

Annette Förster

Schwärmerei für einen Schatten. Musidora und das Nachleben von Irma Vep

1999

<https://doi.org/10.25969/mediarep/59>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Förster, Annette: Schwärmerei für einen Schatten. Musidora und das Nachleben von Irma Vep. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 8 (1999), Nr. 2, S. 51–76. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/59>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/082_1999/08_2_Annette_Foerster_Schwaermerei_fuer_einen_Schatten.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Annette Förster

Schwärmerei für einen Schatten

Musidora und das Nachleben von Irma Vep¹

Achtzig Jahre nach ihrem Auftreten in *LES VAMPIRES* (*DIE VAMPIRE*, Frankreich 1915-16, Gaumont, Louis Feuillade) dreht der französische Regisseur Olivier Assayas mit *IRMA VEP* (Frankreich 1996) eine Hommage an die gleichnamige Filmfigur. Er erweckt eine fiktive Gestalt, die auch heute noch unsere Fantasie zu beschäftigen vermag, zu neuem Leben. Assayas steht damit in einer langen Tradition: *IRMA VEP* zeigt ganz unverhüllt, worum es bei der Überlieferungsgeschichte der Figur geht. Man verehrt nicht die Gestalt oder die Rolle als solche, also nicht die Verbrecherin oder die Heldin in einem Action-Film. Überlebt hat vor allem ein Bild der Irma Vep: eine weibliche Silhouette in einem enganliegenden, feingewebten, seidenen schwarzen Catsuit (*maillot noir*).² In der neuesten Fassung erscheint das Bild in der katzenhaften Körperlichkeit von Maggie Cheung, einem Star des Hongkong-Films, und der stilisierten Erotik von schwarzem Latex. Daß es ihm vor allem um dieses Bild geht, unterstreicht Assayas noch dadurch, daß in seinem Film von einer Kriminalgeschichte, ja von einer Erzählung überhaupt, kaum die Rede sein kann.

Musidora

Die Frage, warum gerade dieses Erscheinungsbild von Irma Vep überlebt hat, ist faszinierend. In der ursprünglichen Serie tritt die Figur nur in zwei der zehn Folgen und jeweils nur für einen Moment in ihrem schwarzen Catsuit auf: zusammen kaum achteinhalb Minuten in den insgesamt sechseinhalb Stunden langen *LES VAMPIRES*. Und Irma Vep ist auch nicht die Gestalt, mit der die sie darstellende Schauspielerin Geschichte schrieb.

Musidora (eigentlich Jeanne Roques, 1884-1957) trat ab 1910 in *music halls* und Revuen in Paris auf. Beim Film debütierte sie 1914, und als ihr Vertrag mit

1 Dieser Aufsatz erschien erstmalig unter dem Titel "De verering van een schim. Musidora en de overlev(er)ing van Irma Vep" in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 1,1, 1998, S. 5-31. Wir danken den Herausgebern der *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* für die freundliche Genehmigung zum Abdruck dieser Übersetzung – die Hrsg..

2 Zur Geschichte dieses Anzugs von Zigomar über Irma Vep bis zu Batmans Kollegin Catwoman vgl. Dall'Asta 1995.

Série des
FILMS MYSTÉRIEUX

L
E
S

V
A
M
P
I
R
E
S



L
E
S

V
A
M
P
I
R
E
S

Remarquables Affiches 150x220

La Première Édition sort le 12 Novembre 1915

Adresser toutes demandes de Renseignements et de Prix au

COMPTOIR CINE-LOCATION

28, Rue des Alouettes, 28 - PARIS

der Produktionsfirma Gaumont drei Jahre später auslief, hatte sie in gut 40 Komödien und Dramen gespielt. Zu diesem Zeitpunkt war sie, unter anderem auch aufgrund ihrer Rollen als weiblicher Bandit in Louis Feuillades Kriminalserien *LES VAMPIRES* und *JUDEX* (Frankreich 1916-17) einer der Stars des französischen Stummfilms. Die Rolle der Irma Vep war nicht ihr größter Publikumserfolg; das war die Darstellung der Diana Monti in *JUDEX*, denn diese Serie zog weit mehr Zuschauer an als *LES VAMPIRES*. Musidora war nicht nur Schauspielerin, sondern auch Produzentin und Regisseurin. Zahlreiche ihrer Filme wurden in der Fachpresse lobend besprochen. 1926 beendete Musidora ihre Filmkarriere. Sie spielte danach Theater, veröffentlichte zwei Romane und einen Gedichtband, heiratete und bekam einen Sohn. In den vierziger Jahren kehrte sie zum Film zurück und arbeitete für die „Commission des Recherches Historiques“ der „Cinémathèque française“, die die Anfänge der französischen Filmindustrie erforschte. Hieraus zog sie auch die Anregung zu einer Kurzfilm-Hommage an Louis Feuillade, *LA MAGIQUE IMAGE* (Frankreich 1950).

In den Standardwerken der Filmgeschichtsschreibung findet Musidora nur in Hinblick auf ihre Rolle als Irma Vep Erwähnung. Das ist kein Einzelfall, ähnlich verhält es sich auch mit Louise Brooks und ihrer Darstellung der Lulu in *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (D 1928, Georg Wilhelm Pabst). Andererseits hat dies Musidora davor bewahrt, völlig in Vergessenheit zu geraten, wie etwa Yvette Andreyor, Renée Carl, Stacia Napierowska und andere Stars des frühen französischen Kinos. In den siebziger Jahren erschienen zwei detaillierte Beschreibungen ihres Lebens und Werkes (Lacassin 1970; Cazals 1978). Das Interesse des Filmhistorikers Francis Lacassin für Musidora leitete sich aus seinen Forschungen zu Louis Feuillade her, der bei den Krimiserien und Komödien, in denen sie auftrat, Regie führte. Für ihn ist die Identifizierung von Musidora mit der Irma Vep-Figur eine unzulässige Vereinfachung, und er porträtiert sie als eine filmhistorisch unterschätzte Schauspielerin und Regisseurin. Patrick Cazals wiederum war so fasziniert von Irma Vep, daß er alles über die Frau wissen wollte, die sie verkörperte. Er betrachtet die Serien aus den zehner Jahren als ein zu Unrecht vergessenes Kino und sieht Irma Vep als dessen strahlenden Mittelpunkt, demgegenüber alle anderen Rollen der Schauspielerin verblassen.

Im Gegensatz zu diesen Autoren möchte ich Musidora weder als Heldin eines vergessenen Kinos, noch als das Opfer eines Mythos beschreiben. In der traditionellen Filmgeschichtsschreibung, die es als ihre Aufgabe sah, die Meisterwerke der Filmkunst zu kanonisieren, werden der populäre Film und das Genre der Kriminalserien der zehner Jahre tatsächlich als zweitrangig betrachtet. Zwar hat

diese Sichtweise in den letzten Jahren an Bedeutung verloren, doch das erklärt nicht, wieso gerade die Figur der Irma Vep in den Filmgeschichten überleben konnte, trotz der gleichzeitigen Marginalisierung des Kinos, dem sie entstammt.

Die zehner Jahre: die Figur und die Silhouette

Der Name von Louis Feuillades weiblichem Banditen ist ein Anagramm des Worts *vampire*, was gleichzeitig auf die Bedeutung der Figur für die Serie verweist: Irma Vep ist der Vampir *par excellence*. Die Vampire sind eine Bande von Juwelendieben, die Paris unsicher machen. Von Folge zu Folge unternehmen sie ihre Raubzüge, fesseln, knebeln, entführen oder vergiften sie jeden, der sich ihnen in den Weg stellt. Irma Vep verkleidet sich, wenn nötig, um ihre Verfolger zu täuschen, als Dienstmädchen, Telefonistin, Bankangestellte oder als Sohn eines Grafen. Ihre Gegenspieler sind ein Journalist, der es speziell auf sie abgesehen hat, die Polizei, die immer zu spät kommt, sowie eine konkurrierende Bande, die *en passant* annektiert wird. Irma Vep ist unter den Vampiren die gerissenste, weiß sie doch immer wieder zu entkommen. Sie überlebt auch die verschiedenen männlichen Bandenchefs, um erst in den allerletzten Minuten der letzten Episode den Tod zu finden.



Die Schauspielerin Musidora
(eigentl. Jeanne Roques, 1884-1957)

Den weitaus größten Teil der Serie erscheint Irma Vep in ihren verschiedenen Verkleidungen: mit der Schürze des Dienstmädchens, der Brille der Telefonistin oder dem Maßanzug des reichen jungen Mannes. In anderen Szenen trägt sie elegante Röcke und Kleider. Aber keines dieser Kostüme hat – wie auch in Assayas' IRMA VEP zu sehen ist – etwas mit der überlieferten Silhouette zu tun. Diese gehört zu dem engen, schwarzen Catsuit der Fassadenkletterin (*souris d'hôtel*), in dem Musidora nur zweimal innerhalb der Serie auftritt, das erste Mal am Ende der fünften Folge: Der Große Vampir und Irma Vep – als Baron de Mortesaignes verkleidet – geben ein Fest für die reiche Elite der Stadt. Gegen Mitternacht strömt aus den Entlüftungsschächten ein wohlriechender, aber betäubender Duft

in den Saal. Die Gäste sinken einer nach dem anderen bewußtlos nieder. Das Licht verlöscht, und durch die Türen im Hintergrund des dunklen Saals kommen die Vampire herein. Die Umrisse ihrer engen, schwarzen Anzüge werden durch das Gegenlicht betont und von den Türrahmen eingefasst. Die weiblichen Formen von Irma Vep sind gut zu erkennen. In dieser Einstellung hält die faszinierende Silhouette von Irma Vep ihren Einzug in den Film.

Dieser erste Auftritt dauert bei der Vorführung eine Minute, während der die Diebe ihren Coup durchführen und Irma Vep die Juwelen der am Boden liegenden Frauen stiehlt. Die nächste Einstellung zeigt die nun wieder normal gekleideten Vampire auf der Flucht. Irma Veps zweiter Auftritt, nun als Fassadenkletterin, in der folgenden Episode dauert bei der Vorführung gut sieben Minuten. Sie schleicht einen Hotelgang hinunter und schlüpft in eines der Zimmer. Erst kontrastiert der helle Korridor mit ihrer schwarz gekleideten Gestalt, dann wird in der Einstellung, in der sie ins Zimmer kommt, ihre Silhouette in der Türöffnung erneut durch das Gegenlicht betont. Dieser harte Kontrast entfällt in dem dunklen Hotelzimmer zunächst, wird dann jedoch gleich wieder hergestellt, als sie die Vorhänge zuzieht und das Licht anmacht. Während sie den Raum durchsucht, stellt sie sich auf einen Stuhl, wodurch ihre weiblichen Formen noch besser zur Geltung kommen. Als sie gefunden hat, was sie sucht, löscht sie das Licht erneut und zieht die Vorhänge auf. Wieder umrahmt das Fenster die Umrisse ihres Körpers.

Im Gang wird sie von Moreno, dem Anführer der rivalisierenden Bande, überwältigt und zurück in das Zimmer geschleppt. Sie entkommt aus der Umklammerung und stellt sich mitten in den Raum, die Hände in die Seiten gestützt. Ihr Gegner mustert sie bewundernd von Kopf bis Fuß. Er bietet ihr einen Sessel an, doch als sie sich hinsetzt, betäubt er sie mit einem chloroformierten Tuch. Mit sich windendem Körper leistet sie Widerstand, bis sie schließlich das Bewußtsein verliert. Ohnmächtig liegt sie im Sessel, während Morenos Handlanger mit einer Decke draußen unter dem Fenster stehen und darauf warten, sie aufzufangen. Die Einstellung auf das regungslose Gesicht und den erschlafte Körper in der Decke ist für die gesamte Serie die letzte Aufnahme von Irma Vep im Catsuit.³

Bei der *mise-en-scène* dieser Sequenzen ist auffallend, daß die Umrisse der weiblichen Silhouette grundsätzlich im Gegenlicht hervorgehoben oder von Türen und Fenstern eingerahmt werden, mit anderen Worten: Der Frauenkör-

3 Ein ähnliches Bild ist als Foto weit verbreitet. Dort liegt Irma Vep aber nicht in einer Decke, sondern auf einem Diwan, eine Szene, die im Film selbst nicht vorkommt (zumindest in den mir bekannten Kopien). Dieses Foto findet sich in zahlreichen Filmgeschichtsbüchern.

per wird hier als Schauspiel, als Attraktion inszeniert. Dies wird noch verstärkt durch das Spiel von Dunkelheit und Helligkeit, wodurch die Silhouette fast verschwindet, um dann erneut gut sichtbar zu sein. Diese Inszenierung des weiblichen Körperumrisses als Schauspiel ist in der Sequenz mit Moreno diegetisch eingebettet in den Machtunterschied zwischen den Geschlechtern: In der Einstellung, in der Irma Vep in ihrem enganliegenden Anzug mitten in Morenos Zimmer steht, ist sie gleichzeitig dessen diegetischem Blick und dem der Kamera ausgeliefert, ohne das beide zusammenfallen. Ein Moment großer Spannung, in dem die Übermacht des doppelten männlichen Blicks (in der Diegese und durch die Kamera) mit dem Stolz und der Anmut des weiblichen Körpers pariert wird. Dadurch bekommt die Szene eine (hetero-)sexuelle Ladung. Der Machtkampf geht zugunsten der männlichen Perspektive aus, die beunruhigende weibliche

Figur wird bezwungen. Im folgenden möchte ich zeigen, daß in dieser Inszenierung des weiblichen Körpers als Schauspiel der narrativen Einbettung in einen (hetero-)sexuellen Machtkampf der Schlüssel für Nachleben und Überlieferung der Irma Vep-Figur liegt.

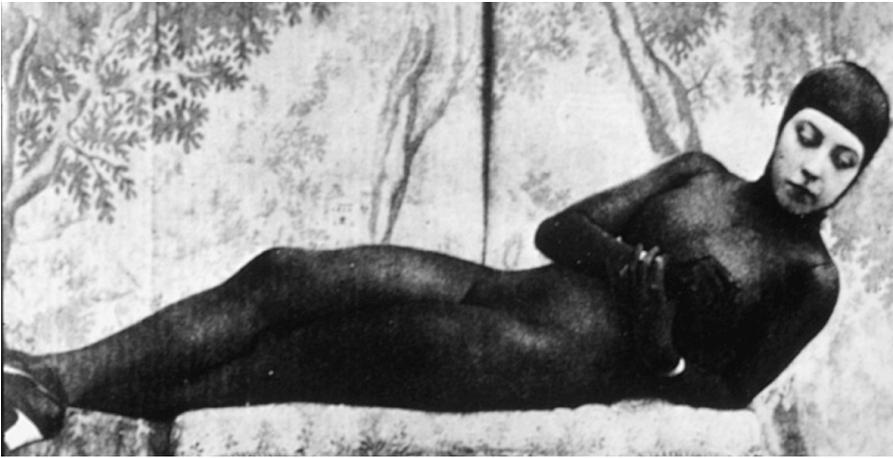
Der Reklamefeldzug

In der Reklame für *LES VAMPIRES* nahm Irma Vep einen prominenten Platz ein. Auf den Plakaten, die im Herbst 1915 die Straßen von Paris schmückten, erschien sie immer wieder in ihrem schwarzen Anzug. Auch die Ankündigungen in der Fachpresse zeigten insbesondere ihre Silhouette – und das monatelang.⁴ In vier Anzeigen in *Ciné-Journal* zwischen Ende Oktober und Ende Dezember war die Silhouette von Irma Vep in jeweils einer anderen Pose zu sehen.⁵ Einmal sind



Anzeige in *Ciné-Journal* (1915)

4 In den Anzeigen erscheinen desweiteren die Filmtitel sowie der Zusatz „série sensationnelle“, Informationen über Werbematerial für die Kinobetreiber, die Verleihadresse und das Markenzeichen der Produktionsfirma. Wie zu jener Zeit bei Gaumont üblich, werden die Namen der Schauspieler und des Stabs nicht genannt.



Die „schlafende“ Irma Veip

die ‚bluttriefenden‘ Buchstaben des Titels *VAMPIRES* so auf ihren Armen angeordnet, daß sie wie die Flügel einer Fledermaus wirken, dann ‚schreibt‘ sie den Schriftzug mit der Hand oder hält die Margerite, das Markenzeichen von Gaumont, wie eine Trophäe. In der Werbung bekam das Bild von Irma Vep auf diese Weise eine Funktion, die ebenso zentral war wie die der Figur in der Serie. Aber welche Bedeutung hatten dieses Bild und die Gestalt für Gaumont und Feuillade, den Produzenten und den Regisseur, die sich dafür entschieden, sie in den Vordergrund zu stellen?

Feuillade entwarf das Konzept für *LES VAMPIRES* im August 1915. Kriminalserien genossen eine enorme Popularität, die Nachfrage befriedigten vor allem amerikanische Produktionen. Sie waren eine Waffe in dem von Lacassin (1995, 202 u. 205) so genannten „französisch-amerikanischen“ Krieg – ein Kampf um die weltweite Hegemonie auf dem Filmmarkt, der stattfand, während in den Schützengräben der als Erster Weltkrieg bekannte deutsch-französische Konflikt tobte.⁶ Ironischerweise wurden die amerikanischen Serien von Gaumonts altem ‚Nachbarn‘ Pathé produziert und auf den französischen Markt gebracht: Pathé hatte seit 1910 eine Filiale in den Vereinigten Staaten. Die Konkurrenz mit Pathé war für

5 Vgl. *Ciné-Journal*, 8. Jg., in den folgenden Nummern: 324/20, v. 30. Oktober 1915, S. 10; 325/21, v. 6. November 1915, S. 10; 326/22, v. 13. November 1915, S. 16; 332/28, v. 25. Dezember 1915, hintere Umschlagseite (die zweifache Nummerierung jeder Ausgabe ergibt sich aus der Zählung der Hefte seit Kriegsausbruch).

6 Für eine ausführliche Diskussion der französisch-amerikanischen Auseinandersetzung um den Filmmarkt vgl. auch Abel 1984, 7-30.

Gaumont und Feuillade teils eine Art spielerischer Rivalität, doch zu diesem Zeitpunkt auch eine Frage des geschäftlichen Überlebens. Die Strategie, mit der man das einheimische Publikum für französische Produktionen gewinnen wollte, beruhte darauf, gleichzeitig auf Ähnlichkeiten mit und Unterschiede zu den amerikanischen Serien zu setzen. Man übernahm das Genre, die Vertriebsweise und die zentrale weibliche Hauptfigur, doch man betonte auch die Verschiedenheit.⁷ Das Instrument, um die Differenz zu gestalten, war Irma Vep.

In Frankreich war 1915 die erste Kriegsbegeisterung verfliegen, und jeder, der wie Feuillade und seine Schauspielertruppe nicht (oder nicht mehr) mobilisiert war, versuchte, wieder zur Tagesordnung überzugehen.⁸ Nach Musidoras Erinnerung war Feuillade auf Spaß und Zerstreuung aus – sowohl für sich selbst als auch für andere.⁹ Henri Fescourt, Kollege und Freund des Regisseurs, beschreibt dessen Humor und Erfindungsgabe (vgl. 1959, 91), und Lacassin (1995, 205–206) weist darauf hin, wie spielerisch Feuillade auf den Reklamefeldzug für *LES MYSTÈRES DE NEW YORK* (USA 1915, Pathé, Louis Garnier) reagierte. Diese Serie mit Pearl White in der Hauptrolle wurde von Pathé zur gleichen Zeit herausgebracht wie Gaumonts *LES VAMPIRES*.¹⁰ Lacassin (ibid., 207) illustriert dies anhand einer Pressemeldung, mit der Feuillade und Gaumont auf die Ankündigung der *MYSTÈRES-Épisode LA MAIN QUI ÉTREINT* („die würgende Hand“) reagierte:

Wer sind sie? Wohin gehen sie? [...]

Auf weiten, samtnen Schwingen gleiten die düsteren Vampire.

- 7 In Hinblick auf den Vertrieb übernahm Gaumont das amerikanische System – wöchentlich kommen Folgen jeweils gleicher Länge heraus und in der Presse erscheint parallel dieselbe Geschichte als Fortsetzungsroman – erst bei *JUDEX*, wodurch diese Serie mehr Erfolg beim Publikum hatte. Bei *LES VAMPIRES* sind die einzelnen Folgen unterschiedlich lang, und sie wurden in unregelmäßigen Abständen herausgebracht. Ein begleitender *ciné-roman* erschien erst, als die Serie praktisch nicht mehr in den Kinos zu sehen war. Was die zentrale weibliche Hauptfigur betrifft, war das amerikanische Subgenre der *serial queen*-Melodramen – Serien mit heroischen Frauen – in Frankreich überaus populär. Ich vermute, daß dies Gaumont und Feuillade dazu angeregt hat, die weibliche Hauptfigur in *LES VAMPIRES* – hier zumindest in der Werbung – und in *JUDEX* in den Vordergrund zu stellen. Im Juni 1916, zwischen den beiden Serien, schrieb Gaumont einen Brief an Feuillade: ob dieser nicht über eine Serie mit Komikerinnen nach amerikanischem Modell nachdenken wolle (Brief im Fonds Feuillade, BIFI, Paris).
- 8 Feuillade wurde zwar zum Militär einberufen, doch wurde er nach einem Herzanfall im Juli 1915 wieder entlassen; vgl. Lacassin 1995, 200.
- 9 *Commission des Recherches Historiques*, Nr. 69, v. 24. November 1951, S. 7 (BIFI, Paris). Vgl. „Le prince des ténèbres“, Abdruck in Cazals 1978, 134–137.
- 10 *LES MYSTÈRES DE NEW YORK* war eine für den französischen Markt zusammengestellte Kompilation von *serial queen*-Melodramen mit Pearl White wie *THE EXPLOITS OF ELAINE*, *THE NEW EXPLOITS OF ELAINE* und *THE ROMANCE OF ELAINE*.

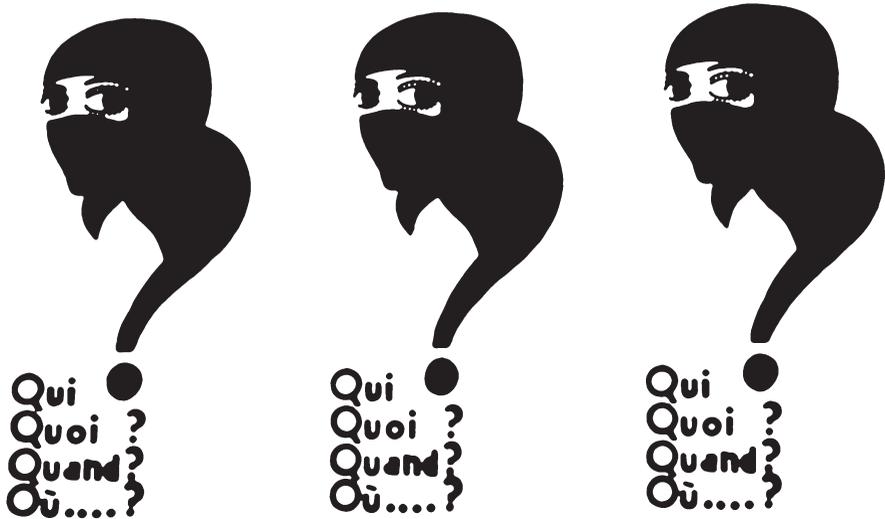
Nicht zum Bösen
...sondern zum Schlimmsten.¹¹

Doch Feuillades Verse sind mehr als nur ein Zeugnis von Scherz und Verspieltheit. Sie belegen auch meine Behauptung, daß in der Werbung der Unterschied zwischen *LES VAMPIRES* und den anderen Serien betont wird: das Geheimnisvolle und Rätselhafte, das Bösartige und die Verderbtheit. Der Wettbewerb um ‚das größte Rätsel‘ bestimmte von Anfang an den Reklamefeldzug. Möglicherweise lieferte der Titel der konkurrierenden Serie *LES MYSTÈRES DE NEW YORK* hierzu den Anlaß. Feuillade reagierte hier nämlich auf die bereits erschienenen ersten Vorankündigungen: Das Plakat für *LES VAMPIRES* zeigt drei Fragezeichen, die einen maskierten Kopf darstellten, aus den Sehschlitzen blicken große Frauenaugen den Betrachter an. Der Text darunter fragt: Wer? Was? Wann? Wo...? Da das Plakat weiter nichts preisgibt, muß es überaus rätselhaft gewirkt haben. Der Träger der Botschaft, das Zeichen für das größte Rätsel ist wie in den Anzeigen das Bild von Irma Vep.

Lacassin beschreibt, wie die Konkurrenz zwischen den Produktionsfirmen die Form eines Wettrennens gegen die Zeit annahm (vgl. *ibid.*). Pathé hatte die Premiere von *LES MYSTÈRES DE NEW YORK* für den 3. Dezember angekündigt. Gaumont und Feuillade gelang es, *LES VAMPIRES* zwei Wochen früher zu starten. Und doch tat dieser Vorsprung dem Geheimnis keinerlei Abbruch, denn die in der Werbung allgegenwärtige Irma Vep in ihrem schwarzen Anzug trat erst in der dritten Folge in Erscheinung, die, Zufall oder nicht, ebenfalls am 3. Dezember in die Kinos kam.

Die schwarzen Zeichnungen von Irma Vep auf dem Plakat und in den Anzeigen waren nicht nur überaus geheimnisvoll, sondern auch unheilverkündend. Dies hängt mit dem zweiten Unterschied zwischen *LES VAMPIRES* und *LES MYSTÈRES DE NEW YORK* zusammen: dem Gegensatz zwischen den Protagonistinnen. Irma Vep war dunkelhaarig, kriminell und beunruhigend. Damit wurde sie zum ikonografischen, moralischen und sozialen Gegenbild der von Pearl White gespielten Figur der Elaine Dodge, die nicht nur blond und mutig, sondern auch unschuldig war. Dieser Gegensatz wurde in der Werbung für *LES VAMPIRES* optimal ausgespielt; Gaumont und Feuillade benutzten Irma Vep, um die Unterschiede zwischen den beiden Serien zu betonen. Dem Bild und der Figur wurden durch die Produzenten die Bedeutung größtmöglicher Rätselhaftigkeit und moralischer Verderbtheit zugeschrieben.

11 Vgl. auch Cazals 1978, 57, Anm. 1. Ursprünglich als Beilage in *Ciné-Journal*, 8. Jg., Nr. 323/29, v. 15. Oktober 1915. Bei der Übertragung geht der Endreim „Vampires / le pire“ leider verloren.



Das Plakat von LES VAMPIRES

Die Presse

Die zentrale Position von Bild und Figur der Irma Vep im Diskurs der Produktion findet erstaunlicherweise keine Entsprechung in den Bedeutungszuschreibungen einer anderen zeitgenössischen Lesart, nämlich der der Filmkritik. Zunächst spielt dabei die Tatsache eine Rolle, daß es fast keine Rezensionen von LES VAMPIRES gibt, denn während der Laufzeit der Serie von November 1915 bis Juni 1916 erschienen die meisten Fachblätter aufgrund des Krieges nicht. Die Zeitschrift *Ciné-Journal*, die weiterhin veröffentlicht wurde, enthielt kaum Filmkritiken, man beschäftigte sich hier eher mit Themen, die in der Fachwelt diskutiert wurden, darunter auch die gesellschaftlichen Auswirkungen der Welle von Kriminalserien, die Frankreich überspülte.¹² Ein Autor prognostizierte, daß das Publikum solcher Serien bald müde würde, weil so viel Schlechtigkeit sich nicht rechtfertigen ließe, insbesondere nicht gegenüber Frauen. Er richtete sich nicht so sehr gegen Filmreihen als solche als gegen deren hohen Gehalt an Verbrechen. Romantische und rührende Serien schienen ihm dagegen geeignet,

¹² Neben LES MYSTÈRES DE NEW YORK und den Feuillade-Serien FANTÔMAS (Frankreich 1914), LES VAMPIRES sowie JUDEX war auch THE RED CIRCLE (USA 1915, Balboa/Pathé, Sherwood MacDonald) erfolgreich.

als Gegengewicht zur Invasion amerikanischer Produktionen zu dienen und die französische Filmindustrie wieder anzukurbeln.¹³

Die beiden widersprüchlichen Argumente – das moralisch Verwerfliche der *policiers* und andererseits ihre möglichen positiven Auswirkungen auf die französische Produktion – wurden in den wenigen Kritiken zu *Les Vampires* wieder aufgenommen. Ein Redakteur von *Le cinéma et l'Echo du cinéma réunis* schrieb in der ersten Ausgabe nach der Unterbrechung durch den Krieg über die neunte Folge:

Es fällt schwer zu glauben, daß Mademoiselle Musidora trotz ihrer schönen Augen so finstere Absichten hegt, wie man sie in *L'HOMME DES POISONS* ständig sieht. Es ist offensichtlich, daß die Kriminalfilme durch die Anwesenheit gutaussehender Frauen ihren Niedergang hinauszögern, um dann in Schönheit zu sterben.¹⁴

Andere Rezensenten lobten die deutliche Struktur der Erzählung, die Regie, die Kamera und das Spiel der Darsteller und damit Qualitäten der Serie, die in Hinblick auf die Zukunft des französischen Films wichtig schienen. Auch Musidora erwähnt im Zusammenhang mit Léon Gaumonts Reaktion auf die Zensurmaßnahmen gegen *LES VAMPIRES* beide Argumentationen. Sie erzählt, daß der Polizeipräfekt die Aufführung mit dem Argument verbieten ließ, die Autorität der Polizei – die in den Filmen immer wieder zu spät kommt – werde systematisch untergraben. Gaumont bat daraufhin seinen Star, den Präfekt aufzusuchen und ihm klar zu machen, daß das Verbot eine Gefahr für die Zukunft des französischen Films bedeute. Es gelang Musidora tatsächlich, den Polizeichef zu überzeugen, indem sie ihn darauf hinwies, daß er bei Aufrechterhaltung des Verbots für *LES VAMPIRES* amerikanische Serien wie *THE RED CIRCLE* wohl kaum unbehelligt lassen könnte. Und das, so gibt die Anekdote zu verstehen, wagte der Präfekt angesichts deren enormer Popularität nun doch nicht (vgl. Cazals 1978, 46).

Musidoras Erinnerung zeigt ebenfalls, daß weder die Zensur noch die Filmkritik an Bild oder Figur der Irma Vep Anstoß nahm. Ob es nun um Moral und Polizeiautorität oder um die Zukunft des französischen Films ging, ob Musidora selbst eingriff oder nicht – in der öffentlichen Auseinandersetzung um *LES VAMPIRES* und die Kriminalserien wurde Irma Vep in den zehner Jahren keine spezifische – positive oder negative – Bedeutung zugeschrieben.

13 Vgl. Guillaume Danvers: „Nouveau spectacle“, in: *Ciné-Journal*, 8. Jg., Nr. 330/26, v. 11. Dezember 1915, S. 15 u. 18.

14 René Delbost: „L'HOMME DES POISONS“, in: *Le cinéma et l'Echo du cinéma réunis*, 5. Jg., Nr. 205, v. 12. Mai 1916, S. 3.



Pearl White

Neben diesen Äußerungen in der Öffentlichkeit kann man in den zehner Jahren auch noch eine nicht-öffentliche Rezeptionsweise aufspüren. Und hierbei spielt das Bild der Irma Vep durchaus eine Rolle. Wie andere Filmstars trat auch Musidora während des Ersten Weltkriegs als *maraine* (Patin) von Frontsoldaten auf. Dreißig Briefe, die sie von ihren *filleuls* (Patensöhnen) empfangt, sind erhalten geblieben. Mancher *poilu* (Frontsoldat im Ersten Weltkrieg) gab seiner Bewunderung für den Star in schön gedrechselten Sätzen und mit wundervollen Zeichnungen Ausdruck. Einige Briefeschreiber berichteten freimütig von ihren durch Irma Vep ausgelösten Fantasien. Ein Soldat schickte ihr

beispielsweise eine überaus erotische Zeichnung der Fassadenkletterin mit muskulösem Körper, wobei Brustwarzen und Schamhaar durch den feinen Stoff ihres schwarzen Anzugs sichtbar sind.¹⁵ Hier wird die spektakuläre Anziehungskraft von Irma Vep in einem Bild artikuliert. Ein anderer Soldat schrieb, er stelle sich vor, wie er zu ihr spricht, während sie schläft. Der intime Rahmen seiner Fantasie und die Vorstellung, sie schlafe, erinnern an die erotisch aufgeladene Szene mit der betäubten Irma Vep und Moreno.

Die Briefe der Soldaten liefern das Material, um die diskursiven Voraussetzungen abzuleiten, unter denen Bild und Figur von Irma Vep erotisch werden. In diesen Männerfantasien erscheint der Frauenkörper als Schauspiel, wie in der Zeichnung, und die Schlaf-Fantasie steht im Kontext des Machtunterschieds zwischen den Geschlechtern – beide Vorstellungen knüpfen direkt an die Inszenierung der Sequenzen mit Irma Vep im Catsuit an. Diese Feststellung ist umso relevanter, als beide diskursive Formationen weniger als zehn Jahre später als öffentliche Äußerungen in Erscheinung treten sollten – bei den Surrealisten.

15 Undatierter Brief von R. Martin (BIFI, Paris). Musidora beauftragte Martin später damit, das Plakat für ihren Film *POUR DON CARLOS* (Frankreich 1921) zu entwerfen; vgl. Lacassin 1970, 454.

Die zwanziger Jahre: Irma Vep und die Surrealisten

Mitte der zwanziger Jahre erlebte Irma Vep ein *comeback* dank der Surrealisten, einer geschlossenen Gruppe rebellischer junger Dichter, Schriftsteller, Maler und Filmemacher. Sie konstruierten eine Genealogie und eine Legitimation für ihre Ideen unter Rückgriff auf ihre Jugend, die Zeit, in der sie der ernüchternden Wirklichkeit des Krieges – französisch-deutsch oder französisch-amerikanisch – entflohen und die Kinos besuchten, in denen die von Eltern, Presse und Polizei geschmähten populären Filme der zehner Jahre gezeigt wurden, vor allem *slapstick comedies* und Kriminalserien. Ihre Rezeption dieser Filme beeinflusste ihre späteren Ideale, wobei *LES VAMPIRES* und der Irma Vep-Figur ein Ehrenplatz zukam.

Die Surrealisten verstanden sich als Sprachrohr einer Generation und deren Unruhe und behaupteten, die Kriminalserien ihrer Jugend hätten an diese Unzufriedenheit appelliert. Der Schriftsteller Louis Aragon, einer der Gründer der Bewegung, schrieb 1923:

Das Weltbild einer ganzen Generation entstand im Kino, und es ist ein Film, eine Serie, in der es enthalten ist. Die gesamte Jugend verliebte sich in Musidora in *LES VAMPIRES* [...] (Aragon 1994, 7/9).

Ein anderer wichtiger surrealistischer Dichter und Filmliebhaber, Robert Desnos, erklärte: "Ein ungeduldiges Verlangen nach Liebe, Revolte und Erhabenheit quälte uns" (1992, 44). Die Serien konnten all dies befriedigen.

Durch ihre Verteidigung der Kriminalserien leisteten die Surrealisten an zwei Fronten Widerstand. In ihrer Jugend in den zehner Jahren demonstrierten sie damit ihren Widerwillen gegen die Heuchelei und den Tod in der Erwachsenenwelt:

Zu jener erstaunlichen Zeit, in der die Menschen in moralischer Verwirrung lebten, wie hätten diejenigen, die jung waren, nicht in diesen wunderbaren Banditen ihr Ideal, ihre Rechtfertigung, erkennen sollen? Und diese Einsicht, diese verbotene Schwärmerei war um so erregender, als die Zeitungen das Kino als Schule des Verbrechens anklagten (Aragon 1994, 8).

Zu der Zeit, als die Surrealisten ihre Überzeugungen veröffentlichten, also in den zwanziger Jahren, war die Verteidigung der Serien nicht nur eine Jugendsünde, sondern auch ein Zeichen der Rebellion gegen das künstlerische, literarische und kinematographische Establishment, daß sich seit Kriegsende herausgebildet hatte. Was den Film anging, so hatten die Amerikaner den europäischen Markt fast vollständig erobert. Der populäre französische Film starb langsam und wurde übertönt von der sogenannten „Ersten Avantgarde“ (Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L’Herbier, René Clair und Jean Epstein), die

den künstlerischen Film propagierte.¹⁶ Die Surrealisten verabscheuten diese Art Kino mit seinem theatralischen Darstellungsstil, seinem Intellektualismus (wegen des literarisch orientierten Strebens nach psychologischer Tiefe) und seinem Ästhetizismus.¹⁷ In den von ihnen geliebten Kriminalserien fehlten all diese Dinge: Die Darstellungsweise war natürlich, von psychologischer Motivation konnte keine Rede sein, und jegliche künstlerische Präention war diesen Filmen völlig fremd. In einer lyrischen Besprechung anlässlich einer Wiederaufführung von *LES MYSTÈRES DE NEW YORK* 1929 attackierte Desnos „die Brut der Formverliebten“ und „verstaubten Beweihräucherer der Kunst“. Er stellte unumwunden fest: „Denn diejenigen, die im Kino Kunst finden wollen, haben nichts begriffen. In ihnen erkennen wir die alten Feinde, die Anti-Poeten“ (1992, 179).

Die Dichter unter den Filmemachern suchten Desnos zufolge das Abenteuer, die Verzückerung und die Liebe. Aus Mangel an zeitgenössischen Beispielen und in der Nachfolge Appolinares, der in den zehner Jahren Feuillades *FANTÔMAS* zu filmischer Poesie erklärt hatte, wurden Feuillades Serien als surrealistische, weil poetische Filme annektiert.¹⁸ Darüber hinaus waren *LES VAMPIRES* und mehr noch *JUDEX* beim Publikum äußerst erfolgreich. Der Dichter Georges Neveux, der das Drehbuch von *UN CHIEN ANDALOU* geschrieben hatte, zieht daraus den Schluß, die Surrealisten schätzten gerade diese Kombination:

Die Surrealisten schrieben dunkle Gedichte, träumten aber davon, daraus eines Tages populäre Poesie werden zu lassen. Diesen Widerspruch, den sie selbst nie aufzulösen im Stand waren, sahen sie in gewissen Filmen auf ganz selbstverständliche Weise aufgehoben. [...] Helden wie Judex (der Rächer) oder Musidora (die Fassadenkletterin im schwarzen Anzug) waren gleichzeitig unwirklich und populär (Neveux 1965, 46).

Die Surrealisten bewunderten die Serienhelden, aber auch Komiker wie Charlie Chaplin und Harry Langdon, wegen der gelungenen Verbindung von Rebellion, Extase und Publikumserfolg. Darüber hinaus erkoren sie die wagemutige

16 Zwar hatte Feuillade weiterhin Serien gedreht, doch diese waren immer weniger erfolgreich. Er starb 1925.

17 Zu den Auffassungen der Surrealisten zum Film vgl. Desnos 1992; Kyrrou 1953; Mityry 1974, 141-159; A. und O. Virmaux, 1976; Williams 1981 sowie die beiden Hefte der Zeitschrift *Etudes Cinématographiques* zum Thema „Surréalisme et cinéma“, Nr. 38-39, 1965 u. Nr. 40-42, 1965.

18 Die einzigen zeitgenössischen Beispiele waren drei anfangs umstrittene Filme, denen man schließlich doch das Prädikat „surrealistisch“ zubilligte: *UN CHIEN ANDALOU* (EIN ANDALUSISCHER HUND, Frankreich 1928) und *L'ÂGE D'OR* (DAS GOLDENE ZEITALTER, Frankreich 1930) von Luis Buñuel sowie *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* (Frankreich 1926-28) von Germaine Dulac.

Elaine Dodge und die teuflische Irma Vep zu ihren Traumfrauen. Desnos schwärmte wie gewohnt auf geradezu lyrische Weise:

Wunderbare Gestalten der Liebe, aufwühlende Erscheinungen, Pearl White, unendlich vervielfältigt, beherrschte die Welt. Sie spukt in allen neuen Gehirnen, sie erregt alle Sinne zugleich. Und dann kommt ein Film nach dem anderen. Musidora folgt auf Pearl White, Nazimova folgt auf Musidora und dann die anderen, immer wieder andere, deren wunderbare Namen ich hier nicht nennen muß. Die erste war blond. Sie verschwand, und der schöne Roman, der mit ihr begann, endete mit der ihr folgenden dunkelhaarigen. Sie starben nur, um wiedergeboren zu werden, und das Bild ihrer Küsse erschien nicht nur auf der Leinwand: Sie brannten auf den vom Fieber der Pubertät zerbissenen Lippen, färbte die glühenden Wangen und die gierigen Augen blutrot (Desnos 1992, 179f).

Der Gegensatz zwischen den Protagonistinnen, der in der Werbung so sorgfältig herausgearbeitet worden war, hatte die erregten pubertären Jünglinge, die sie damals waren, also überhaupt nicht erreicht, und ihre Kinoerfahrung war zu einer durchgängigen Serie verschmolzen.

Die zehnte Muse

Diese Art Herzergüsse der Surrealisten zeigen, daß neben ihrem Weltbild auch ihre Auffassungen von Erotik und Weiblichkeit vom Kino geprägt waren. Obwohl sie für gewöhnlich die Heldinnen ohne Unterschied anbeteten und zudem Figuren und Darstellerinnen miteinander identifizierten, lösten Musidora und Pearl White dennoch verschiedene Fantasien aus, wie eine andere Hommage belegt:

Unser Wunsch nach Flucht erfüllte sich auf den Spuren Pearl Whites bei Automobilfahrten in *LES MYSTÈRES DE NEW YORK* und in den künstlichen Kämpfen zwischen der nutzlosen Polizei und den phantastischen Banditen (Desnos 1992, 84).¹⁹

Während Pearl White neben Schönheit also vor allem Mut und Freiheitsdrang verkörperte, bewirkte Musidora wildere Träume:

Musidora, wie schön waren Sie in *LES VAMPIRES!* Wissen Sie, daß wir von Ihnen träumten, und daß Sie während der Nacht ohne anzuklopfen in Ihrem schwarzen Anzug in unsere Zimmer kamen, und daß wir am nächsten

19 Aragon berichtet in seiner Erzählung *Anicet ou le Panorama, roman* (Paris: Gallimard 1929 und 1969, S. 117), daß das Publikum Pearl White „Perle Vite“ („schnelle Perle“) nannte.

Morgen beim Aufwachen nach Spuren suchten, die die beunruhigende Fassadenkletterin bei ihrem Besuch hinterlassen hatte? (Desnos 1992, 84).

Es scheint fast, als kenne Desnos die Briefe der Soldaten, so frappierend ist die Übereinstimmung zwischen seiner Fantasie und der ihren. Auch in seinem Text ist die Erotik von Irma Vep und Musidora eine Kombination des Spektakulären (“wie schön warst Du”, “in Deinem schwarzen Anzug”) und der narrativen Einbettung in einen Machtunterschied.²⁰ Aragon schreibt Irma Vep sogar eine regelrecht erzieherische Aufgabe zu:

Zu dieser Magie [des Abenteuers], zu dieser Anziehungskraft [der Rebellion] kam noch der Zauber einer großartigen sexuellen Offenbarung. Die Theater waren mehr oder weniger alle geschlossen. Das Moulin Rouge brannte. Dieses Feuer konnte für die Sinnlichkeit tausender Jugendlicher zu einer Katastrophe werden. [...] Es war die Aufgabe von Musidoras schwarzem Anzug, Familienväter und Aufständische für Frankreich zu erziehen. Das bezaubernde Schattentier wurde zu unserer Venus und zu unserer Göttin der Vernunft. [...] Oh, es war keine griechische Statue ohne Arme, kein Luftgeist oder Succubus aus romantischen Träumereien, die uns nachts heimsuchte. Vielleicht erklärt dies auch das völlige Unverständnis, das uns von unseren Ahnen trennte. [...] Wir sind anders als die Liebhaber früherer Zeiten. Wir besitzen unser eigenes Bild der Wollust, das auf dem Weg des Lichts zu uns kam, zwischen Darstellungen von Mord und Verbrechen, während man anderswo kreperte, ohne daß wir dem irgendwelche Beachtung schenkten (1994, 8-9).

Die lustvollen Empfindungen, die Aragon beschreibt, beschränkten sich in den Träumereien der Surrealisten nicht auf die Leinwand und die Heldinnen, sondern sie erstreckten sich auch auf den Kinosaal. Bereits Desnos’ Text über die „vom Fieber zerbissenen Lippen“ deutet darauf hin. In einem Rückblick auf seine Zeit mit dem Surrealismus notiert auch der Filmhistoriker Georges Sadoul eine vielsagende Anekdote: Sadoul zufolge pflegte André Breton seinen Freunden zu erzählen, daß er in einem armseligen Stadtteilkino Zeuge gewesen war, wie eine Frau ihren Mantel auszog. Darunter war sie nackt, und sie ging von Sitz zu Sitz, um die Besucher zu befriedigen (Sadoul 1965, 12).²¹ Ob sich dies nun tatsächlich so abgespielt hat oder nicht, die Tatsache, daß diese Geschichte unter den Surrealisten die Runde machte, weist darauf hin, daß die Heldinnen bei ih-

20 Auffallend ist dabei der Rollentausch: Nun ist der Mann der Schläfer, und die Frau ist wach und aktiv.

21 Sadoul gehörte der Gruppe zwischen 1924 und 1932 an. Breton schrieb zusammen mit Aragon das *Surrealistische Manifest* von 1924. Seine Liebe zum Film war allerdings nicht von Dauer; vgl. André Breton: „Comme dans un bois“, in: Virmaux 1976, S. 277-282.

ren jungen Verehrern nicht nur wilde, sondern auch geradezu feuchte Träume auslösten. Im übrigen unterstellt dies ein rein männliches Kinopublikum, was angesichts der Mobilisierung sehr unwahrscheinlich ist. Die Träume, welche die Irma Vep-Figur bei den Surrealisten provozierte, können geradewegs als erotische Männerfantasien charakterisiert werden. Aragons Aussage, eine ganze Generation Jugendlicher sei in Musidora verliebt gewesen, bezieht sich also auf eine Generation von Jungen. Ob, und wenn ja, welche Fantasien die Figur der Irma Vep bei Frauen auslöste, findet im Zusammenhang der surrealistischen Anbetung Musidoras keine Erwähnung.

Aragon gab Musidora den Beinamen „die zehnte Muse“. Zusammen mit den Vampiren, den „bewundernswürdigen Verbrechern“ ihrer Jugend, ernannten die Surrealisten Irma Vep somit zu einer Inspirationsquelle für ihre Rebellion und ihre Wünsche. Die Verehrung galt vor allem dem Widerstehlichen und Anziehenden von Musidora als Irma Vep in ihrem schwarzen Anzug. Auf diese Weise integrierten die Surrealisten die Bedeutungen der Figur, die in den Diskursen der zehner Jahre latent anwesend waren, zu einem Rezeptionsmodell von Männern für Männer. Die beunruhigende Gestalt aus dem Film und aus der Werbung wird mit der erotischen Silhouette aus den Briefen der Soldaten zu einem erotischen Objekt verschmolzen und als das fixiert, was ich die „Irma Vep-Konfiguration“ nennen möchte: ein auf männliche Fantasie und Verlangen zugeschnittenes Muster der Bewunderung für ein weibliches Bild. Der Surrealismus machte die Irma Vep-Konfiguration kenntlich und faßbar; er schuf damit die historische Voraussetzung für deren Überlieferung. Und dadurch, daß nicht zwischen Bild und Schauspielerin unterschieden wurde, konnte die Irma Vep-Konfiguration, zumindest in einem gewissen Maße, die Erinnerung an Musidora am Leben erhalten. Gleichzeitig sorgte der Surrealismus auch für eine diskursive Voraussetzung für die Überlieferung. Es handelt sich ja immerhin um eine literarische und künstlerische Bewegung, die nicht allein zu jener Zeit für Aufsehen sorgte, sondern auch in der



Anzeige in Ciné-Journal (1915)

Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung sehr ernst genommen wird. In der Folge wurde auch die Irma Vep-Konfiguration in diesen Diskurs aufgenommen. Dies ging allerdings auf Kosten einer möglichen weiblichen Rezeption der Irma Vep sowie einer Analyse möglicher Unterschiede oder Übereinstimmungen mit dem surrealistischen Modell der Verehrung.

Die filmhistorische Erinnerung

Im Gegensatz zum Surrealismus in der Kunstgeschichte wurde das Werk Feuillades in der Filmgeschichte lange Zeit nicht ganz ernst genommen. Seine Serien vertrugen sich nicht mit den Auffassungen vom künstlerischen Film, wie sie von der Ersten Avantgarde – deren Filmemacher gleichzeitig auch führende Kritiker waren – vertreten und dann von den maßgeblichen Filmhistorikern übernommen wurden. In diesem Kontext war die Würdigung der Irma Vep-Figur keineswegs selbstverständlich. Doch die Surrealisten stellten, wie gezeigt, einerseits eine für Männer vertraute Konfiguration bereit und bewirkten andererseits, daß diese Teil eines anerkannten kunsthistorischen Diskurses wurde. Über diesen Umweg erschien Irma Vep dann auch in den filmhistorischen Standardwerken, die in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden. Einige Autoren erwähnen zwar, daß Musidora auch andere Rollen gespielt hat und zudem verschiedene Funktionen im Bereich der Filmproduktion innehatte, doch die weltweit meist zitierte Filmgeschichte, die Ende der vierziger Jahre von Georges Sadoul verfaßt wurde, erwähnt sie durchgängig als Star aus *LES VAMPIRES* oder Schauspielerin bei Feuillade (Sadoul 1951, 253 u. 427; 1952, 112f).²²

Sadoul übernimmt die Sichtweise seiner surrealistischen Vergangenheit selbst dann noch, wenn er über Musidoras weitere Karriere schreibt oder ihre Auffassung über Beleuchtung behandelt (1951, 341f; 1952, 112f).²³ Das ist umso befremdlicher als er regelmäßig an Sitzungen der „Commission des Recherches Historiques“ teilnahm, bei denen Musidora als Schauspielerin und als Regisseurin intervenierte. Auch eine spätere Gelegenheit, sich ein umfassenderes Bild von Musidora zueigen zu machen, ließ der Historiker ungenutzt. In den sechziger Jahren unterwirft er seine Erinnerung an die surrealistischen Filmerfahrungen einer Neubewertung, in deren Verlauf er eine Art Schuldbekennnis ablegt mit Blick auf die

22 Über Musidora schreiben auch Jeanne und Ford (1947 u. 1952). Sie wird hier als Star der „Feuillade-Truppe“ (1947, 98), als Filmemacherin (1947, 233; 1952, 500) und als Schauspielerin bei anderen Regisseuren (1947, 237; 1952, 37) erwähnt.

23 Offenbar hat der Historiker Musidora um eine Beschreibung ihrer Karriere gebeten. Sein Zitat aus ihrem Brief endet nach *LES VAMPIRES*, eine Zusammenfassung ihrer weiteren Aktivitäten fehlt.

ihr zugrundeliegende Rezeptionshaltung. Er wirft sich und seinen Freunden vor, sie hätten zwar „René Cresté (der Darsteller des Judex) und Musidora (die unvergeßliche Irma Vep aus *LES VAMPIRES*) ihre Reverenz erwiesen, nicht aber Feuillade“ (Sadoul 1965, 20).²⁴ Mittlerweile orientiert sich auch Sadoul an Autorenfilmern, was ihm ermöglichte, nicht nur Feuillade in seinen Pantheon aufzunehmen, sondern auch die von den Surrealisten in der Kontroverse um *LA COQUILLE* et le clergyman geschmähte Germaine Dulac. Ich erwähne dies, weil es zeigt, daß Sadoul durchaus bereit war, seine früheren Auffassungen über – männliche und weibliche – Filmemacher zu revidieren. Seine Einschätzung von Musidora blieb aber trotz der Tatsache, daß auch sie Filme gedreht hatte, unverändert. Die männliche Faszination für die „unvergeßliche Irma Vep aus *LES VAMPIRES*“, die Irma Vep-Konfiguration, bietet hierfür eine plausible Erklärung.

Die surrealistische Rezeption von Irma Vep hatte demnach Folgen für die Art und Weise, wie die Erinnerung an Musidora überliefert wurde. Das liegt nicht so sehr daran, daß der Filmhistoriker früher selbst zu den Surrealisten gehörte, sondern an der faszinierenden Wirkung der Irma Vep-Konfiguration auf die Männer. Diese ermöglichte es ihnen, ein komplexes und verwirrendes Phänomen einzuordnen, und überschattete gleichzeitig die filmhistorische Erinnerung an Musidora.

Musidora: Spielen mit Irma Vep

Bis hierher habe ich beschrieben, wie die Gestalt der Irma Vep in verschiedenen Diskursen seit den zehner Jahren funktioniert hat. Die ihr jeweils zugeschriebenen Bedeutungen wurden alle aus einer männlichen Perspektive entworfen und haben eine mögliche weibliche Rezeption in filmhistorischer Hinsicht unterdrückt. Zwar gibt es Kommentare von Musidoras Freundin Colette (1975) zu ihren anderen Rollen, aber nicht zu Irma Vep. Bekannt ist jedoch, wie Musidora selbst mit der Gestalt der Irma Vep umging. Mich interessiert dabei weniger, wie ein weiblicher Vampir gestaltet wird, d.h. ihre Arbeit als Schauspielerin oder ihre sensationellen *stunts*.²⁵ Meine Frage betrifft vor allem das Verhältnis zwischen der Darstellerin und der Leinwandfigur, die eventuellen Veränderungen über die Jahre sowie die Art und Weise, wie Musidora selbst zum Nachleben und zur Überlieferung von Irma Vep beigetragen hat.

²⁴ Schon zuvor hatten Fescourt (1959) und Kyrou (1953) für eine Neubewertung von Feuillades Werk plädiert.

²⁵ Diese Aspekte betont sie selbst in ihrer Erinnerung „La vie d’une vamp française“ in den Nummern 42-47 von *Ciné-Mondial*, die zwischen dem 12. Juni und dem 17. Juli 1942 erschienen.

Noch während der Film in den Pariser Kinos gezeigt wurde, begann die spielerische Auseinandersetzung Musidoras mit ihrem Auftreten als Irma Vep in der Form von Bühnenauftritten sowie von Kurzgeschichten und Artikeln, die sie für Filmzeitschriften schrieb. 1916 erschien sie noch zweimal in ihrem schwarzen Catsuit: im April im Rahmen einer Revue und im Mai in einer Genreparodie, *LE PIED QUI ÉTREINT* in der Regie von Jacques Feyder.²⁶ Im folgenden Jahr schrieb Musidora das Stück *Le maillot noir*.²⁷ In diesem Sketch wird sie, während sie den Anzug anzieht, Opfer eines Migräneanfalls, so daß sie sich hinlegen muß. Ein Einbrecher hält sie für eine Fassadenkletterin und zwingt sie, aus dem Zimmer ihres Freundes nebenan ein Collier zu stehlen, das er ihr schenken wollte. Das Thema des Stücks ist die unfreiwillige Verwechslung – Musidora sah also die Gefahr, daß sie mit Irma Vep identifiziert werden könnte.

In Musidoras Kurzgeschichte *Le moyen* (1918) findet man eine ähnliche Ambivalenz gegenüber der Figur.²⁸ Hauptperson ist ein wenig anziehender Kameramann, der den Star der Filme, bei denen er mitarbeitet, dazu benutzt, bei unschuldigen Mädchen, die für diesen schwärmen, Eindruck zu schinden. Auf dem Set versichert Musidora einem schüchternen Mädchen, daß sie in Wirklichkeit nicht so böse sei wie in den Filmen. Auch hier distanziert sie sich also von ihrer Verbrecherrolle. Der Filmstar in der Erzählung heißt Pearl Dora, und diese Kombination ihres eigenen Namens mit dem ihrer Rivalin Pearl White zeugt nicht nur von ihrem Sinn für Humor, sondern auch von ihrem Verständnis für eine präsurrealistische Rezeption der Serienheldinnen. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Musidora von einem weiblichen Fan spricht. Gab es den also doch?

In einem Artikel von 1920 erklärt Musidora in der Filmpresse ihre Bereitschaft, weitere Rollen „schlechter“ Frauen zu spielen:

[Die Arbeit an] *LES VAMPIRES* war für mich die reine Freude. Der Gedanke, die böse Frau zu sein und in jeder Folge ein unschuldiges Opfer zu töten, war für mich unbeschreiblich anziehend.

26 Der Titel des Bühnensketches war „Les Vampires et l'homme au mouchoir rouge“ („Die Vampire und der Mann mit dem roten Taschentuch“); er war Teil der Revue „C'est maouspoilpoil“ von Jean Bastia in der Scala; vgl. Cazals 1978, 93. Der Filmtitel *LE PIED QUI ÉTREINT* spielt an auf *LA MAIN QUI ÉTREINT*, einer Episode aus *LES MYSTÈRES DE NEW YORK* und gleichzeitig der Tarnname einer Figur; vgl. die Rezension in *Ciné-Journal*, 9. Jg., Nr. 352/49, v. 20. Mai 1916, S. 35.

27 Das Stück hatte am 1. Oktober 1917 im Pariser Théâtre Saint-Denis Premiere; vgl. Cazals 1978, 129. Lacassin (1970, 455f) gibt den Inhalt wieder (allerdings ohne Quellenangabe) und nennt Musidoras Auftritt „ziemlich keusch“. Beide Autoren behaupten, daß Breton und Aragon während der Vorstellung rote Rosen auf die Bühne geworfen hätten.

28 Abgedruckt in *Le film*, 5. Jg., Nr. 132, v. 23. September 1918, S. 8-9.

Und sie verspricht:

Weil das Publikum mich in der Rolle der *femme fatale* so liebt, werde ich keine verfolgten, unschuldigen Mädchen mit Todesangst mehr spielen. Ich werde weiterhin mit hartem Blick schreckliche Intrigen spinnen, wobei ich den Zeitpunkt, die Angriffsweise und die Todesart bestimmen werde..., und natürlich wird mir der ganze Gewinn zufallen.

Zum Ende ihrer Ausführungen verweist sie auf das charakteristische Kostüm der Irma Vep: „Es genügt nicht, einen schwarzen Anzug zu tragen. Auch die Seele muß die Farbe des Kostüms annehmen.“ Doch gleich darauf relativiert sie dies:

Doch nichts hindert einen daran, nach dem Ablegen des engen schwarzen Seidenanzugs wieder eine Seele zu besitzen, die immer nur gütig, furchtsam, freundlich und voller Selbstzweifel ist wie die von Musidora.²⁹

Dieser Text erschien vier Jahre, nachdem sie als Irma Vep und Diana Monti Triumphe gefeiert hatte. Er war zweifellos Teil einer Strategie, ihre weniger populären Rollen auf dieselbe Ebene zu heben wie ihre Erfolge. Doch die Rolle der verbrecherischen Frau war 1920 nicht mehr dieselbe wie 1916, was Musidora ganz offensichtlich verstanden hatte. Darum lassen sich ihre Bekenntnisse auch anders lesen. Musidora schreibt, daß die Rolle der Irma Vep ihr Spaß gemacht habe. Auch die Ausführlichkeit, mit der sie die Aktivitäten schlechter Frauen beschreibt, bestätigt dies, denn während die Alternative – ihren eigenen Worten zufolge – darin bestand, ängstliche, unschuldige Opfer darzustellen, eröffneten ihr die Verbrecherinnen eine ganze Skala von Möglichkeiten. Zwar zeugt die Haltung Musidoras in einem veränderten Kontext von einer gewissen Ambivalenz, aber dennoch schätzt sie derartige Rollen – und zwar nicht nur wegen der früheren Erfolge, sondern auch aufgrund der Gestaltungsfreiheit, die sie der SchauspielerInn gewähren.

Im Laufe der Jahre scheint es, als habe Musidora immer weniger Angst vor der Falle, in die sie durch die Figur in gewissem Sinne eben doch geraten war. Sie suchte und fand andere Formen, kreativ zu sein (wie das Filmemachen und das Schreiben), die ihr auch Erfolge brachten. So hatte z.B. Louis Delluc, Regisseur und einflußreicher Filmkritiker, keine moralischen, sondern künstlerische Einwände gegen die Kriminalserien und Musidoras Rolle in ihnen. Dennoch schätzte er sie in Filmen wie *LA VAGABONDA* (Italien 1917, Eugenio Perego) und *POUR DON CARLOS* (Frankreich 1920, Musidora und Jacques Lasseyné).³⁰ Im Gegensatz zu den Behauptungen Lacassins (1970, 463ff) wandte Musidora sich nicht von ihrer popu-

29 Musidora: „Mes projets: être la méchante femme“, in: *Le film*, 7. Jg., Nr. 16, v. Januar 1920.



Zeichnungen von Musidora als Irma Vep für Louis Gaumont³³

lären Rolle aus den zehner Jahren ab: So erklärte sie sich 1928 bereit, für eine von Aragon und Breton organisierte Hommage an sie und LES VAMPIRES ihr *maillot noir* noch einmal anzuziehen.³¹ In späteren Jahren schmückte sie sogar ihre Briefe mit gezeichneten Selbstporträts als Irma Vep. Ein besonders schönes Beispiel schickte sie 1950 an Louis Gaumont, den Sohn ihres früheren Chefs. Es zeigt sie als einen athletischen, graziösen, stolzen und betont weiblichen Vampir, der die Margerite und das G von Gaumont trägt. Die Zeichnung deutet an, daß Musidora – vermutlich auch durch ihre Mitarbeit bei der Cinémathèque française – eingesehen hatte, daß die Irma Vep-Gestalt nicht nur die Erinnerung an sie selbst am Leben erhielt, sondern auch die an LES VAMPIRES und an Gaumont.

Als letztes Beispiel möchte ich einen fiktiven Dialog, den Musidora in den fünfziger Jahren geschrieben hat, anführen. Sie läßt Feuillade auftreten, der hier die Schauspielerin inszeniert, die Irma Vep verkörpert hatte.³² In diesem Text läßt Musidora Feuillade und die Figur Moreno über Irma Veps Catsuit die folgenden suggestiven Zeilen sprechen: „Wir werden mit dem Licht der durchscheinenden Seide des Anzugs spielen“

30 Vgl. *Le film*, 5. Jg., Nr. 102, v. 25. Februar 1918, S. 13; *Cinéa-Ciné pour tous*, Nr. 32, v. 16. Dezember 1921, S. 5-7. Delluc schimpft hier regelrecht auf Feuillade, weil dieser sein Talent vergeudet und immer wieder Kriminalserien drehte.

31 Aragon und Breton hatten ein Stück für sie geschrieben, das jedoch nie aufgeführt wurde. Musidora äußerte sich zu den Proben jedoch in einem Interview (vgl. Pierre Lazaroff: „Musidora répète un sketch surréaliste“, in: *Gringoire*, v. 7. Dezember 1928; Zeitungsausschnitt in dem Musidora-Album der Bibliothèque Nationale, Fonds Rondel, Paris, RK 7565). Der Text des Stücks wurde unter dem Titel *Le trésor des Jésuites* veröffentlicht; ursprünglich erschienen in *Variétés*, Juni 1929, später wieder abgedruckt in Cazals 1978, 164-177.

32 *Le prince des ténèbres*, datiert und teilweise wiedergegeben in Cazals 1978, 134-137. Aufgrund der Übereinstimmungen in Stil und Form nehme ich an, daß es sich bei „Dialogues de jadis“, veröffentlicht in *Cahiers du cinéma*, Nr. 160, November 1964, S. 40-43, um ein anderes Fragment aus diesem ansonsten unpublizierten Text handelt.

33 Die Zeichnung stammt aus der Sammlung der BIFI, Paris, Fonds Gaumont V. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Clément Marot.

(Feuillade), und: „Ah, dieser Anzug, Donnerwetter! Ganz Paris, das ganze Land würde ihn gerne von so nahe betrachten können wie ich“ (Moreno). Ich leite daraus ab, daß Musidora inzwischen zu einer komplexen Auffassung der Irma Vep-Figur gekommen war, einschließlich der spektakulären (der „sichtbare“ Körper) und narrativen (die Szene mit Moreno) Bedingungen für ihre Erotisierung. Im übrigen finden sich in diesem Text keine Spuren der Ambivalenz mehr gegenüber der Figur, zumindest nicht in den publizierten Ausschnitten. Ich schließe hieraus, daß Musidora ihren Frieden mit der Irma Vep-Konfiguration gemacht hat: Neben dem Spaß, die Rolle zu gestalten, der Handlungsfreiheit, die sie dabei hatte, und dem Ruhm, den ihr dies einbrachte, versöhnte sie sich auch mit der Rezeption, und zudem erfuhr sie durch ihre Teilhabe an filmhistorischen Forschungen, daß Irma Vep sie davor bewahrt hatte, völlig in Vergessenheit zu geraten.³⁴ Sie selbst hat im Lauf der Jahre einen aktiven Beitrag hierzu geleistet.

Die siebziger Jahre: feministische Bilder

In den siebziger Jahren unterlief die Figur der Irma Vep einen erneuten Bedeutungswandel. Im Zuge der feministischen Wiederentdeckung von Frauen in der Filmgeschichte gründeten französische Filmemacherinnen die „Association Musidora“ und wählten das maskierte Gesicht Irma Veps mit seinen strahlenden Augen zu ihrem Emblem. Das Bild erhielt dadurch eine Bedeutung, die zuvor nicht zutage getreten war. Irma Vep erschien nicht länger als ein geheimnisvolles oder erotisches Objekt, es war nicht länger der Blick *auf* sie, der ihren Stellenwert bestimmte. Der Akzent verschob sich hin zu *ihrem* Blick, dem einer Frau. Trotz der Einwände, die seither gegen die Verallgemeinerungen, die dem feministischen Denken jener Jahre zugrunde lag, vorgebracht wurden, läßt sich nicht leugnen, daß dem Bild

34 Musidora deutet in diesem Stück an, daß sie das Material für den Anzug selbst gewählt hat. Die Schauspielerin sagt: „Sehen Sie, was ich gesucht habe, ist die ungeheure Feinheit der Seide, damit man die Haut unter dem dünnen Gewebe sich bewegen sieht; ich wünsche mir so sehr, daß es schön aussieht“ (Cazals 1978, 134). In ihrem Brief an Sadoul weist sie auf den großen Unterschied hin zwischen dem Material, aus dem ihr Anzug gefertigt wurde, und dem einer anderen Fassadenkleberin in einem früheren französischen Film, Josette Andriot in *PROTÉA* (F 1913, Eclair, Victorin Jasset): „In den so erstaunlichen *VAMPIRES* lasse ich einen überaus diskreten Luxus Einzug halten. Der schwarze Anzug war vor mir schon von Josette Andriot getragen worden, doch bei ihr bestand er aus keuscher Baumwolle. Die feingesponnene Seide meines Anzugs hat für lange Zeit bei der Jugend von 1916 für Aufruhr gesorgt“ (Sadoul 1951, 342). Da es zu jener Zeit üblich war, daß Schauspieler bei Rollen, die in der Gegenwart spielten, selbst für ihre Kostüme sorgen mußten, ist es durchaus möglich, daß Musidora das Material selbst ausgewählt hat.

der Irma Vep, hinter dem sich eben nicht nur eine SchauspielerIn, sondern auch eine FilmemacherIn verbirgt, genau diese Bedeutungsdimension fehlte.

Die feministische Filmhistorikerin Heide Schlüpmann (1990) hat dargelegt, daß der weibliche Blick nicht nur in dem von Laura Mulvey und der Apparatus-Theorie der siebziger und achtziger Jahre gemeinten Sinn verstanden werden kann, sondern einer historischen Interpretation aus seiner eigenen Zeit heraus bedarf. Sie führt aus, daß die Emanzipation des frühen (deutschen) Kinos bis zum Ersten Weltkrieg mit der der Frauen zu Beginn des Jahrhunderts zusammenhängt. Die Filme selbst wie auch der Kinobesuch waren Teil der Öffentlichkeit, die Frauen zugänglich war. Die Tatsache, daß weibliche Figuren in den Filmen der zehner Jahren häufig den Blick „besitzen“, bot den Frauen im Publikum die Möglichkeit zu einer anderen Wahrnehmung der Geschlechterverhältnisse und war für die Männer so anziehend wie bedrohend – daher der Titel ihres Buches: *Unheimlichkeit des Blicks*.

In einer Textanalyse der Serien Feuillades verbindet Vicky Callahan (1996) die Figur der Irma Vep mit dem Unheimlichen, das sie jedoch nicht in deren Blick, sondern im Körper verortet. Callahan zufolge betont der weibliche Körper in dem schwarzen Catsuit einerseits den Unterschied zwischen den Geschlechtern, stellt aber andererseits Irma Vep auf dieselbe Stufe wie Fantômas, der auch einen solchen Anzug trug. Die Verbindung von Weiblichkeit und Schlechtigkeit ist so bedrohlich, daß man sie im Zuge der folgenden Serien Feuillades unter Kontrolle bringen mußte, was sich darin äußerte, daß die weiblichen Figuren immer weniger böse dargestellt wurden. Callahan sieht hierin eine Erklärung für die Tatsache, daß Musidora nach *LES VAMPIRES* und *JUDEX* in keiner der Serien Feuillades mehr eine Rolle bekam und sich entschloß, selbst Filme zu machen.

Schluß

Durch die neueren Analysen von Schlüpmann, Callahan und Dall'Asta hat die Irma Vep-Figur erheblich an Vielschichtigkeit gewonnen. Die feministisch-historische Bedeutungszuschreibung ist komplexer als das männliche Modell der Anbetung, in dessen Rahmen Irma Vep seit den Surrealisten verstanden wurde und das weder die Filmhistoriker noch Musidoras Biografen in Frage stellten. Lacassin und Cazals setzen sich zwar, jeder auf seine Weise, mit dem Verhältnis zwischen SchauspielerIn und Figur auseinander, übernehmen dann aber die tradierte Sichtweise. In ihrer Darstellung wird die Figur damit zu Musidoras Problem (während es eigentlich ein Produkt ihrer eigenen Herangehensweise ist). In diesem Beitrag habe ich zu zeigen versucht, daß die Beziehung zwischen Musidora und Irma Vep komplizierter ist. Wer, wie Lacassin, die SchauspielerIn und



Szene aus LES VAMPIRES

Regisseurin als Opfer des von ihm so genannten „Mythos Musidora“, und damit als Verschmelzung von Darstellerin und Figur beschreibt, verkennt, daß Musidora selbst Nachleben und Überlieferung von Irma Vep mit beeinflusst hat. Ihr Verhältnis zu der Rolle verändert sich im Laufe der Zeit von Ambivalenz zu Akzeptanz. Wer, wie Cazals, die Darstellung der Irma Vep als Höhepunkt in Musidora's Karriere sieht und meint, ihre anderen Rollen sowie ihre Filme wären nie wieder auf der Höhe ihres Talents und ihres Ehrgeizes gewesen, heroisiert sowohl die Schauspielerin als auch die Figur.

Die Tatsache, daß Irma Vep auch heute noch die Erinnerung an Musidora überlagert, ist eine historische Konstruktion, die zudem erst in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, als Musidora sich bereits aus der Filmindustrie zurückgezogen hatte, entstanden ist. Ob und inwieweit die Rolle und die Silhouette der Irma Vep ihre Filmkarriere tatsächlich bestimmt haben, bleibt somit eine offene Frage.

Musidora war nicht Irma Vep. Die Figur war und ist ein wandelbares, komplexes und fortdauerndes Phänomen, das nun seit gut achtzig Jahren ein Eigenleben führt. Mit, trotz und neben diesem Phänomen lebte auch Musidora ihr Leben, nicht weniger wandelbar und komplex, aber anders.

Aus dem Niederländischen von Frank Kessler

Literatur

- Abel, Richard (1984) *French Cinema. The First Wave 1915-1929*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Aragon, Louis (1994) *Projet de l'histoire littéraire contemporaine*. Paris: Gallimard.
- Callahan, Vicky (1996) Zones of Anxiety. Movement, Musidora, and the Crime Serials of Louis Feuillade. In: *The Velvet Light Trap*, 37, S. 37-50.
- Cazals, Patrick (1978) *Musidora. La dixième muse*. Paris: Henri Veyrier.
- Colette (1975) *Colette au cinéma*. Paris: Flammarion.
- Dall'Asta, Monica (1995) Il costume nero da Zigomar a Musidora. In: *Il colore del cinema muto*. Hrsg. v. Monica Dall'Asta, Guglielmo Pescatore & Leonardo Quaresima. Bologna: Mano, S. 164-180.
- Desnos, Robert (1992) *Le rayon et les ombres*. Paris: Gallimard.
- Fescourt, Henri (1959) *La foi et les montagnes ou le 7e art au passé*. Paris: Paul Montel.
- Jeanne, René / Ford, Charles (1947) *Histoire encyclopédique du cinéma I: Le cinéma français 1895-1929*. Paris: Robert Laffont.
- (1952) *Histoire encyclopédique du cinéma II: Le cinéma muet (suite). Europe (sauf France), Amérique (sauf USA), Afrique, Asie*. Paris: Robert Laffont.
- Kyrrou, Ado (1953) *Le surréalisme au cinéma*. Paris: Arcanes.
- Lacassin, Francis (1970) Musidora. In: *L'anthologie du cinéma*, 59. Paris: Editions de l'Avant-Scène, S. 441-504.
- (1995) *Maître des Vampires et des Lions. Louis Feuillade*. Paris: Pierre Bordas & fils.
- Mitry, Jean (1974) *Le cinéma expérimental*. Paris: Seghers.
- Neveux, Georges (1965) De Judex à L'étoile de mer. In: *Etudes cinématographiques*, 38-39, S. 46-48.
- Sadoul, Georges (1951) *Histoire générale du cinéma. Tome 3: Le cinéma devient un art (L'avant-guerre) 1909-1920*. Paris: Denoël.
- (1952) *Histoire générale du cinéma. Tome 4: Le cinéma devient un art (la Première Guerre mondiale) 1909-1920*. Paris: Denoël.
- (1965) Souvenirs d'un témoin. In: *Etudes cinématographiques*, 38-39, S. 9-28.
- Schlüpmann, Heide (1990) *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Virmaux, Alain und Odette (1976) *Les surréalistes et le cinéma*. Paris: Seghers.
- Williams, Linda (1981) *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana: University of Illinois Press.