drachentöter/Dragon-slayer* (R. Matthew Robbins, USA 1981) die Fantasy-Transformationen verschiedener Märchenmotive nach.

Seit Méliès findet sich eine Kultivierung des Exotismus in Märchenfilmen. Die Idealisierung des Fremden gerät mitunter zu einem märchenhaften, überzeitlichen Paradieszustand. Der märchenhafte Orient aus *Der Dieb von Bagdad/The Thief of Bagdad* (USA 1924) von Raoul Walsh mit Douglas Fairbanks oder aus den an ein erwachsenes Publikum gerichteten *Erotische[n] Geschichten aus 1001 Nacht/Il fiore delle mille e una notte* (I 1974) von Pier Paolo Pasolini ist eine mythische Welt, konstruiert aus Stereotypen, die eine realitätsferne Parallelwelt bieten. Aus heutiger Perspektive erscheinen solche Darstellungen zunehmend problematisch, da sie das kulturell Fremde *per se* als außeralltätlich konnotieren, mal idyllisch, mal dämonisiert. In einer globalisierten Welt haben solche Inszenierungen an Naivität eingebüßt.

Wie die Märchen selbst sind ihre Verfilmungen also nicht unbedingt nur an Kinder adressiert. Im Gegensatz zur Fantasy vermittelt der klassische Märchenfilm der frühen Tonfilmära eher traditionsbewusste oder gar altertümelnde Wertvorstellungen und ist oft in vergangenen Epochen angesiedelt, besonders oft in einer Art imaginärem Mittelalter. Freilich existieren auch Parodien und Travestien von Märchen – wie Frank Tashlins *Aschenblödel/Cinderfella* (USA 1960) –, die sich erst recht nicht mehr an ein kindliches Publikum richten. Doch mit dem modernen Kino seit den späten 1950er Jahren wurde die Hybridität von Märchenadaptionen nachdrücklich kultiviert. *Die Reise ins Labyrinth/Labyrinth* (R. Jim Henson, USA/GB 1986) etwa mag aus der Werkstatt der *Muppet Show* stammen und mit lustigen und bizarren Kreaturen (technisch umgesetzt als Animatronics) aufwarten, die morbide ›Liebesgeschichte‹ zwischen dem pubertierenden Mädchen Sarah (Jennifer Connelly) und dem Koboldkönig Jareth (David Bowie), der ihren Halbbruder in die Anderswelt entführt hat, kann durchaus als *Coming-of-Age*-Drama gelesen werden. Ähnliches gilt für die Märchen-Animationsfilme von Hayao Miyazaki (*Mein Nachbar Totoro/Tonari no Totoro* (J 1988); *Chihiros Reise ins Zauberland/Sen to Chihiro*

no *Kamikakushi* (J 2001)). Moderne und postmoderne Märchenfilme nutzen ihre phantastisch-wunderbaren Motive als durchaus zeitgemäße Metaphorik, um, wie bereits im klassischen Märchen angelegt, auf sehr reale Probleme zu verweisen: Erwachsenwerden, Abschied und Verlust, Todeserfahrung.⁹

1.5 Strategien neuer Märchenverfilmungen

In den letzten drei Jahrzehnten haben sich Märchenstoffe im Kino zunehmend auch als Erfolgsgaranten bewährt. Dabei fallen einige Strategien auf, die ich im Folgenden kurz skizzieren möchte, um zu begründen, warum aus dem vermeintlich altmodischen Märchenkonzept neue Attraktivität für ein großes weltweites Publikum gewonnen werden kann.

a) Metafilme

Märchenfilme eignen sich durch ihre relativ freie Struktur (Wandern zwischen den Welten etc.) für eine filmische Selbstreflexion, die man als Metafilm bezeichnet. Man kann davon ausgehen, dass mit der Postmoderne der 1980er Jahre das Publikum nicht mehr an einer affirmativen, naiven Umsetzung von Märchenstoffen interessiert war. Einer der letzten Filme dieser Art war die affirmative Mythenadaption *Kampf der Titanen/Clash of the Titans* (R. Desmond Davis, USA 1981). *Die Braut des Prinzen/The Princess Bride* (USA 1987) von Rob Reiner dagegen nutzt eine Erzählung auf mehreren Ebenen, auf denen das Erzählen des Märchens selbst zum Teil der Inszenierung wird. Zudem werden bekannte Märchenmotive hier parodistisch eingebracht, statt affirmativ neu erzählt zu werden. Elemente dieser metareflexiven Inszenierung finden sich bis heute im internationalen Märchenfilm von Miyazaki bis zu *Der Sternwanderer*.

b) Märchenfilme als Horrorfilme

Horrible Überzeichnungen sind bereits in Grimms Märchensammlung ein wesentliches Element, doch gerade der kinderaffine Märchenfilm bemühte sich um eine Reduktion dieser erschreckenden und grausamen Elemente. Den Horrorfilm als Genre (u. a. Moldenhauer in Kuhn/Scheidgen/Weber 2013, 193–208) verbindet die Thematisierung der Urängste des Zuschauers, die hier eine metaphorische Verdichtung erfährt. Die Begegnung mit dem Unheimlichen kann mit Archetypen wie Geistern, Monstern, künstlichen Menschen, Vampiren, Gestaltenwandlern oder lebenden Toten arbeiten, aber auch menschliche Destruktivität beschwören. Überschneidungen zum Science-Fiction-, Psychothriller- und Fantasyfilm sind hier häufig. Die kulturelle Universalie der Angsterzählung verschafft dem Horrorfilm konstante Popularität in vielen Kulturen und die gesamte Filmgeschichte hindurch. In seiner Überschneidung zum Fantasyfilm hat sich auch eine Form des filmischen

9 Vgl. die Beiträge von Sabrina Geilert/Juliane Voorgang, Anna Stemmann und Tobias Kurwinkel in diesem Band.



Abb. 1.2: Alice im Albraumland. In: *Suspiria – In den Krallen des Bösen/Suspiria* (R. Dario Argento, I 1977, 01:24:10/© Seda Spettacoli)

Horror Märchens herausgebildet, die in gewisser Weise Elemente aus Jean Cocteaus *Es war einmal* weiterentwickelt.

Im Kontext des Erfolges heroischer Fantasyfilme entstand der multimotivische Märchenfilm *Legende/Legend* (USA/GB 1985) von Ridley Scott, in dem der Fürst der Finsternis durch die Kraft der letzten Einhörner die Welt ewiger Nacht versenken will, woran ihn eine unschuldige Prinzessin (Mia Sara) und ein mutiger Recke (Tom Cruise) hindern. Das Böse erscheint als monströse Teufelsgestalt mit Hörnern und Bocksfüßen. Der eingangs erwähnte *Die Zeit der Wölfe* erzählt das *Rotkäppchen*-Märchen mit den Mitteln des Werwolf-Horrors. Dazu zählen blutige Splatterszenen und schockierende Körpertransformationen. In *Pans Labyrinth/El laberinto del fauno* (R. Guillermo del Toro, E/MEX 2006) muss die junge Protagonistin (Ivana Baquero) nicht nur den realen Terror der Frankisten erleben, sondern auch Begegnungen mit tödlichen Albraumwesen im Rahmen ihrer märchenhaften Queste bestehen. Umgekehrt orientierte sich der Horrorfilm am Märchen. In dem italienischen Gothic-Horrorfilm *Suspiria – In den Krallen des Bösen/Suspiria* (R. Dario Argento, I 1977) begleiten wir den Irrweg der Heldin (Jessica Harper) durch eine verhexte Tanzakademie in den extremen Farben aus Walt Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (vgl. Abb. 1.2). Die riesenhafte Architektur lässt die Protagonistin mitunter wie ein Kind erscheinen. Dieser bemerkenswerte hybride Wechsel-effekt zwischen den Genres ist bis heute aktuell, wie der groß produzierte *Red Riding Hood – Unter dem Wolfsmond/Red Riding Hood* (R. Catherine Hardwicke, USA/CAN 2011) erneut durch die Verschmelzung von Märchen und Werwolf-Horror belegt.

c) Märchenfilme als Blockbuster

Parallel zu den seit etwa einer Dekade höchst erfolgreichen Comic- und Superheldenadaptionen der DC- und Marvelstudios erfreuen sich auch groß angelegte Märchenfilme mit Starbesetzung äußerster Popularität. Dabei wird einmal mehr von einer Metaebene ausgegangen: Man setzt die Vertrautheit des Publikums mit dem zugrundeliegenden Stoff voraus und überrascht es mit einer unvorhergesehenen Wendung oder Perspektive. So wird die Heldin (Kirsten Stewart) von *Snow White and the Huntsman/Snow White and the Huntsman* (R. Rupert Sanders, USA 2012) vom Jäger (Chris Hemsworth) zur Kriegerin ausgebildet und zieht gegen die böse Königin (Charlize Theron) buchstäblich ins Feld. Der Märchenstoff kippt so bald zur heroischen Fantasysaga mit Superheldenpotential. Eine andere Strategie ist die ambivalente Neuinterpretation eines vertrauten Märchens. So wird in *Maleficent – Die dunkle Fee/Maleficent* (R. Robert Stromberg, USA 2014) die böse Fee Malefiz (Ange-

lina Jolie) aus *Dornröschen* zur Antiheldin, deren tragisches Schicksal von Prinzessin Aurora (Elle Fanning) beleuchtet wird. Die Walt Disney-Studios selbst unternahmen diese mehrfachcodierte Neuinterpretation ihres Zeichentrickfilms von 1959. *Cinderella/Cinderella* (R. Kenneth Branagh, USA 2015) verhält sich da affirmativer zur Vorlage, dem Disney-Film von 1950, und bietet buntes Ausstattungskino für die ganze Familie. Man hatte den kommerziellen Appeal dieser Stoffe in jedem Fall neu erschlossen und gewann Zuschauer unterschiedlichster Altersgruppen weltweit, zumal man auf die Popularität der weit verbreiteten Disney-Animationsfilme bauen konnte.

d) Märchenfilme als Melodram

Diese Strategie bildet sich auch in der vierten aktuellen Tendenz des Märchenfilms ab, denn deutlicher als in der früheren Filmgeschichte handelt es sich bei Märchenadaptionen um jugendaffine Melodramen. Es verwundert kaum, dass die tragische Liebesgeschichte aus *Die Schöne und das Biest*, die viele junge Zuschauerinnen und Zuschauer bereits als Zeichentrickfilm und TV-Serie genossen hatten, nun auf eine Weise aufbereitet werden konnte, die die populäre *Twilight*-Saga (R. Catherine Hardwicke/Chris Weitz/David Slade/Bill Condon, USA 2008–2012) stets mitdenkt. *Die Schöne und das Biest/Beauty and the Beast* (R. Bill Condon, USA 2017) mit Emma Watson als Belle brachte das Märchen als aufwändiges 3-D-Musical auf die große Leinwand. 2014 bereits hatte Christophe Gans den Stoff als prächtiges Fantasyepos inszeniert, in dem sich die Schöne (Léa Seydoux) und das haarige Biest (Vincent Cassel) durchaus erotisch näherkommen.¹⁰

Der Märchenfilm ist heute der romantische Liebesfilm einer Generation geworden, die mit Computerspielen und YouTube-Clips groß geworden ist, jedoch noch immer für die Essenz der moralischen Erzählungen empfänglich ist.¹¹ Wie das Märchen ist der Märchenfilm zur Konstante der Filmgeschichte geworden – immer neu erzählt, dynamisch und hybrid, aber im Kern unverändert. Auch wenn der mühsame Weg zum Happyend spektakulärer, teurer und plastischer geworden ist.

Quellenverzeichnis

1.1 Genannte Märchenfilme

Aschenblödel/Cinderfella (R. Frank Tashlin, USA 1960).

Aschenbrödel/Cendrillon (R. Georges Méliès, F 1899).

Aschenputtel/Cinderella (R. Clyde Geronimi/Wilfred Jackson/Hamilton Luske, USA 1950).

Baron Münchhausen/Baron Prášil (R. Karel Zeman, ČSSR 1961).

Chihiros Reise ins Zauberland/Sen to Chihiro no Kamikakushi (R. Hayao Miyazaki, J 2001).

Cinderella/Cinderella (R. Kenneth Branagh, USA 2015).

Conan der Barbar/Conan the Barbarian (R. John Milius, USA 1982).

Das kalte Herz (R. Paul Verhoeven, DDR 1950).

¹⁰ Vgl. den Beitrag von Ludger Scherer in diesem Band.

¹¹ Vgl. den Beitrag von Thomas Scholz in diesem Band.

- Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern/Le petit marchande d'allumettes* (R. Jean Renoir, F 1928).
- Das letzte Einhorn/The Last Unicorn* (R. Jules Bass/Arthur Rankin Jr., USA/GB/J/D 1982).
- Das singende, klingende Bäumchen* (R. Francesco Stefani, DDR 1957).
- Das zauberhafte Land/The Wizard of Oz* (R. Victor Fleming, USA 1939).
- Der Dieb von Bagdad/The Thief of Bagdad* (R. Raoul Walsh, USA 1924).
- Der Drachentöter/Dragonslayer* (R. Matthew Robbins, USA 1981).
- Der kleine Muck* (R. Wolfgang Staudte, DDR 1953).
- Der Sternwanderer/Stardust* (R. Matthew Vaughan, GB/USA/IS 2007).
- Die Abenteurer des Prinzen Achmed* (R. Lotte Reiniger, D 1926).
- Die Braut des Prinzen/The Princess Bride* (R. Robb Reiner, USA 1987).
- Die Reise ins Labyrinth/Labyrinth* (R. Jim Henson, USA/GB 1986).
- Die Schöne und das Biest/Beauty and the Beast* (R. Gary Trousdale/Kirk Wise, USA 1991).
- Die Schöne und das Biest/La Belle et la Bête* (R. Christophe Gans, F/D 2014).
- Die Schöne und das Biest/Beauty and the Beast* (R. Bill Condon, USA 2017).
- Die unendliche Geschichte/The Neverending Story* (R. Wolfgang Petersen, BRD/USA/E 1984).
- Die Zeit der Wölfe/The Company of Wolves* (R. Neil Jordan, GB 1984).
- Dornröschen/Sleeping Beauty* (R. Clyde Geronimi/Les Clark/Eric Larson/Wolfgang Reitherman, USA 1959).
- Drei Haselnüsse für Aschenbrödel/Tři oříšky pro Popelku* (R. Václav Vorlíček, ČSSR/DDR 1973).
- Erotische Geschichten aus 1001 Nacht/Il fiore delle mille e una notte* (R. Pier Paolo Pasolini, I 1974).
- Es war einmal/La Belle et la Bête* (R. Jean Cocteau, F 1946).
- Fantasia/Fantasia* (R. James Algar/Samuel Armstrong, USA 1940).
- Herr der Ringe/Lord of the Rings* (R. Peter Jackson, USA/NZ 2001–2003).
- Kampf der Titanen/Clash of the Titans* (R. Desmond Davis, USA 1981).
- Le Petit Chaperon rouge* (R. Georges Méliès, F 1900/01).
- Legende/Legend* (R. Ridley Scott, USA/GB 1985).
- Maleficent – Die dunkle Fee/Maleficent* (R. Robert Stromberg, USA 2014).
- Mein Nachbar Totoro/Tonari no Totoro* (R. Hayao Miyazaki, J 1988).
- Pans Labyrinth/El laberinto del fauno* (R. Guillermo del Toro, E/MEX 2006).
- Red Riding Hood – Unter dem Wolfsmond/Red Riding Hood* (R. Catherine Hardwicke, USA/CAN 2011).
- Schneewittchen und die sieben Zwerge/Snow White and the Seven Dwarfs* (R. David D. Hand, USA 1937).
- Snow White and the Huntsman/Snow White and the Huntsman* (R. Rupert Sanders, USA 2012).
- Star Wars* (R. George Lucas, USA 1976 ff.).
- Suspiria – In den Krallen des Bösen/Suspiria* (R. Dario Argento, I 1977).
- Twilight-Saga* (R. Catherine Hardwicke/Chris Weitz/David Slade/Bill Condon, USA 2008–2012).

1.2 Sekundärquellen

- Briggs, K. M.: *The Fairies in English Tradition and Literature*. London: University of Chicago Press 1967.
- Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. München: dtv²⁰ 1997.
- Friedrich, Andreas (Hrsg.): *Fantasy- und Märchenfilm*. Stuttgart: Reclam 2003.
- Kuhn, Markus/Scheidgen, Markus/Weber, Nicola/Valeska (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genereanalyse. Eine Einführung*. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2013.
- Liptay, Fabienne: *WunderWelten: Märchen im Film*. Remscheid: Gardez! 2004.
- Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen* [1947]. Tübingen [u. a.]: Francke¹¹ 1997.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Die Angst im Märchen. In: Ders.: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 287–318.

- Renger, Almut-Barbara: *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin. Eine gattungstheoretische Studie*. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2006.
- Sobchack, Vivian: *Screening Space. The American Science Fiction Film*. New York: Ungar 1987.
- Stiglegger, Marcus: *Verdichtungen. Zur Ikonologie und Mythologie populärer Kultur*. Hagen: Eisenhut 2014.
- Stiglegger, Marcus: Mythische Räume im Film. In: Martin, Silke/Steinborn, Anke (Hrsg.): *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*. Marburg: Schüren 2015, 87–100.
- Stiglegger, Marcus (Hrsg.): *Handbuch Filmgenres*. Wiesbaden: Springer 2017.
- Stresau, Norbert: *Der Fantasy Film*. München: Heyne 1984.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Ed. du Seuil 1970 [Dt.: *Einführung in die phantastische Literatur*. München: Hanser 1972].
- Zipes, Jack: *Happily Ever After. Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*. New York [u. a.]: Routledge 1997.

2 Georges Méliès (1861–1938) – Pionier des Märchenfilms

Claudia Maria Pecher

Als ein Wegbereiter der Filmkunst wird der französische Filmemacher Georges Méliès längst nicht mehr nur von der Association des Amis de Georges Méliès betrachtet, die sich auf familiäre Initiative hin vermehrt seit den 1960er Jahren um die Zusammenführung und Wiederentdeckung seines filmischen Erbes kümmert (vgl. Kessler/Lenk/Loiperdinger 1993, 97). Spätestens mit den legendären Musikvideos *Heaven for Everyone* (GB 1995) der britischen Rockband Queen, *Tonight, Tonight* (USA 1996) der Smashing Pumpkins und mit Martin Scorseses vielfach diskutierter 3-D-Verfilmung *Hugo Cabret* (USA 2011) erlebt Méliès im populär-kulturellen Gedächtnis weltweit eine Renaissance, sieht man von Wiederentdeckungen in cinephilen Ausstellungen, Festivals oder Fachforen zum frühen Film einmal ab. Vorlage für Scorseses Film ist Brian Selznicks grafischer Roman *The Invention of Hugo Cabret/Hugo* (2007), der das Leben des Filmkünstlers Méliès nachzeichnet und an die Anfänge des Films erinnert. Scorseses Verfilmung ist »eine *hommage* an einen Filmpionier und ein Bekenntnis zum fantastischen Film« (Abraham 2016, 22): Seien es Méliès Verdienst um den Science-Fiction-Film mit seiner berühmten Verfilmung *Le voyage dans la lune* (R. Georges Méliès, F 1902) nach Romanen von Jules Verne und H. G. Wells oder der Erfolg der Brüder Auguste und Louis Lumière mit dem nicht weniger bekannten Streifen *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (F 1896).

Méliès geht hier allerdings nicht wie im wahren Leben als verarmter, durch Raubkopien in den USA geprellter und enttäuschter Künstler von der Bühne (vgl. ebd., 20), vielmehr wird er von der französischen Filmakademie als ein Visionär der Filmkunst in aller Öffentlichkeit geehrt. Dies greift einen der letzten Auftritte des Filmemachers in der Salle Pleyel in Paris im Dezember 1929 auf. Wiedergefundene Filme waren der Anlass einer »Gala Méliès«, zu der der Künstler selbst einen Beitrag lieferte. Seine Enkelin Madeleine Malthête-Méliès berichtet:

Im Rückgriff auf ein Verfahren, das Méliès vierundzwanzig Jahre zuvor entwickelt hatte [...] und das es erlaubt, die Handlung von der Leinwand auf die Bühne zu verlagern [...], hatten ihn die Organisatoren gebeten, einen kurzen Film zu drehen: Ganz plötzlich erscheint er auf der Leinwand [...]. Er irrt durch die Straßen von Paris und sucht die Salle Pleyel. [...] [E]r sieht an einer Mauer ein großes Plakat für die Gala mit seinem Portrait. [...] Er springt, Kopf voran, in das Plakat. Plötzlich gehen im Saal die Lichter an. Die Leinwand hebt sich und gibt den Blick auf die Bühne frei, wo das soeben gesehene Plakat auf einen Rahmen gespannt steht. Auf einmal zerreißt das Papier, und Méliès steht da in Fleisch und Blut [...] (Gaudreault 1993, 43).

Der große Illusionist Méliès verbindet Leinwand, Plakat und Theaterbühne, ohne dabei – wie Gaudreault vermerkt – einen »Anschlußfehler« (ebd., 43) zu begehen. Viel-

mehr zeigt sich ein um Synkretismus bemühter Künstler, der visuelle Darstellungsformen der Jahrhundertwende illusionistisch verbindet und eine Art »Trickästhetik« (ebd., 37) entwickelt, die insbesondere transformative Schnittstellen von realer Wahrnehmung und Illusion für das Erzählen in bewegten Bildern aufgreift und damit in Märchen eine ideale Erzählvorlage findet. Im Fokus der folgenden Betrachtung sollen daher Méliès' filmische Umsetzungen französischer Feenmärchen stehen, nicht nur weil deren Tradition in Frankreich fest verankert ist und sich für neue Darbietungsformen öffnet, sondern weil als deren zentrales Gattungsmerkmal auch das Aufeinandertreffen von realitätsbezogener und märchenhaft-wunderbarer Welt bekannt ist. Dabei gilt es zunächst einmal medientechnische Entwicklungen im Allgemeinen und Popularisierungsstrategien für das Märchen im Besonderen an der Wende zum 20. Jahrhundert skizzieren, um sodann Méliès als Künstler seiner Zeit und seine Verfilmungen zu Perraults *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de Verre* und *La Barbe bleue* (1697) exemplarisch für sein Filmschaffen in den Blick zu nehmen.¹

2.1 Von illustrierten, inszenierten und bewegten Bildwelten

Befragt man Filmgeschichten auf die Entstehung des Films um die Jahrhundertwende, werden unterschiedliche Gründe genannt: Von Bedeutung sind vor allem technische Entwicklungen »von den Print- zu den elektronischen Medien« (Faulstich 2005, 11). Hierzu gehören Neuerungen in der Projektionstechnik »seit der Laterna magica des 18. Jahrhunderts« (ebd., 15). Illusionskünstler und Schausteller locken ihr Publikum auf Jahrmärkten mit »mechanischen Abfolgen von beleuchteten Bildern« auf Leinwänden: »Phantasmorgien – Geister, Visionen, Schauergestalten, Unvorstellbares, Sensationen.« (ebd., 15) Entdeckungen wie der »stroboskopische« Effekt, so etwa beim »Lebensrad« oder der »Wundertrommel«, ermöglichen »die Abfolge von Einzelbildern bzw. Teilhandlungen [...] als kontinuierliche Bewegung« (ebd., 16). Als Vorlagen dienen gezeichnete oder gemalte Bilder, die einerseits der populären Bildrezeption, bekannt aus »Magasins«, »Tageszeitungen«, »Karikaturen«, »illustrierten Abenteuer- und Volksromanen, die als Fortsetzungsromane in der Zeitung erscheinen«, folgen oder andererseits die grafischen Bildwelten »übernatürliche[r] oder märchenhafte[r] Visionen der untergehenden Romantik« (Gauthier 1993, 56) fortsetzen.

Zur Illustration und Gravur hinzu treten seit Mitte des 19. Jahrhunderts die Erfindung und Verbreitung der Fotografie, die auch »komplexe Bewegungsabläufe [...] mit der Fotokamera fixiert – und die festgehaltene Wirklichkeit [...] als reale, authentische Wirklichkeit« (Faulstich 2005, 16) erscheinen lässt. Die Erfindung des Zelluloids schließlich steuert das Basismaterial für die »biegsamen Endlosstreifen des Films« bei, die beidseitig benutzt als »lebende Fotografien« im Kinetoskop, »einer kleinen Maschine mit einem Guckloch für den einzelnen Betrachter« (ebd., 16), kurze Filme sichtbar machen. Neben Edisons Kinetoskop sind vor allem auch die

1 Die Auswahl der Verfilmungen nach Charles Perrault erfolgt mit Blick auf die zitierfähige Verfügbarkeit. *Cendrillon* (1899) und *Barbe-bleue* (1901) finden sich so etwa auf der ARTHAUS-DVD *Georges Méliès – Die Magie des Kinos* (F 2012). Ebenso nach Perrault verfilmt wurde *Le Petit Chaperon rouge* (R. Georges Méliès, F 1900/01).

Wintergarten-Vorführung des Bioskops der Gebrüder Skladanowsky als Weiterentwicklung einer zwei Jahrhunderte alten Geschichte der *Laterna Magica*, [...] und der Kinematograph der Gebrüder Lumière, der am 21. März 1895 in Paris vor geladenen Gästen der *Société pour l'encouragement de l'industrie* zum ersten Mal in Aktion trat und damit eigentlich als wissenschaftlich-technisches Instrument eingeführt wurde (Elsaesser 2002, 36),

zu nennen, die nunmehr bewegte Bilder für ein größeres Publikum auf Leinwand verfügbar machen.² So wird zwischen 1890 und 1900 nahezu »überall auf der Welt an Apparaturen zur Herstellung lebender Bilder fieberhaft gearbeitet«, die zunächst »als technische Fortführung diverser wissenschaftlicher, pseudowissenschaftlicher und auf Unterhaltung gerichteter Praktiken« (ebd., 37) zu verstehen ist.

Das Medium Film greift demnach unterschiedliche Funktionen von Vorläufermedien auf. Faulstich (2005, 18) spricht von einem »Funktionssynkretismus« aus Theater, Fotografie und mündlicher Erzählpraxis:

Vom traditionellen Medium Theater übernahm der Film die szenische Live-Inszenierung in der Aufführung [...] Von der hochaktuellen Fotografie übernahm der Film das Anhalten der sichtbaren, authentischen Wirklichkeit und die Sinnlichkeit unmittelbarer Anschauung, transformierte das Einzelbild aber in den kontinuierlichen Bewegungsablauf. [...] Vom traditionellen, fast vergessenen Primärmedium Erzähler bzw. Bänkel- und Moritatensänger übernahm der Film die Enthebung von Raum und Zeit, das Erzählen von fiktionalen Geschichten (ebd.).

Die »gesamte Medienkultur des 19. Jahrhunderts« kann nach Faulstich als »eine Gegenreaktion auf die Dominanz der literalen Kultur, der ›Buchstabenkultur‹ der Druckmedien« (ebd., 17) verstanden werden. Eine Geneigtheit zur Bebilderung zeigt sich in Zeitungen und Zeitschriften, in der Vorliebe für Bilderbögen, Ansichtskarten, Plakaten sowie in der Ausgestaltung von Bühnenbildern.

Den steigenden Bedarf an Veranschaulichung durch Bilder und Stimulierung von Sehlust führt Faulstich im zeithistorischen Kontext auf die »enorme Sehnsucht« einer sich ausbildenden Industrie- und Massengesellschaft »nach der Verfügbarkeit von Welt« zurück (ebd.). Weiterführend erläutert Elsaesser zur Erfindung »Film«: Stammen »Technologie« und »Realitätsverständnis« aus dem 19. Jahrhundert, so gehöre die »soziale Dimension – das Massenpublikum« schon zum 20. Jahrhundert: »Der Film scheint direkt aus einer Krise des Selbstverständnisses hervorzugehen, das zwischen Technik, Bildung und Unterhaltung vermitteln soll« (Elsaesser 2002, 39). Insbesondere der Film ermöglicht demnach den Menschen, »den gesellschaftlichen Veränderungen durch eine neue psychosoziale Wirklichkeitspositionierung zu begegnen« (Faulstich 2005, 18). Denn der Film kann »Illusion und Imagination« als »Reproduktion von Wirklichkeit« zur Verfügung stellen, zu »eine[m] Tausch realer

2 Nicht zu vergessen sind die »Entwicklung der Serienfotografie«, die »Schnellbildfotografie« und die »Apparate eines Ottomar Anschütz, Etienne-Jules Marey oder Georges Demeny«, »Emil Reynaud und sein optisches Theater und der Ingenieur Eadweard Muybridge, dessen *Animal Locomotion* die ganze Welt in Erstaunen versetzt hatte« (Elsaesser 2002, 36).

(trister) Realität« einladen und als »brauchbarer Mechanismus zur Lebenshilfe« genutzt werden (ebd.). In diesem Anliegen entspricht das neue Medium Film auch dem Wesen von Märchen als verdichtet phantastischen und teilrealistischen Erzählungen, die »bestimmten Bauprinzipien verpflichtet sind, Figuren, Requisiten und Weltbilder [...] konservieren, und übernatürliche Geschehnisse in die Handlungsverläufe einbeziehen«, um »Konfliktlösungen auf der Grundlage akzeptierter Moralprinzipien« anzubieten (Moser 1982, 94). Sowohl Film als auch Märchen folgen damit populären menschlichen Grundbedürfnissen und gehen eine den zeitgenössischen Erfordernissen entsprechende Symbiose ein.

2.2 Zur Popularisierung von Märchen durch visuelle und szenische Gestaltung

Im Vorfeld der Entstehung des Mediums Film lässt sich insbesondere auch für die bildliche Ausgestaltung und szenische Darbietung von Märchen ein wachsendes Interesse feststellen. Als wegweisend benennt Uther für die gesamteuropäische Märchenillustrationstradition und darüber hinaus die Perrault'sche Märchensammlung *Histoires ou contes du temps passe* (1697), auf deren Frontispiz von Antoine Clouzier bereits eine Erzählerin mit kindlicher Zuhörerschaft in höfischer Mode zu sehen ist (vgl. Uther 2010, 285). Uther spricht jener Abbildung Signalcharakter zu, die insbesondere im 19. Jahrhundert mit Zunahme der Lesefähigkeit »symptomatisch für den Wechsel des Adressatenkreises der Märchensammlungen, der nunmehr in der (klein)bürgerlichen Familie gesehen wurde« (ebd., 286), zu verstehen ist und Nachahmer findet. Signalcharakter aber hat Perraults Märchensammlung auch darum, weil ihr ein leitmotivischer Umgang mit Märchenillustrationen zugesprochen wird. So ist bereits seit den frühesten Perrault-Ausgaben ein Bemühen festzustellen, vor allem »Schlüsselszene[n]« als »erzählerisch[e] Höhepunkt[e]« (ebd.) zu verbildlichen. Folgt man Uther, sind es jene »Schlüsselszene[n]«, deren Bilder sich als Bildmotive einer visuellen Kultur nachhaltig einprägen werden und die Tradierung der Erzählungen maßgeblich fortführen. So etwa rücken die Eingangsvignetten des *Aschenputtel*- und *Blaubart*-Märchens von 1697 inhaltliche Wende- bzw. Höhepunkte in den Fokus der Darstellung. Sieht man bei *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre* eine höfische Ballgesellschaft, in deren Vordergrund der Prinz mit dem verlorenen Schuh kniet und Cendrillon, die davoneilt, so wird zu *La Barbe bleue* der erzürnte Ehemann gezeigt, der die Kniende mit dem Schwert bedroht, sowie die beiden Brüder, die herbeieilen, um ihre Schwester zu retten (vgl. ebd.). Damit sind »Schlüsselbilder« nicht allein durch die Bildsprache der Erzählung, sondern auch durch deren Konkretisierungen in Illustrationen schon als Vorläufer des Bühnenbildes und bewegten Bildes wegweisend vorgegeben.

Mit der Errungenschaft »neue[r] Techniken wie Lithographie oder Stahlstich« geht dem Film Mitte des 19. Jahrhunderts »eine massenhafte Verbreitung« über »neue Medien wie etwa im Massenmedium der Bilderbogen« (ebd., 289) voran. Es erscheinen illustrierte »Märchentexte zum Lesenlernen«, »Märchenszenen auf Glas seit etwa 1880 für die Laterna magica«, »Papiertheater mit Märchenstoffen zum Nachspielen oder sogenannte Kaufmannsbilder zum Sammeln«, »Reklame-

marken und Bildpostkarten«, bibliophile Märchenprachtbände und »serienmäßige [...] Märchenbilderbücher« (ebd., 290). Monoszenischen Bildern zu markanten Schlüsselszenen treten pluriszenische Bildanlagen an die Seite, auf denen Handlungsabfolgen – so etwa in prächtig dekorativen Bilderbüchern des Jugendstils – aufwändig inszeniert werden. Als stilprägend für die Schwarz-Weiß-Gravur gelten die Federzeichnungen Gustave Dorés zu der 1862 veröffentlichten Ausgabe *Les Contes de Perrault* (vgl. ebd., 292). Betont werden »Landschaftselemente«, »Hell/Dunkel-Kontraste«, »Nahansichten« sowie die »an ein Bühnenbild erinnernde Gestaltung, die viele Illustratoren bis ins 20. Jahrhundert hinein bevorzugen« (ebd.). Interessant für die weitere Adaptiongeschichte von Märchenstoffen ist die Tatsache, dass Doré auch als Illustrator für Magazine und Bühnenbildner tätig war. Doré, dessen zeichnerisches Talent einmal mehr »seiner Funktion als Reporter (*Voyage en Espagne*)« nachgeht, dann sich aber wieder »einer seiner Visionen unmöglicher Welten« überlässt, ist dem »phantastischen Realismus« zuzuordnen, ohne dabei seine Vorliebe für die Karikatur als »Zerrbild« und »mitleidlos[es] Sittengemälde« (Gauthier 1993, 56) zu vernachlässigen. Die Übergänge von realitätsbezogener, märchenhaft-phantastischer Erzählwelt und Bühnenwelt sind in Dorés Werk fließend. Dorés Facettenreichtum ist darin Méliès' Illusionssynkretismus gewissermaßen vorangegangen.

Die verstärkte Herausgabe illustrierter Märchenausgaben führt dazu, dass sich »bestimmte Märchen als unverzichtbare Stücke« (Uther 2010, 293) herausstellen, wie z. B. Märchen mit »passiven Heldinnen oder unschuldig verfolgten Frauen«, »Warnmärchen«, »Geschwistermärchen« oder »Schwankmärchen« (ebd.). Hierzu sind auch Erzählungen wie das *Aschenputtel*- oder das *Blaubart*-Märchen zu rechnen, die überdies repräsentativ für eine Adressatenöffnung stehen können.

Mit und neben der Bebilderung entwickeln sich theatralische Adaptionen von Märchen, die »Motive oder Strukturelemente des Märchens« (Schmitt 1999, Sp. 291) in einer szenischen Abfolge darbieten. Da sich vor allem Feenmärchen »wie detaillierte Szenenanweisungen lesen, drängt sich deren Bühnenrealisation geradezu auf« (ebd., Sp. 292). Insbesondere die *Féerie* beziehe, so erläutert Schmitt,

ihre von der *Commedia dell'arte* beeinflusste Dynamik aus dem komisch-theatralischen Spielprinzip, das sich im ständigen und unerwarteten Wechsel der Verwandlungen vollzieht (ebd.).

Feenmärchen und das Theatergenre der *Féerie* spielen für Méliès Märchenfilme eine wichtige Rolle und verfügen in Frankreich über eine lange Tradition. Sind *Féeries* zunächst in der höfischen Unterhaltungskunst des 17. und 18. Jahrhunderts anzusetzen, so ändert sich das nach der Französischen Revolution, als ein neues Publikum an weniger vorgebildeten Zuschauerinnen und Zuschauern beginnt, Bühnenshows zu besuchen (Zipes 2011, 36; vgl. Singer Kovács 1976, 1). Die *Féerie*³ gilt als beliebte Inszenierungsform von Märchen in der Populärkultur des 19. Jahrhunderts:

3 Als Meisterstücke sind Alphonse Martainvilles *Féerie Le Pied de Mouton* (1806) und Ferdinand Laloues *Les Pilules du Diable* (1839) für die europäische *Féerien*produktion zu nennen.

Oftentimes lasting for several hours, *féeries* provided a multifaceted entertainment of dance, comedy and action while exploiting new technologies and extravagant stagecraft. These plays staged and restaged material drawn from sources such as the late-seventeenth-century French fairy tales written by Charles Perrault [...] and Catherine d'Aulnoy [...]; the genre also used such source material outside of the French fairy-tale tradition, including *The Thousand and one Nights*, the novels of Jules Verne and new fantasy plays (Moen 2013, 3).

Singer Kovács beobachtet in der weiteren Entwicklung von *Féeries* in Frankreich eine Annäherung an das Vaudeville-Theater:

Vaudeville writers fixed the form and the conventions of the *féerie*, comedy became more important than poetry, and tableaux were more burlesque than beautiful. Authors began to devise more outlandish and elaborate settings for the *féerie*. The number of tableaux increased (Singer Kovács 1976, 6).

Aus Feuilletonbesprechungen Gautiers zu *Féeries* und deren Erscheinungsbild ist ersichtlich, dass weniger die in Märchen sowie in *Féeries* vermittelte Moral als vielmehr rasche Verwandlungen erwartet werden, »that would effect a stage of instability« (Moen 2013, 8). Solche Verwandlungen können ganz unterschiedliche Formen haben:

[C]hangement à vue, 'the rapid placement of one decor by another before the spectator's eyes', trucs, which showed transformations of bodies, objects and places; and happy ending, called an apotheosis, which presented spectacular stagecraft and lighting effects in a state of ongoing change (ebd.).

Und Méliès hat *Féeries* in all ihren Ausprägungen – wie Zipes vermerkt –, ob als Melodrama, Oper, Ballett oder Vaudeville (vgl. Zipes 2011, 38), gekannt.⁴

Ebenso vom Märchen gelenkt sieht Schmitt »die Entwicklung der Pantomime«, etwa »die Feenpantomime Jean Gaspard Debureau« (Schmitt 1999, Sp. 294). Zeitgleich lassen sich Handbücher für Schauspielerinnen und Schauspieler zur »Bewegungszerlegung und Bewegungssynthese« und deren Bedeutung für die Darstellung von Emotionen finden (Elsaesser 2002, 48). Beide Darstellungsformen – sowohl *Féerie* als auch Pantomime – fließen in Méliès' Filmverstehen maßgeblich ein.⁵

4 Méliès' Familie hat nahe dem Theaterzentrum gewohnt. Nicht weit davon entfernt lag das Gaité-Lyrique, geleitet von Jacques Offenbach, dessen phantastische Operetten Méliès ebenso als Inspirationsquellen dienten.

5 Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt sich außerdem die Kindervorstellung als »Ableger des großen Schautheaters« (Schmitt 1999, Sp. 294) bzw. Figurentheaters. In Frankreich wäre etwa das Théâtre du Petit Poucet oder das Théâtre des Liliputiens zu nennen, »die vorwiegend Märchen Perraults spielten« (Köhler-Zülch 2004, Sp. 55). Zu verweisen ist hier u. a. auch auf Görners Weihnachtsmärchen-Inszenierungen in Deutschland. Görner hat sich explizit an Doré und den *Féeries* orientiert, was in der Kritik als Vorläufer des »Dramas des Kinos« angesehen wurde (vgl. Dettmar 2008).

Als »Prinzip der Märchendramatisierung« sieht Schmitt

die Konkretisierung fehlender Attribute und Motivierungen der Vorlage: Raum, Zeit und Milieu werden ausgemalt, die Figuren charakterisiert und psychologisch entwickelt, der Zentralkonflikt wird herausgearbeitet (Schmitt 1999, Sp. 299).

Erweist sich die im Märchen häufig vorkommende Suchwanderung hinsichtlich der reduzierten Anzahl an Hintergründen für die theatrale Inszenierung als problematisch, so kommt vor allem »die auf den Schluß ausgerichtete Konzeption des Märchens dem Wesen des Dramatischen entgegen« (ebd.).

Zusammenfassend lässt sich für die Ausgangslage der Méliès'schen Märchenfilmproduktion zur Jahrhundertwende festhalten, dass zu einem allgemein medialen »Funktionssynkretismus«, der »einzelne Funktionen« älterer Medien dem gesellschafts- und zeitgeschichtlichen Bedürfnis entsprechend verbindet und in eine neue Ausdrucksform – der des Films – überführt, gattungsspezifische Entwicklungen der Tradierung von Märchen in bildlichen und szenischen Darbietungsformen ergänzend hinzutreten, die ihrerseits wiederum die weitere Popularisierung der beliebten Erzähltexte in »einer innovativen Gestalt« (Faulstich 2005, 18) – der des Films – regelrecht herausfordern.

2.3 Zwischen einfacher Form, Attraktions- und Verwandlungskunst

Méliès' Einordnung in die Filmgeschichte ist bereits vielfach diskutiert worden. Dabei wird er, wie Elizabeth Ezra zusammenfasst, zwar als Pionier des frühen Films verhandelt, sein filmisches Schaffen jedoch zunächst als »primitive mode of representation« (Ezra 2000, 2) betrachtet. Noël Burch zufolge zeichnen sich Filme der frühen Zeit vor allem durch vier Merkmale aus:

[T]he ›autarky and *unicity* of each frame‹, or framing that is self-contained and unchanged throughout the scene; ›the *noncentered* quality of the image‹, or the usage of the edges of the frame as well as the centre; ›consistent medium long-shot camera distance‹; and ›the *nonclosure*‹ of the narrative, in other words its reliance on extrafilmic information (such as intertitles, a live commentator, or the audience's familiarity with the film's subject matter) (zitiert nach Ezra 2000, 2 f.).

Demnach ist in der frühen Phase des Films von einer stark vereinfachten Darbietung und Zusammenführung filmischer und narrativer Elemente auszugehen. Filmwissenschaftler, wie André Gaudreault, ordnen daher den frühen Film eher dem *showing* (›Kino des Zeigens‹) als dem *telling* (›Kino des Erzählens‹) zu (vgl. Elsaesser 2002, 74). Tom Gunning spricht von einem »Kino der Attraktionen« bzw. »Kino der narrativen Integration« (ebd.; vgl. Gunning 1990, 58). Elsaesser sieht hierin einen Beitrag zur Überwindung von Erklärungsversuchen, die sich entweder einer »linear fortschreibende[n] Entwicklung« verpflichten und »wesentlich auf den Heureka-Momenten und Erfindungen genialer Einzelpersonen beruhend von den primitiven

Formen des Filmemachens zum späten narrativen Stil« führen, oder die »diesen Wandel als das sich Wegbewegen von theatralischen Formen zu einem filmischen Umgang mit dem Erzählstoff« (Elsaesser 2002, 74) verstehen.

»Weniger Beachtung findet«, so beklagt Katharina Rein, »seine [Méliès'] Betätigung als Zauberkünstler«, die »häufig als eine Art ›Vorspiel‹ zu seinem filmischen Schaffen« (Rein 2004, 259) gesehen werde. Dabei sei von einer »selbstverständlichen Verflechtung dieser beiden Betätigungsfelder« auszugehen. Rein zufolge habe »Méliès sein ›Denken-in-Zaubertricks‹ auf den Film angewandt, ebenso wie er seine Talente – als Mechaniker, Kulissenmaler und Erfinder – in beiden Feldern einsetzte« (ebd., 265). Sein Verständnis hierzu zeige nicht zuletzt auch der Bau seines Filmstudios in den Jahren 1896/97, dessen Aufbau die Zauberbühne des Théâtre Robert-Houdin reproduziere (ebd.). Das zweite Studio ist »1913/14 zu einem Kino und ein Jahr später zu einem Variététheater umgebaut« worden, »wobei es in Dekor und Ausstattung« als eine »Replik des Théâtre Robert-Houdin« zu betrachten sei (ebd.). Bis zur Schließung des Theaters 1915, so hält auch Zipes fest,

[Méliès] performed magic tricks, wrote skits and fairy-tale plays, designed all the sets, invented and built mechanical contraptions, including automats, directed and acted in plays, and handled all the business matters of his theater (Zipes 2011, 33).

Offensichtlich ist jedenfalls in den hier nachfolgend zu betrachtenden Méliès'schen Filmen seine Nähe zum Theater und zur Bühnenillusion, wie etwa den *Féeries*, den *Vaudevilles* und den *Variétés*.

Vorbildgebend war ein Showmodell, dem Méliès immer wieder in London begegnete und das in »magischen Sketchen [...] einzelne Zaubерtricks durch ein oft komisches, fantastisches Narrativ miteinander« (Rein 2004, 261) verbindet. Im Falle von *Féeries*, filmischen Märchenadaptionen oder auch Märchenkompilationen steuern die Erzählvorlagen narrative Grundmuster bei, die beim Publikum als bekannt vorausgesetzt werden, dadurch als narratives Bindemittel wirksam werden und über den rein technischen Attraktionswert der Aufführung hinausweisen können. Zipes kommentiert:

Méliès was among the first if not the first to emphasize narrative in his films, whether they were fairy tales, fantasy stories, or comic incidents that involved daily occurrences [...] and he did not have a fixed concept of adapting fairy tales for the cinema (Zipes 2011, 48).

Zudem ermöglicht es die Wiederaufnahme einer populären Erzählform bzw. eines beliebten Stoffes dem Filmemacher auch, gattungsspezifische Merkmale – Momente der Verwandlung oder symbolhaltige Motive, wie man sie aus Märchen kennt – selbstreflexiv und leitmotivisch zum Einsatz zu bringen, um eine Überwindung der »Imitation« (Elsaesser 2002, 82) reiner Bühnenunterhaltung im Sinne einer surrealen Entgrenzung anzustreben. So steht das bewegte Bild an sich für einen »Entwicklungsprozess« (ebd., 40), der insbesondere für den Illusionisten Méliès als Künstler des *Trompe l'Oeil* und als *Créateur* phantasievoller und dreidimensionaler Welten thematisch Entwicklungspotential bereitstellt. Auf diese Weise kann einerseits den

Erwartungen und dem erlebnisorientierten, auch kollektiven Rezeptionsverhalten eines von der zeitgenössischen Populärkultur geprägten Publikums entsprochen werden, andererseits der künstlerische Mehrwert eines neuen Mediums unter Einbezug bestehender visueller, szenischer und technischer Möglichkeiten erprobt werden.

Georges Méliès' Umgang mit Prätexten, der Adaption und Kombination von Stoffen und Motiven, dem Arrangement von Tableaux und Tricks sowie der Rückgriff auf bestehende theatrale Formen ist synkretistischer Natur, weist mal mehr mal weniger über sich hinaus und ist exemplarisch für ein sich neu etablierendes Medium zu betrachten. Dies wird noch verständlicher, führt man sich den Lebensweg des Illusionisten, Theaterbesitzers und Filmemachers vor Augen.

2.4 Georges Méliès – Vom Illusionisten zum Filmemacher

Marie-Georges-Jean Méliès wird am 8. Dezember 1861 in Paris als jüngster dreier Söhne des sehr wohlhabenden Fabrikantenehepaars Jean-Louis-Stanislas Méliès und Johannah Catherine Méliès geboren. Nach Abschluss der Schulzeit sowie des Militärdienstes hofft er weniger darauf für seinen Vater in der Schuhfabrik zu arbeiten, als die École des Beaux Arts besuchen zu dürfen (Ezra 2000, 7). Méliès steht von jungen Jahren an der Literatur und Kunst sehr nahe. Insbesondere der Symbolismus mit Vertretern wie Paul Verlaine, Jean Moréas oder Gustave Moreau ist prägend für ihn. Für seinen weiteren Ausbildungsweg zeichnet sich für den jungen Méliès ein Kompromiss ab: Méliès darf privaten Malunterricht nehmen, solange er sich in die Belange der Schuhfabrikation und des Schuhhandels einweisen lässt (vgl. ebd.). 1884 führt ihn sein Weg für ein Jahr nach England, wo er in seiner freien Zeit zahlreiche Theateraufführungen, Pantomimevorstellungen, Vaudeville Shows, die häufig auf Märchenstoffen basieren, sowie Zaubershow in der Egyptian Hall in der Piccadilly besucht, die als »Zentrum innovativer Zauberkunst« (Rein 2004, 260) angesehen wird. Vor allem das Showmodell von John Nevil Maskelyne und George Alfred Cooke, »ein abendfüllendes Programm mit Auftritten von Zaubernern und anderen Unterhaltungskünstlern« (ebd., 261), beeindruckt Méliès nachhaltig. Hier lernt er die Verbindung von Zauberticks und phantastischen Narrativen kennen. Und schon 1885, als Méliès nach Paris in den elterlichen Betrieb zurückkehrt, beginnt er sich auch in der Zauberkunst aktiv weiterzubilden. Er nimmt Unterrichtsstunden bei Émile Voisin – ein bekannter Zauberer und »Automatenbauer« –, sieht sich »regelmäßig die Vorführungen im Théâtre Robert-Houdin« (ebd.) an und bringt erste Tricks in Salons wie auch vor seiner Familie zur Aufführung (vgl. Zipes 2011, 33). 1885 heiratet er Eugénie Genin, deren Mitgift es ihm erlaubt, noch mehr Zeit dem Studium der Kunst, des Theaters und der Zauberei zu widmen (vgl. ebd.). Als sich 1888 sein Vater aus dem Schuhgeschäft zurückzieht, verkauft Méliès seinen Teil des Erbes an seine Brüder und erwirbt das Théâtre Robert-Houdin am Boulevard des Italiens im Zentrum von Paris. »Jean-Eugène Robert Houdin, dieser einzigartige Zauberkünstler«, ist, so vermerkt es Méliès in einem Beitrag für die Zeitschrift *Passez muscade, Journal des prestidigitateurs (amateurs et professionnels)* 1928, als »Vater des modernen Illusionismus« (Rein 2004, 247) zu betrachten. Sein Theater ist mit Blick auf die Verwendung für Illusionsnummern ausgestattet worden. Méliès berichtet begeistert:

Natürlich waren die Dekors, die Tische, Konsolen, Möbel alle sorgfältig organisiert, um die Tricks bequem ausführen zu können, und selbstverständlich fehlte es nicht an Falltüren, Pedalen, Ziehvorrichtungen, Elektrizität. Der Ort war ein Traum für einen Zauberkünstler, denn alles war ständig zur Verfügung und funktionsbereit. [...] Dazu kommt, dass die Vielfalt der Tricks und großen Illusionen, die auf dieser Bühne gezeigt werden konnten, sozusagen unbegrenzt war (ebd., 248).

Neben der fabelhaften Ausstattung erwirbt Méliès auch die »berühmten Zauberautomaten Jean-Eugène Robert Houdins« (ebd., 264), die er regelmäßig für Vorführungen in Betrieb nimmt. Mit Méliès erlebt das Théâtre Robert-Houdin einen neuen Aufschwung.⁶ Dort lernt er auch seine zweite Ehefrau, die Schauspielerin Jeanne d'Alcy, kennen, die etwa in *Cendrillon* (R. Georges Méliès, F 1899) als Protagonistin auftritt. Sein Programm setzt sich aus Zaubernummern, Pantomimeeinlagen und Automatenvorführungen zusammen. Zielgerichtet verbindet er in seinen Darbietungen »Tradition und Innovation miteinander und popularisiert [...] das Programm« (ebd., 263). Méliès baut »Laterna-magica-Projektionen in die Zaubershows« ein und bringt »magische Sketche« zur Aufführung, »in denen er seine distinkte Jahrmarktsästhetik« weiterentwickelt (ebd.). Schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts verlegen die großen Zauberer ihre Aufführungen »von den Jahrmärkten auf die großen Bühnen, wo sie in Abendgarderobe vor einem bürgerlichen Publikum« auftreten, um sich »von umherziehenden Jahrmarktszauberern, Scharlatanen und Geisterbeschwörern früherer Jahrhunderte« (ebd., 261) abzugrenzen. Als »Zauberkünstler, ›prestidigitateurs«, wenden sie sich bewusst von der »Wirkung übernatürlicher Kräfte« ab, »um stattdessen den Illusionscharakter der Darbietung zu betonen« (ebd.). 1845 eröffnet Robert Houdin »sein Zaubertheater als eine der ersten permanenten, zweckgebunden Einrichtungen ihrer Art« (ebd., 262). Robert Houdins Künste umfassen nach Méliès' Ausführungen »neben klassischen Illusionen vom Verschwinden [...], Erscheinen [...] oder der Transformationen von Objekten oder Personen auch eine frühe Levitation [...], Kartentricks [...], Pseudoautomaten [...] sowie die Mentalismusillusion« (ebd.). Dies führt Méliès zielgerichtet fort.

Neben seinem Einsatz für das Theater engagiert sich Méliès auch politisch. Von 1889 bis 1890 zeichnet er als Karikaturist satirische Cartoons unter dem Pseudonym Geo Smile für das anti-boulangistische Journal *La Griffe* (vgl. Ezra 2000, 9). Sein politisches Interesse zeigt sich auch in seinem filmischen Schaffen, so z. B. seiner Pro-Dreyfus-Serie *L’Affaire Dreyfus* (R. George Méliès, F 1899).

Vor allem aber bleibt ihm die Zauberkunst ein Herzensanliegen, die ihn antreibt Neues zu gestalten und zu entdecken. 1891 gründet er die Académie de prestidigitation, »[die erste französische] Zaubervereinigung, die er 40 Jahre lang als Präsident leitet [...] und deren gesellschaftlicher Austausch im Théâtre Robert-Houdin statt[indet]« (Rein 2004, 263). 1892 besucht er eine Aufführung der Pantomimes lumineuses im Musée Grévin, »the world's first animated drawings projected onto a screen by Emile Reynaud's Théâtre Optique« (Ezra 2000, 10). Und 1895 lädt ihn

6 Hier traten berühmte Zauberkünstler wie Jacobs, Raynaly, Fauque, Lemerrier de Neuville, Carmelli oder Legris auf, wie sie Méliès 1928 in seinen Ausführungen über das Théâtre Robert-Houdin erwähnt (vgl. Méliès 2014, 252).

schließlich sein Nachbar Claude Antoine Lumière »zur ersten öffentlichen Vorführung des Cinématographe, einer Erfindung seiner Söhne, im Boulevard de Capucine ein« (Rein 2004, 264). Méliès' begeisterte Anfrage bei den Brüdern, den Apparat abzukaufen, ist nicht von Erfolg gekrönt, woraufhin ihm »ein Zauberkollege aus der Egyptian Hall, David Devant, [...] einen Filmprojektor des Londoner Instrumentenbauers und Filmpioniers Robert Wiliam Paul« (ebd.) vermittelt. Diesen lässt Méliès seinen Bedürfnissen entsprechend umbauen (vgl. Zipes 2011, 33; Ezra 2000, 13). Schon ein Jahr später beginnt er selbst kurze Filme vorzuführen, womit er das Théâtre Robert-Houdin zum »ersten Kino der Boulevards« (Rein 2004, 264) macht. 1896 dreht er seinen ersten Film, *Une partie de cartes* (R. Georges Méliès, F 1896), im Familiengarten in Montreuil-sous-Blois. Hier errichtet er sein erstes Filmstudio. Frazer hält Eindrücke eines zeitgenössischen Filmhistorikers zu Méliès' erstem Filmstudio fest:

Pretty soon, wishing obtain certain fantastic effects belonging really to the mechanical contrivances of the theater, Méliès had a pit three meters deep dug in the entire area where the stage was to be. The floor was modified and set up like the stage for fairy plays, with ramps, trap-doors, slots, set blanks, elevator traps for apparitions, star traps, traps called »the tomb« and winches placed not above the stage as it is done in the theater but rather outside the studio which was then too narrow to put them inside (Frazer 1979, 39).

Es folgt die Gründung von Méliès' Produktionsfirma Star Film. In seinem Studio in Montreuil produziert er zwischen 1896 und 1913 rund 520 Filme, in »genres as diverse as documentary, staged re-enactments of current events, erotic or »stag« films, *féeries*, trickfilms and science fiction« (Ezra 2000, 15). Viele seiner Filme werden auch in Amerika vertrieben. Als sein bekanntester Film gilt *Le voyage dans la lune* (1902). Im selben Jahr richten sein Bruder Gaston und sein Sohn Paul eine Vertretung in New York ein, um dem Fremdkopieren von Filmen entgegenzuwirken. Mit Blick auf den erweiterten US-amerikanischen Vertrieb seiner Filme baut Méliès ein zweites Gebäude in Montreuil. Hier aber tritt er bereits in Konkurrenz mit größeren Studios wie Gaumont, Pathé, Lumière in Frankreich und Edison in den USA, die den erforderlichen Mehrbedarf, der zusätzlich durch die Umstellung der Filmindustrie von Verkauf auf Verleih verlangt wird, besser abdecken können (vgl. Zipes 2011, 34). Auch die Ausweitung des Geschäftsbetriebs in den USA, etwa um die Produktion von Western-, Kriegs- und Komödienfilmen nach US-amerikanischen Vorstellungen auszubauen, der Beitritt in die MPPC (Motion Picture Patents Company) oder Kooperationen mit Gaumont (1910) und Pathé (1911) können den Niedergang der Méliès'schen Produktion nicht aufhalten. Während des Kriegs werden die Méliès'schen Studios als Hospital und Kino genutzt (vgl. Zipes 2011, 35). Viele seiner Filme werden für die chemische Weiterverarbeitung konfisziert. Einen weiteren Grund für Méliès' Popularitätsverlust – neben den genannten Veränderungen in der Filmbranche – sieht Ezra in seiner stilistischen Nähe zur Belle Époque. Mit seinen decor- und possenreichen Inszenierungen passt er kaum mehr in eine Zeit voller »dunklen Zynismus« im Schatten des Ersten Weltkrieges (Ezra 2000, 20).