

Daniel Wiegand

Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3687>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wiegand, Daniel: *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*. Marburg: Schüren 2016 (Zürcher Filmstudien 36). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3687>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-201711031124>

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.



Daniel Wiegand

Gebannte Bewegung

Tableaux vivants und
früher Film in der
Kultur der Moderne

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 36

Daniel Wiegand
Gebannte Bewegung

Dieses PDF ist identisch
mit der Druckausgabe.
Einige Abbildungen
wurden auf Wunsch des
Autors geschwärzt.

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 36

DANIEL WIEGAND

GEBANNT BEWEGUNG

**Tableaux vivants und früher Film
in der Kultur der Moderne**

SCHÜREN

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.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät
der Universität Zürich im Oktober 2014 auf Antrag von
Prof. Dr. Jörg Schweinitz und Prof. Dr. Frank Kessler als Dissertation
angenommen.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISSN 1876-3708
Print-ISBN 978-3-89472-836-6
eBook-ISBN 978-3-7410-0058-4

Inhalt

Dank	9
1. Einleitung	11
Ein Medium der Moderne?	12
Tableaux vivants und die Intermedialität des frühen Kinos	17
Fragestellungen und Aufbau des Buches	26
2. Zur Entwicklung der Tableaux vivants im 18. und 19. Jahrhundert	31
I Festsetzungen	
3. Geronnenes Leben, aufgesprengtes Bild. Zur Bildlichkeit von Tableaux vivants und Film	43
Zwei Erscheinungsformen ‹lebender Bilder›?	46
Tableaux vivants: Leben, zum Bild geronnen	49
Der Kinematograph: die Bewegung des Lebens	58
4. Erstarnte Wirklichkeit. Tableaux vivants und Film in der deutschen Medienlandschaft um 1900	73
Kriegsbilder	80
Aufführungskontexte: Fallbeispiel Nördlingen	84
Kriegsbilder und kulturelles Gedächtnis	92
Filmische Kriegsbilder: optische Berichterstattung und mobiler Betrachterblick	94
Berührungspheantasien	97
Das bewegte Kriegsbild	99
Tableaux vivants und die Sujets filmischer Kriegsbilder	101
Feuerwehrbilder und Lokalaufnahmen	108
Das ‹lokale Imaginäre›. Feuerwehr und Stabenfestzug	111
‹Beweglich lebende Bilder›	114
5. Die Attraktion des Schönen. Tableaux vivants im internationalen Varieté	124
Tableaux vivants als Attraktions-Dispositiv	133
Dunkelnummern	136
Faszination an der Illusionsmaschinerie	144

Tableaux vivants als Verkörperung des Schönen	148
Die Verbürgerlichung artistischer Schaustellungen und die Ästhetisierung des Varietés	153
Die Zähmung des Sinnlichen	159
Das «ästhetische Moment»	162
Liaison mit dem Künstlermilieu	167
Angehaltene Schönheit	170
Resümee: Tableaux vivants zwischen Schönheitsfreude und Schaulust	174
6. Gebannte Bewegung. Die Domestizierung des filmischen Bewegungsbildes in der frühen Filmtheorie	180
Schönheit im Film	182
Der Kinematograph als Fortführung der Malerei mit den Mitteln der Bewegung	185
«Einfachheit, Entschiedenheit und rhythmische Wiederkehr».	
Die Kinoreformer Hermann Häfker und Konrad Lange	191
Victor O. Freiburg und die «Ruhe in der Bewegung»	196
Der «zu malerische» Film	202
Theodor Heinrich Mayer und die Schönheit jeglicher Bewegung	204
7. Die Attraktion des Schönen im Film	207
Film im internationalen Varieté. Von der «Attraktion des Schönen» zur optischen Berichterstattung	207
Die Faszination leuchtender Körper. Die «Mondfee» in Tableaux vivants und Film	211
Die «ästhetischen Filme» von Gaumont	215
Ästhetische Gestaltung in den <i>phonoscènes</i>	218
Tableaux vivants im Film	225
Pathé: die ästhetische Ausgestaltung des Filmbildes	230
Gefilmte Tableaux-vivants-Aufführungen	239
Die Tableaux vivants der American Mutoscope & Biograph Company (1897–1903)	247
Aufreizende Posen	249
Tableaux vivants vor der Kamera	252
Tableaux-vivants-Filme in Serie	256
Von der gefilmten Tableaux-vivants-Aufführung zum Film als Tableau vivant	263
Die gefilmten Tableaux-vivants-Aufführungen von Biograph. Eine Filmographie	266

II Kippmomente

8. Das Spiel mit Stillstand und Bewegung	269
Die Tradition der spielerischen Bildverwandlung	269
Mehrfachbilder und Kippfiguren	274
Verwandlungsbilder	277
Optische Spielzeuge	283
Bildverwandlungen im Trickfilm	285
Tableaux vivants und der «Rhythmus des Lebens»	293
Jähzornige Skulpturen	294
Der «unheimliche Blick» der Julienne Mathieu	298
Ein Exkurs in die Literatur: das Tableau vivant, das sich bewegen will	306
Die Thematisierung anderer Bildformen	310
Mechanische Bewegung	310
Chaos im Kabinett	318
9. Das Spiel mit der Illusion	327
Das uneindeutige Bild. Tableaux vivants als Illusions-Dispositiv	327
Die Illusion der Tableaux vivants im Film	337
Fläche und Raum	340
Fläche und Raum bei Tableaux vivants im Film	345
Vom «neugierigen Auge» zur optischen Illusion: Biograph 1897–1899	347
Ambigue Bildflächen bei Biograph um 1904	352
Das unerklärbare Bild. Tableaux vivants und Illusion bei Georges Méliès	361
Die Diegetisierung der Illusion	364
Mehrdeutige Bilder, eindeutige Geschichten	367
Wachsfiguren	369
Tableaux vivants zwischen ästhetischer Illusion und optischer Täuschung	371
10. Zusammenfassung und Schluss	378
Anhang	
Literaturverzeichnis	384
Primärtexte	384
Sekundärliteratur	391
Filmverzeichnis	404
Personenverzeichnis	409
Bildnachweis	415

Dank

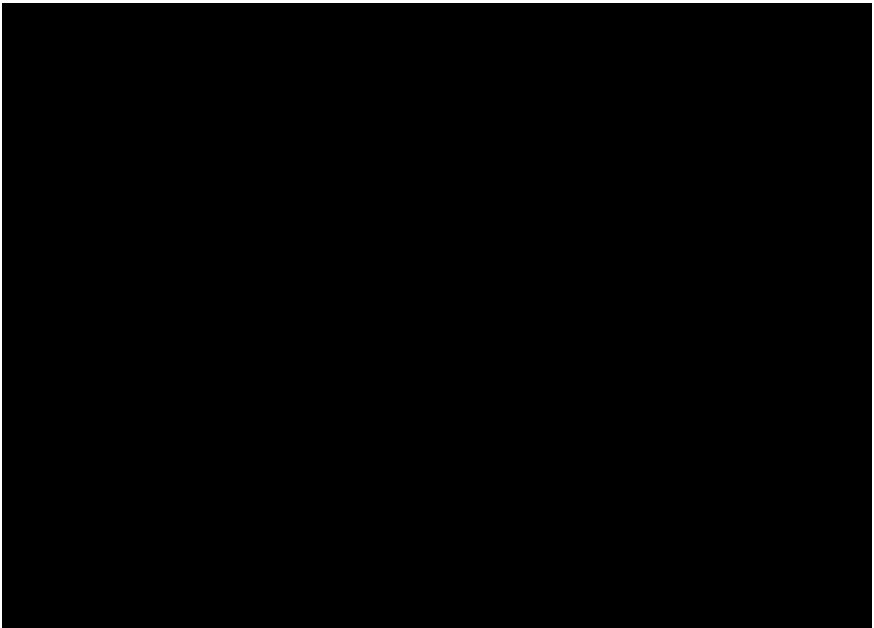
Ich bin vielen Menschen, die mich beim Schreiben dieses Buches unterstützt haben, zu großem Dank verpflichtet. Zuallererst meinen Eltern, Andrea und Matthias Wiegand, in deren Bücherregalen ich meine Liebe zum Lesen entdeckt habe. Die Liebe zum Kino entstand etwas später, nämlich in den Filmstudien-Seminaren der Universität Duisburg-Essen. Hier möchte ich besonders Peter Ellenbruch, Nia Perivolaropoulou und Ursula Bessen danken.

Wichtige Impulse, Hinweise und Hilfestellungen für dieses Buch habe ich erhalten von Rolf Aurich, Erwin Blaschke, Ivo Blom, Sarah Cantor, Scott Curtis, Nicole Dahlen, Sarah Dellmann, Evelyn Echle, Wolfgang Fuhrmann, Adrian Gerber, Franziska Heller, Wolfgang Jacobsen, Wolfgang Jensen, Guido Kirsten, Kristina Köhler, Mattia Lento, Martin Loiperdinger, Mariann Lewinsky, Alison McMahan, Johanne Mohs, Charles Musser, Jelena Rakin, Brian Real, Dafna Ruppin, Hermann Sagemüller, Sabine Schroyen, Paul Spehr, Laure Stoffel, Martina Stercken, Margrit Tröhler, Matthias Uhlmann, Michal Večeřa, Stephanie Werder, Markus Wesselowski und Yvonne Zimmermann. Zusätzlich möchte ich allen Teilnehmern des internationalen «Early Cinema Colloquium» danken, an dessen Sitzungen mehrere Teile dieses Buches konstruktiv kritisiert wurden, sowie allen Kolleginnen und Kollegen am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, durch die sich die Arbeit an diesem Buch so angenehm gestaltet hat.

Mein ganz besonderer Dank gilt Jörg Schweinitz, der meine Dissertation als Betreuer von Anfang bis Ende begleitet und mich immer wieder mit wertvollen Hinweisen versorgt hat, außerdem Frank Kessler als Korreferent sowie meinen beiden Lektoren Christina Walker und Marc Frank.

Eine Arbeit wie diese wäre ohne die Unterstützung von Bild- und Filmarchiven nicht denkbar. Hier möchte ich deshalb allen Archivaren, Bibliothekaren und privaten Sammlern danken, die mir bei der teils langwierigen Quellenrecherche behilflich waren, ganz besonders Roland Foitzik, Anke Hahn, Kristyna Haklova, Adelheid Heftberger, Günther Holzhey, Anke Matelowski, Angelika Ret, Elif Rongen und Wilfried Sponsel. Die Archive, die Bildmaterial für dieses Buch zur Verfügung gestellt haben, sind im Bildnachweis im Anhang einzeln aufgelistet.

Mein Dank geht schließlich auch an den interdisziplinären, vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Nationalen Forschungsschwerpunkt NCCR Mediality («Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven») der Universität Zürich unter Leitung von Christian Kiening, in dessen Rahmen diese Dissertationsschrift entstand.



1 Photographie eines Tableau vivant, aufgeführt im Verein Berliner Künstler, 1899

1. Einleitung

Drei Darstellerinnen in fließenden Kostümen posieren, regungslos und mit beschwörend erhobenen Armen, in einem riesigen Gemälderahmen vor einer gemalten Kulisse und mit einfach gestalteten Requisiten (Abb. 1). Offenbar soll das Ensemble, das die Photokamera festgehalten hat, eine überdimensional große Malerei darstellen. Das Ganze ist auf einer Art Bühne positioniert, deren Vorhang sich links andeutet.

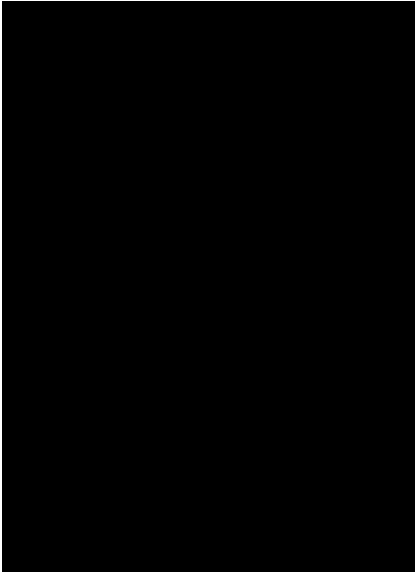
Die Photographie zeigt ein Tableau vivant, das der Verein Berliner Künstler am 14. Januar 1899 im Rahmen des Kostümfests «Zeit der Minnesänger» im Künstlerhaus Bellevuestraße öffentlich aufführte. Bei den drei Frauenfiguren handelt es sich wohl um die drei Rheintöchter Wellgunde, Woglinde und Floßhilde mit dem Rheingold. Eine mythologische Szene, wie sie auch Richard Wagner in seinem Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* aufgriff. Der Zyklus war bereits 1876 uraufgeführt worden und gehörte um 1900 zum allgemeinen Wissensbestand der Gebildeten. Wie an weiteren Photographien aus demselben Archivbestand der Berliner Akademie der Künste deutlich wird, führte man das Tableau vivant nicht allein, sondern als Teil einer zusammengehörenden Bilderserie auf. Vermutlich war dabei jedes Bild für wenige Minuten in vollständiger Regungslosigkeit zu sehen, bevor sich der Vorhang wieder schloss und dahinter das nächste Bild vorbereitet wurde. Der Mann im Frack ist offenbar ein sogenannter Deklamator, dem es oblag, die zu den Bildern passenden Texte zu rezitieren, möglicherweise auch in den Umbaupausen.

Tableaux vivants, «die Darstellung von Werken der Malerei und Plastik durch lebende Personen»,¹ waren um 1900 in Theater und Varieté, bei privaten und öffentlichen Festen, auf Jahrmärkten und auf Vereinsbühnen allgegenwärtig, und zwar weit über das Deutsche Reich hinaus. Im Jahr 1894 berichtet etwa der England-Korrespondent der deutschen Variété-Fachzeitschrift *Der Artist*:

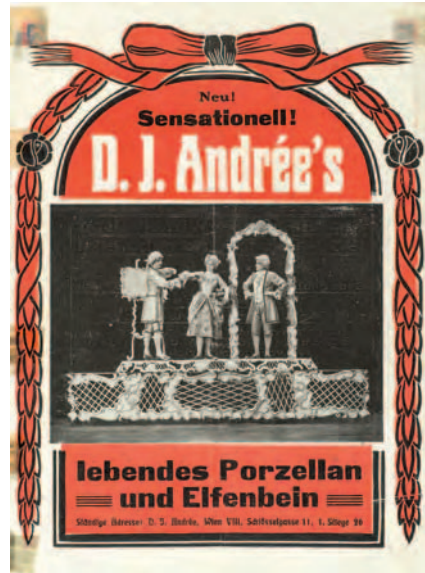
Es herrscht in London gegenwärtig eine Epidemie, welcher keiner entgeht, der nur ein Weniges sich um Theater- und Variétévorstellungen kümmert. Wohin wir immer schauen mögen – Tableaux vivants. [...] und kein Mensch hat bis jetzt eine Ahnung, wann das liebe Publicum deren satt sein wird.

(Anon. 1894a, o. S.)

1 Brockhaus' *Konversations-Lexikon* (1902), 14. Aufl., Bd. 10. Leipzig/Berlin/Wien: F. A. Brockhaus, S. 1029.



2 Werbeanzeige für Henry de Vry, in: *Das Programm* 15 (1902), o.S.



3 Werbeanzeige für D. J. André, in: *Das Programm* 400 (1909), o.S.

Wie zahlreiche Berichte und Werbeanzeigen in *Der Artist* und anderen Branchenblättern verdeutlichen (vgl. Abb. 2–3), waren Tableaux vivants in dieser Zeit ein Phänomen, das nicht nur an Veranstaltungen der Bildungselite, wie dem Fest des Berliner Künstlervereins, zur Aufführung kam, sondern das zugleich fest in der Massen- und Populärkultur verankert war. Innerhalb dieser Sphäre partizipierte es an einer *Kultur der Schau- lust*. Wie Panoramen, Wachsfigurenkabinette, Völkerschauen und der frühe Film übten auch Tableaux vivants auf die Zuschauer um die vorletzte Jahrhundertwende eine starke visuelle Faszination aus. Ihre Aufführungen versprachen spektakuläre Bild- und Lichteffekte, die Ansicht schöner und gesunder (teils auch nackter) Körper und eine besondere Form der optischen Illusion.

Ein Medium der Moderne?

Tableaux vivants waren keine Erfindung des späten 19. Jahrhunderts. Sie konnten in dieser Zeit bereits auf eine über 100 Jahre alte Tradition zurückblicken, die als privates Gesellschaftsspiel aristokratischer und großbürgerlicher Kreise begonnen hatte. Vor allem in dieser Form sind die gestellten Bilder Thema der Forschung und im allgemeinen Bewusstsein bis heute verankert. Es dominiert die Vorstellung von Tableaux vivants als einer kulturelitären, in ihrem Kern anti-modernen Darstellungsform, während sie

als Phänomen der modernen Massen- und Populärkultur um 1900 ein nach wie vor eher unbekanntes Forschungsterrain sind – auch wenn es in den letzten Jahren diesbezüglich einige Einzeluntersuchungen gegeben hat.²

Die überwiegende Assoziation von *Tableaux vivants* mit der Kultur des (frühen) 19. Jahrhunderts mag auch damit zusammenhängen, dass es sich im Regelfall um eine vollkommen *statische* Form der Bildpräsentation handelte: Die Darsteller verharrten typischerweise für wenige Minuten in komplettem Stillstand, um so den Eindruck eines Gemäldes oder einer Skulpturengruppe zu erwecken. Es ist gerade dieser Aspekt des *Fixierens und Anhaltens*, der einer vorbehaltlosen Einordnung der *Tableaux vivants* in die Populärkultur um 1900 intuitiv zu widerstreben scheint. Moderne – so die dominante Betrachtungsweise in der Kulturgeschichtsschreibung – ereignete sich primär unter den Vorzeichen von *Bewegung und Dynamisierung* und bedeutete ein *Aufbrechen* festgefügter Strukturen: Sowohl die tiefgreifende Umgestaltung des urbanen Lebensumfeldes selbst – etwa das schnelle Wachstum der Großstädte und die Verbreitung der neuen Transportmittel – als auch die in ihm entstehenden Massenmedien zogen Prozesse der Beschleunigung und der Auflösung nach sich, oder wie es Klaus Kreimeier formuliert: «[...] das Feste verflüssigt sich, und permanente Bewegung [...] wird zum Signum des neuen Jahrhunderts» (2011, 27). Das Bewusstsein für Moderne als Zeitalter von Bewegung und Geschwindigkeit ist dabei keine nachträgliche Forschungskonstruktion, es wurzelt im Denken der Zeit selbst. So schreibt etwa der Publizist und frühe Filmtheoretiker Ricciotto Canudo 1911:

Durch eine Unzahl äußerst vielschichtiger und unerbittlicher Mittel hat unsere Zeit die Liebe zur Langsamkeit vernichtet, für welche die am häuslichen Herd gerauchte Pfeife des Patriarchen steht. Aber wer kann heutzutage schon seine Pfeife am friedlichen Feuer genießen, ohne auf den heftigen Lärm der Automobile von draußen zu hören, den die unwiderstehliche Sehnsucht nach der Eroberung neuer Gebiete Tag und Nacht in alle Richtungen treibt?

(Canudo 2016, 73)

Es verwundert gar nicht, dass eine gewisse Spannung zwischen statischen *Tableaux vivants* und ‚bewegter Moderne‘ ebenfalls schon von den Zeitgenossen wahrgenommen wurde. 1894 – im selben Jahr, in dem man in

2 Frühe Arbeiten sind die Dissertation von Jack W. McCullough zu *Tableaux vivants* auf New Yorker Theaterbühnen (1983), ein Kapitel in Wolfgang Jansens unveröffentlichter Dissertation zur Entwicklung des Varietétheaters in Berlin (1989, 349–362) sowie Altick 1978, 342–349. Aus jüngerer Zeit sind vor allem zu erwähnen: Faulk 2004, 142–187; Assael 2006; Mungen 2006; Runge 2009, 7–76; und Huxley 2013. Zu den wenigen filmwissenschaftlichen Untersuchungen, die sich auf das Phänomen beziehen, gehören Musser 2005a, 6–8, und 2006; Nead 2007, 96–82; Adriaensens/Jacobs 2015 und Robert 2016.

Der Artist von der «Epidemie» der gestellten Bilder berichtete – stand dort zu lesen, dass sich die «Mitwirkung» an den Tableaux vivants nur «schwer mit der nervösen Unruhe vereinbaren [lasse], die momentan im armen Erdenmenschen ihr Unwesen treibt». Der Autor spricht sogar von «jenem grössten [Opfer], das im Zeitalter des Dampfes und der Electricität das Stillehalten bedeutet».³ Der Text – eine kurze, unautorisierte Meldung in der Rubrik «Aus dem Künstlerleben» – ist im ironischen Ton geschrieben und zielt vor allem darauf ab, sich über die Pariser Darstellerinnen lustig zu machen, die nur aufgrund ihrer übergroßen Eitelkeit dazu bereit seien, das Opfer des «Stillehaltens» zu erbringen. Damit ist aber ein Denken vorausgesetzt, in dem die Tableaux vivants der empfundenen Beschleunigung des modernen Lebens – Dampf, Elektrizität und Nervosität stehen dafür gleichsam emblematisch – widerstreben.

Es scheint ganz so, als hätten Tableaux vivants im Zeitalter der Moderne einen ambivalenten Status innegehabt: einerseits den des hochaktuellen Massenmediums, andererseits den eines Vertreters gealterter Bildästhetik, die noch ganz dem 18. und frühen 19. Jahrhundert verhaftet war. Wesentliches Merkmal dieser Ästhetik war der Stillstand oder vielmehr das bewusste «Stillehalten». Tableaux vivants waren ja nicht *per se* statisch, sondern auf Darsteller angewiesen, die sich dem Bewegungsdrang des menschlichen Körpers widersetzen, indem sie sich gezielt in einen künstlichen Zustand der Regungslosigkeit begaben. Aufgrund dieser «ostentativen Stilllegung» (Naumann 2012, 7) erlangten sie in der Vorstellung des zitierten Autors geradezu den Status einer widerspenstigen Gegenkraft zur «nervösen Unruhe» und zu den Bewegungsimpulsen «des Dampfes und der Electricität».

Ganz in diesem Sinne präsentiert sich auch ein früher Film von Georges Méliès (*LE PARAPLUIE FANTASTIQUE*, F 1903), in dem ein Tableau vivant, wie es in zahlreichen Varietétheatern der Zeit zu sehen war, eine prägnante Rolle spielt. Eine Gruppe Frauen posiert in griechischen Gewändern und mit antiken Musikinstrumenten. Méliès selbst agiert in ausschweifenden Gesten und Sprüngen vor der bewegungslosen Gruppierung und huldigt offenbar ihrer Schönheit (Abb. 4a). Doch plötzlich werfen die Frauen die Kostüme ab, enthüllen ihre Fin-de-Siècle-Alltagskleidung und hüpfen aus dem Bild (Abb. 4b). Die «nervöse Unruhe» siegt über das «Stillehalten». Das Verharren in den klassischen Posen der Tableaux vivants, so signalisiert es *LE PARAPLUIE FANTASTIQUE*, steht als Verhalten konträr zu den ungezwungenen Bewegungen des modernen Alltags. Auf für Méliès ungewöhnliche Weise gerät das *hors-champ*, der Raum außerhalb der filmischen Kadrierung, in den Blick: Die Frauen scheinen das phantasti-

3 «Aus dem Künstlerleben», in: *Der Artist* 510 (1894), o.S.



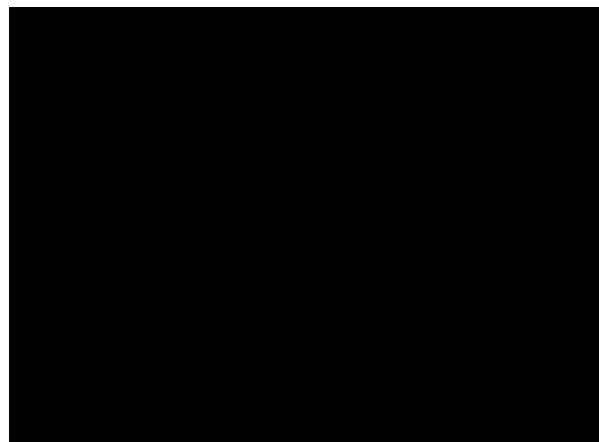
© Lobster Films

4a-b LE PARAPLUIE
FANTASTIQUE (Georges
Méliès, F 1903)



© Lobster Films

5 Die Bewegung des
Alltags: LA SORTIE
D'USINE (I), (Louis
Lumière, F 1895,
Cat. Lumière N°91)



sche Universum des Films zu verlassen und sich dorthin zu begeben, wo sich die Straße, die konkrete Lebenswelt, vermuten lässt. *LE PARAPLUIE FANTASTIQUE* thematisiert damit auf spielerische Weise auch seinen eigenen Status als *Film*, denn die Bewegungen des Alltags, Straßenszenen, die Spiegelung des eigenen Lebensumfeldes auf der Leinwand – das kannten Filmzuschauer und Filmzuschauerinnen 1903 bereits aus den Filmprogrammen auf Jahrmärkten und in Varietés (vgl. Abb. 5).

Das intermediale Aufeinandertreffen in diesem Beispiel verweist somit auf jeweils grundverschiedene Vorstellungen, die sich mit den beiden Medien verbanden: Ganz im Gegensatz zu den *Tableaux vivants* gilt und galt der Film aufgrund seiner Bewegtheit als geradezu paradigmatisches Medium der Moderne. Bereits Ricciotto Canudo betonte 1911 den «Bewegungsexzess der *Filme*» und sah ihn im Zusammenhang mit «bestimmte[n] Wesensaspekte[n] des Geistes und der Energie der Moderne» (2016, 73; Herv. i. O.).⁴ So wie es bei *Tableaux vivants* um die Demonstration einer *Stilllegung* ging, schien der Film im Gegenteil das *In-Bewegung-Setzen* des Starren auszustellen. Die von vielen empfundene Beschleunigung des modernen Lebens schien in den kinematographischen Bewegungsbildern seine Entsprechung gefunden zu haben. Für den Dramatiker Egon Friedell ist 1913 das Kino

ein sehr prägnanter und charakteristischer Ausdruck unserer Zeit. Zunächst: es ist kurz, rapid, gleichsam chiffriert, und es hält sich bei nichts auf. Das passt sehr gut zu unserem Zeitalter, das ein Zeitalter der Extrakte ist. Für nichts haben wir ja heutzutage weniger Sinn als für jenes idyllische Ausruhen und epische Verweilen bei den Gegenständen, das früher gerade für poetisch galt. [...] das Kino hat etwas Skizzenhaftes, Abruptes, Lückenhaftes, Fragmentarisches. (Friedell 1992, 203–204)

Klaus Kreimeier hat jüngst in seiner *Kulturgeschichte des frühen Kinos* die enge Verbundenheit von Film, Bewegung und Moderne erneut in den Vordergrund gerückt:

Die Qualität filmischer Bewegung besteht, so scheint es jedenfalls, gerade darin, dass sie die starre Fixierung der perspektivischen Anordnung, die das Einzelbild kennzeichnet, überwindet. Filmisches Wahrnehmen verspricht, den gefesselten Blick wieder freizusetzen. (Kreimeier 2011, 129)

Film und *Tableaux vivants* scheinen sich so gesehen geradezu antithetisch zueinander zu verhalten: auf der einen Seite eine mediale Form der Dynamisierung und Entfesselung, auf der anderen Seite ein Medium, das die

4 Vgl. zu diesem Diskurs auch Guido 2007, 19–27.

«starre Fixierung» gezielt künstlich herstellt, und zwar gegen den Widerstand der lebendigen Körper. Das Zitat aus *Der Artist*, in dem vom «Opfer des Stillehaltens» die Rede war, und der Film von Méliès erspüren eine Verschiebung innerhalb der visuellen Kultur und der Repräsentation des menschlichen Körpers, im Laufe derer die Rigidität der Tableaux vivants als gültige Form visueller Darstellung immer mehr an den Rand gedrängt, der Film hingegen in immer stärkerem Maße als kongenialer Ausdruck seiner Zeit empfunden wird.

Jedoch vollzog sich diese Wandlung langsam und keinesfalls eindeutig oder ungebrochen. Tableaux vivants blieben über Jahre eine populäre Schaustellung *gleichzeitig zum Film* und wurden von diesem keinesfalls einfach verdrängt. Das Filmpublikum selbst – in Varietés, Vereinen und auf Jahrmärkten – blieb über lange Jahre auch ein Tableaux-vivants-Publikum. Zudem rekurrierte der frühe Film regelmäßig auf Tableaux vivants, indem er sie als Sujet einbezog oder mit ihren Inszenierungsweisen arbeitete. Gerade in den Filmen von Méliès, in denen die Bilderwelten des 19. Jahrhunderts ganz ungehemmt zitiert werden, sind Versatzstücke zeitgenössischer Tableaux-vivants-Inszenierungen zahlreich vertreten. Es ist genau diese historisch-spezifische Konstellation eines spannungsvollen Nebeneinanders und Miteinanders der beiden Aufführungsformen innerhalb der Schaulustkultur zwischen 1895 und 1914⁵ – sie mag sich aus heutiger Sicht als eine «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen»⁶ darstellen –, die den Ausgangspunkt dieses Buches bildet.

Tableaux vivants und die Intermedialität des frühen Kinos

In der Filmwissenschaft der letzten Jahrzehnte sind die «intermedialen Kontexte» des frühen Films (Gaudreault 2011, 62), d. h. seine vielgestaltigen Beziehungen zur visuellen Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, zu einem wesentlichen Forschungsgegenstand geworden. Die zahlreichen vorliegenden Einzeluntersuchungen konstituieren eine eigene Forschungslinie innerhalb der Filmhistoriographie, in die sich auch die vorliegende Studie einreicht. Dabei ist nicht mehr nur die *technologische* Entstehung des Films aus vorgängigen Medien im Blick – diese hatte auch die traditionelle Filmgeschichtsschreibung immer schon im Rahmen einer «Archäologie

5 1895 markiert den Beginn kinematographischer Projektionen; als Endpunkt des Untersuchungszeitraums für die vorliegende Studie wurde das Jahr des Kriegsbeginns gewählt, der eine Zäsur für die meisten Zweige der Unterhaltungsbranche und auch innerhalb der heutigen Quellenzugänglichkeit darstellt. Tableaux vivants bleiben jedoch noch bis in die 1930er Jahre populär.

6 Ich verwende den Begriff im Sinne von Reinhart Koselleck (1979, 132–133).

des Kinos» (Ceram 1965) berücksichtigt –, sondern insbesondere der *kulturelle* Kontext, in dem sich der Film als neues Medium etablierte. Der Filmhistoriker André Gaudreault spricht hier von «kulturellen Reihen», in die sich das Kino einfügte (vgl. u. a. 2003, 45–47; 2011, 64–65), und verweist unter anderem auf Georges Méliès, der mit seinen Filmen unmittelbar an die schon länger existierende Theatertradition der *Féerie* anknüpfte (vgl. 2011, 41–43). Andere Forschungen haben gezeigt, dass sich der frühe Film innerhalb einer bereits länger existierenden «history of screen practice» (Musser 1990) situieren lässt, zu der vor allem die *Laterna magica* zu zählen ist (die deutschsprachige Forschung verwendet hier den Begriff der «Projektionskunst»; vgl. Vogl-Bienek 1994), und wieder andere haben dargelegt, wie die frühen Wanderkinos aus einer etablierten Praxis mobiler Varietés hervorgingen (vgl. Garncarz 2010, 82–86). Die intermedialen Verschränkungen des frühen Films mit der visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts, so konnten diese Forschungen insgesamt zeigen, sind auf vielfältigen Ebenen angesiedelt und ergeben ein dichtes Geflecht von kulturellen Bezügen, personellen Kontinuitäten und wechselseitigen Beeinflussungen.

Als besonders einflussreich hat sich diesbezüglich das Konzept des «cinema of attractions» erwiesen, mit dem Tom Gunning den frühen Film in den historischen Kontext der Jahrmarkts- und Variétéattraktionen rückte (vgl. 1996).⁷ Vor dem Hintergrund der Forschungen von Gunning und anderen lassen sich der Film und weitere Schaustellungen um 1900 als *Schau-Dispositive* oder auch als *Attraktions-Dispositive* charakterisieren.⁸ Der Begriff des Dispositivs zielt dabei auf spezifische mediale Anordnungen oder Konstellationen und geht damit über das hinaus, was traditionell als «Medium» bezeichnet wird. Er umfasst den Aufführungskontext im weitesten Sinne (d. h. auch den sozialen Rahmen), den architektonischen und bühnentechnischen Aufbau, das räumliche Verhältnis zwischen Zuschauern, eigentlicher Präsentation und Umgebung, performative Aspekte der Aufführung, Formen der Zuschaueradressierung sowie Rezeptionsweisen, die damit angesprochen werden.⁹ Mediale Dispositive *formen* die

7 Der zweite prägende Text von Gunning zu dieser Zeit war «An Aesthetic of Astonishment» (1995), der den Film insbesondere im Kontext anderer Illusionsmedien verortete.

8 Ich schließe mich hier den Ausführungen Frank Kesslers an (vgl. 2003, 2006). Ausgehend von Gunnings Begriff des «cinema of attractions» plädiert dieser – entgegen der ursprünglich ahistorischen Verwendung Baudrys – für einen *historisch variablen* Dispositiv-Begriff. Demnach unterscheidet sich das «*attractional dispositif*» des frühen Kinos grundlegend von dem des späteren. Das frühe Kino zielt weniger auf das Miterleben einer Geschichte und mehr auf eine direkte Konfrontation der Zuschauer mit visuellen Attraktionen ab und ähnele in diesem Sinne anderen «*attractional dispositifs*» um 1900. Den deutschen Begriff des «*Schau-Dispositivs*» übernehme ich von Jörg Schweinitz (vgl. 2010, 457–458).

9 Im Französischen bedeutet *dispositif* in etwa «Vorrichtung», «Anordnung einzelner Elemente». In die Filmwissenschaft eingeführt wurde der Dispositiv-Begriff ursprünglich

Wahrnehmung von Bildmedien und *lenken* sie in bestimmte Richtungen. Attraktions-Dispositive im Besonderen fokussieren die Aufmerksamkeit eines Publikums ganz auf die Darbietung einer visuellen Attraktion und sprechen die Schaulust der Zuschauer an (vgl. u. a. Gunning 1995, 121, 123). Sie kehren damit einen Adressierungsmodus, der in anderen medialen Dispositiven nicht in diesem Maße im Vordergrund steht, besonders stark hervor: den der *Ostentation*, verstanden als eine *mediale Geste demonstrativer Zurschaustellung*.¹⁰ Teile eines solchen Dispositivs sind auch auf der eingangs erwähnten Photographie des Vereins Berliner Künstler zu sehen: der überdimensionale, frontal – offenbar auf einer Bühne – positionierte Gemälde Rahmen, der die Gruppierung unmissverständlich als anzuschauendes Bild ausweist; der sich links andeutende Vorhang, der vermutlich zwischen den einzelnen Bildern zugezogen wurde, um Umbau und Neu-gruppierung den Blicken des Publikums zu entziehen; und schließlich der Deklamator, der eine Art Vermittlungsinstanz zwischen Tableau vivant und Publikum darstellt.

Diese von den Attraktions-Dispositiven adressierte Schaulust konnte recht unterschiedliche Ausprägungen haben. Wie die Forschung bereits verschiedentlich herausgearbeitet hat, trugen Zuschauer um 1900 spezifische Rezeptionsweisen an den Film heran, die durch ältere Schau-Dispositive bereits vorgeprägt waren. Dazu gehörte etwa das Vergnügen an «spektakulärer Realität» (*spectacular reality*), die man in Panoramen, illustrierten Zeitungen und sogar in öffentlichen Aufbahrungen in Leichenschauhäusern fand (vgl. Schwartz 1995 u. 1998), oder die Aktivierung eines «mobilen Betrachterblicks» (*mobilized gaze*), der durch die neuen Transportmittel und durch urbane Verhaltensformen wie das «window shopping» bereits erprobt war (vgl. Friedberg 1993). In dem Eintrag der *Early Cinema Encyclopedia* zu «Intermediality and modes of reception» schreibt Tom Gunning:

mit der Apparaturtheorie, in der er für Jean-Louis Baudry all jene Elemente umschließt, welche die Kinovorführung sowie deren spezifische Anordnung ausmachen (vgl. 1978, 23, 31).

- 10 Die hier verwendeten Begriffe «ostentativ» und «Ostentation» entstammen den neueren Überlegungen im Rahmen des Schweizer Nationalen Forschungsschwerpunkts «Mediality» unter der Leitung von Christian Kiening. Ostentation, ein hervorgehobener Akt der Zurschaustellung, wird hier als einer von mehreren Modi medialer Vermittlung begriffen, die in historisch-spezifischen Situationen je verschieden stark gewichtet hervortreten können. Der Begriff erscheint mir kompatibel mit den Überlegungen und Begrifflichkeiten zum frühen Film, vor allem von Tom Gunning und André Gaudreault. Für Gunning handelt es sich um ein «exhibitionistisches Kino», «ein Kino, das seine Sichtbarkeit zur Schau stellt» (1996, 27); kennzeichnend für die Filme sei ein «act of monstration» (1995, 122). In einem frühen und zusammen mit André Gaudreault verfassten Vortragstext ist die Rede von einem «system of monstrative attractions» (2006, 373). Auf Deutsch spricht Jörg Schweinitz analog von einem «demonstrativ-ausstellende[n], ostentative[n] Gestus» (2010, 457).

Early Cinema developed within an atmosphere of intermediality and could be seen as the culmination of several different media; therefore its earliest reception was partly determined by the context within which it was viewed.

(Gunning 2010, 324)

Vorgängige Medien boten demnach vielfältige Referenzrahmen für die Rezeption des frühen Films; der Eintrag nennt hier gleich mehrere konkrete Beispiele:

Moving photographs, the latest visual illusion, the latest scientific development of technology, canned vaudeville, or a living newspaper – all these were reception contexts for early cinema, shaping audience's expectations and experiences of the new medium.

(Gunning 2010, 324)

In diesem Buch vertrete ich die These, dass auch *Tableaux vivants* zur «intermedialen Atmosphäre» des Films zu rechnen sind und dass sich auf unterschiedlichen Ebenen Bezugnahmen zwischen beiden medialen Dispositiven feststellen lassen. Dabei frage ich, wie genau sich diese Wechselbeziehungen beschreiben, charakterisieren und interpretieren lassen. Im Anschluss an die Formulierung Gunnings wäre insbesondere zu fragen, inwiefern *Tableaux vivants* auch zum «Rezeptionskontext» des Films gehörten: Gab es spezifische Adressierungs- und Rezeptionsmodi der *Tableaux vivants*, die für das neue mediale Dispositiv relevant waren? Wo lassen sich hier gegenseitige Bezüge, Kontinuitäten oder auch Brüche ausmachen?

Auf Rezeptionsprozesse innerhalb der visuellen Kultur um 1900 hat mit etwas anderer Schwerpunktlegung auch der Filmhistoriker Charles Musser verwiesen. Während es bei Gunning, Schwartz und anderen Filmhistorikerinnen um eine *Vorprägung* filmischer Rezeption durch andere Schau-Dispositive geht, hebt Musser die Möglichkeit eines *kritischen Vergleichens* zwischen parallel existierenden Bildmedien hervor: Frühe Filmzuschauer bildeten ihm zufolge ein sachkundiges Publikum, das seine Rezeption mit bisherigen Seherfahrungen aus anderen Medien abgleichen konnte. Musser spricht von einem «cinema of discernment in which spectators engage in intellectually active processes of comparison and judgment» (2006, 160). Wie er weiter ausführt, waren Filmzuschauer um 1900 bestens vertraut mit unterschiedlichen Darstellungen ein und desselben Sujets in mehreren Filmen oder auch in anderen Medien.

Any time a viewer saw a program, s/he was likely to ask how successful it was in relationship to rival exhibitions. Returning to the theater to see films for a second time did not necessarily mean the theatergoer was seeking some vestige of astonishment. S/he was now becoming an authority, a sophisticate.

(Musser 2006, 171)

Die gleichzeitige Nutzung unterschiedlicher Medien eröffne auf diese Weise ein «Feld für eine intertextuelle Rezeption» (*field for intertextual reception*, 2005a, 9). Intertextuelle Bezüge werden dabei erst *im Rezeptionsakt* durch die jeweiligen Zuschauer hergestellt, aktualisiert und bewertet. Mussers Ansatz bietet einen weiteren wichtigen Ausgangspunkt für die Fragestellungen dieses Buches: Wo lassen sich Film und Tableaux vivants auf einem so beschriebenen Feld intertextueller Rezeption verorten? Welche *Vergleichsmöglichkeiten* existierten hier für die zeitgenössischen Zuschauer?

Im Gegensatz zu anderen Vehikeln der Schaulust des 19. Jahrhunderts wie etwa dem Panorama oder dem populären Theater sind Tableaux vivants bislang nur selten mit dem frühen Kino in Verbindung gebracht worden. Vonseiten der Forschung ist zwar schon verschiedentlich vorgeschlagen worden, «das Tableau vivant [...] zum Gegenstand der Filmarchäologie zu machen» (Folie/Glasmeier 2002, 18), jedoch gründet dieser Vorschlag meist weniger auf historisch verifizierten Verbindungen als auf der Annahme, dass bestimmte Strukturähnlichkeiten zum *späteren* Kino vorliegen, etwa zum Erzählen in Bildern,¹¹ zur vermeintlichen Konstruktion eines voyeuristischen Blicks oder zum «arretierten Affektausdruck» der filmischen Großaufnahme (Brandl-Risi 2013, 138–139).¹² In manchen Fällen wird damit voreilig auf eine historische Genealogie geschlossen, in der sich das spätere Medium Film aus den Tableaux vivants entwickelt habe, wobei unklar bleibt, wie genau dies eigentlich vor sich gegangen sein mag.¹³

Neben diesen punktuellen Verweisen auf eine Nähe zwischen Film und Tableaux vivants hat es in den letzten Jahren seitens der Film-, Bild- und Kunstwissenschaften einige wenige Impulse zur Untersuchung des *historischen* Zusammenhangs von Tableaux vivants und frühem Film gegeben. Charles Musser nennt gerade die Tableaux vivants der New Yorker Vaudeville-Bühnen als Beispiel für seine Überlegungen zur «intertextuel-

11 In manchen Fällen, vor allem im Kontext der Amateurtheater, wurden mit der Aufeinanderfolge mehrerer Tableaux vivants Geschichten erzählt. Keinesfalls galt dies aber für alle Tableaux vivants.

12 «An die Stelle des per se arretierten Affektausdrucks der *tableaux vivants* tritt nunmehr die aus der Bewegung des Films heraus vollzogene Arretierung des Affektausdrucks in der Großaufnahme» (Brandl-Risi 2013, 139). Brandl-Risi bezieht sich hier auf Ausführungen von Hermann Kappelhoff (2004, 50, 48–52), weist aber zurecht darauf hin, dass dieser zwar vom «*tableau vivant*» spricht, jedoch das Diderotsche Tableau des Theaters meint (vgl. zu diesem Unterschied Kapitel 2).

13 Z. B.: «narrative cinema, a genre that the *tableau vivant* anticipates» (Chapman 1996, 26); das «Tableau vivant [...], das [...] aus seiner Erstarrung gelöst, zu den Moving Pictures der kinematographischen Anfangszeit wird» (Krauss 2005, 57); Tableaux vivants «anticipated the film studies of female subjects» und «the rapid changes between Kilyani's [sic] individual tableaux obviously anticipate the quick cuts gained in film montage» (Faulk 2004, 156, 224).



6 Archibald Willard,
The Spirit of '76, 1875

len Rezeption», nicht zuletzt deshalb, weil es sich bei ihnen selbst schon um eine Darstellungsform handelte, die kaum ohne Bezüge auf andere Bildformen auskam.¹⁴ Für das Publikum um 1900 hieß das konkret: Ein *Tableau vivant* auf einer Varietébühne konnte von den Zuschauern möglicherweise mit dem Originalgemälde (auf Kunstaussstellungen), mit Reproduktionen in illustrierten Zeitschriften oder auf Kunstpostkarten verglichen werden.¹⁵ Angesprochen ist hier der Gedanke einer zirkulierenden Ikonographie, einer «transmediale[n] Wanderung der Bilder» (Leonhardt

- 14 In der Forschung sind *Tableaux vivants* deshalb bereits verschiedentlich als *in sich* «intermediales» Bildmedium beschrieben worden: «Long before Marshall McLuhan, it [the *tableau vivant*] revealed the connection between the media, the close association of the drama with painting and literature» (Lewis 1988, 288). In jüngerer Zeit hat Barbara Naumann *Tableaux vivants* als «mediales Durchgangsstadium, [...] Transformationsaggregat oder auch Intermedium» beschrieben (2012, 9). Bettina Brandl-Risi nennt *Tableaux vivants* eine «intermediale Praxis» (2003, 183), und Brigitte Peucker begreift *Tableaux vivants* als «Palimpsest» verschiedener Medien (2003, 295).
- 15 Ein besonders eindrückliches Beispiel für einen solchen Vergleich zwischen *Tableau vivant* und seiner Vorlage innerhalb eines Aufführungszusammenhangs liefert Stefan Koslowski, der berichtet, dass vor der Enthüllung des St. Jakobs-Denkmal 1872 in Basel zunächst ein *Tableau vivant* genau dieses Denkmals gezeigt wurde (vgl. 1998, 164). In diesem Fall war es für die Zuschauer noch nicht einmal nötig, auf die Erinnerung an zurückliegende Erfahrungen zurückzugreifen; der Vergleich war als intendierter Effekt unmittelbar in die Vorführung eingebaut.



7 SPIRIT OF '76
(Biograph, USA 1904)

2007, 223), der in der deutschsprachigen Kunst- und Bildwissenschaft der letzten Jahre verstärkt unter den Begriffen «Interpiktoralität», «Interpiktoralität» oder «Interpikturalität» diskutiert wurde.¹⁶ Nancy Mowll Mathews verweist in Zusammenhang mit Tableaux vivants auf den Film SPIRIT OF '76 (Biograph, USA 1905) nach dem gleichnamigen Gemälde von Archibald Willard, das den Siegesmoment der Schlacht von Bunker Hill, Symbol der amerikanischen Unabhängigkeit von 1776, darstellt (2005, 153–154; Abb. 6–7). Tatsächlich produzierte die American Mutoscope & Biograph Company um 1905 mehrere «Gemälde-Verfilmungen», die in jeweils einer kurzen Einstellung die Bildanordnung einer bekannten Vorlage in die Bewegungskomposition des Films überführten.¹⁷

Auch in anderen Forschungen zu Tableaux vivants und frühem Kino sind vor allem solche frühen Filme in den Blick geraten, die in ihrer visuellen Gestaltung auf konkrete Bildvorlagen Bezug nehmen. Im Hinblick

16 Vgl. u. a. Rosen 2003, Rosen/Krüger/Preimesberger 2003 und Isekenmeier 2013. Zur Verwendung des Begriffs für die visuelle Kultur um 1900 vgl. auch Leonhardt 2007, 223–225.

17 Ein weiteres Beispiel ist WHAT ARE THE WILD WAVES SAYING, SISTER (Biograph, USA 1903), dessen Bildmotiv – die Rückenansicht eines kleinen Geschwisterpaars am Strand – in mehreren medialen Formen kursierte. In diesen «Gemäldeverfilmungen» machen die Motive den gesamten Inhalt der Filme aus, indem sie sich aus der Statik der Gemäldevorlagen lösen und in Bewegung setzen. Eine wirkliche Spielhandlung ergibt sich dabei nicht und die grundlegende Bildkomposition der Vorlage wird beibehalten. In SPIRIT OF '76 sind es die Marschier- und Trommelbewegungen der drei Figuren, die das Bild in Bewegung versetzen. Zusätzlich verleihen mehrmalige Auf- und Abgänge der Figuren und ein die Filmmitte markierender Kanonenknall mit Raucheffekten dem Film eine rhythmische Struktur. Die Bewegung und Musikalität des Films sollten sich auf das Publikum übertragen: Der Film war als *illustrated song* gedacht, d. h. das Publikum sollte das mehr als bekannte Lied *Bunker Hill* mitsingen.

auf das spätere Kino ist dieses Phänomen bereits wesentlich häufiger mit Tableaux vivants in Zusammenhang gebracht worden, etwa wenn Joanna Barck bei Bildinszenierungen in Filmen von Luchino Visconti oder Pier Paolo Pasolini von «filmischen Tableaux vivants» (2009, 59) spricht.¹⁸ Auch in dem frühen italienischen Passionsfilm *CHRISTUS* (Giulio Cesare Antamoro, I 1916) sieht Barck den «Versuch, den Passionsfilm an die kultische Bildtradition [...] anzubinden» (ebd., 99) und über den Bezug auf eine tradierte Ikonographie der Kunst- und Kirchengeschichte eine «Auratisierung des Filmbildes» (ebd., 106) zu bewirken. Weitere Beispiele für Gemäldenachstellungen im frühen Kino finden sich vor allem in den Genres des Historien- und des Bibelfilms, etwa in Antikenfilmen wie *HÉLIOGABALE* (Louis Feuillade, F 1911) oder *QUO VADIS?* (Enrico Guazzoni, I 1913). Der Filmhistoriker Ivo Blom (2001) hat hier die Bühnenpraxis der Tableaux vivants als unmittelbaren Vorläufer und damit als Bindeglied zwischen den Medien Malerei und Film identifiziert. In filmischen Gemäldenachstellungen realisiere sich, vermittelt über die Technik der Tableaux vivants, eine Art «Nachleben» der Gemälde, eine Anverwandlung von Kunst innerhalb der Populärkultur.¹⁹ In jüngerer Zeit hat auch Valentine Robert in mehreren Aufsätzen die kinematographischen «Verwirklichungen» von Gemälden in der Tradition der Tableaux vivants verortet (vgl. u. a. 2014a–b, 2016 sowie Boillat/Robert 2010).²⁰

Die Forschungen von Barck, Blom, Robert und Boillat zeigen, dass die Orientierung an Vorlagen aus der Malerei und anderen Bildmedien einen wichtigen Aspekt der frühen Filmgeschichte darstellt und dass sich in den genannten Filmen eine *Tradition der Bildnachstellung* fortsetzte, die zuvor in Form der Tableaux vivants als Bühnenszenierung ihren Ausdruck fand.²¹ Es scheint mir in diesen Filmen jedoch mehr um das Verhältnis der Filme zur *Malerei* zu gehen als um das zu Tableaux vivants als eigen-

18 Als einer der ersten Filmwissenschaftler hat Étienne Souriau bei gemäldeartigen Bildinszenierungen im Film von «tableaux vivants» gesprochen (1952, 131–132); vgl. außerdem Peucker 2003; Jacobs 2011, 88–120; Jooss 1999, 269–271.

19 Blom schreibt von einem «vigorous afterlife of certain nineteenth-century paintings – their dissemination in, and reappropriation by, popular cultural forms» (2001, 288).

20 Der Begriff der «Verwirklichung» (*realization*) ist Martin Meisel (1983, 30) entlehnt.

21 Auf ähnliche Weise plädiert der Photographie-Historiker Rolf Krauss für die Tableaux vivants als kulturelle Reihe im Sinne Gaudreaux, die sich «als wichtige mediale Bedeutungseinheit in verschiedenen medialen Räumen» entfalte (2005, 57). Er sieht eine direkte Linie, die von den Tableaux vivants als Bühnenschau über die *life model slides* der Laterna magica zum Film führe – allerdings unabhängig von einem Bezug auf konkrete Gemälde. In ihrer Allgemeinheit und der fehlenden historischen Beweisführung erscheint die These von Film als unmittelbarer Fortführung der Tableaux vivants jedoch als fragwürdig. Ein ähnlicher Gedanke erscheint bei Folie/Glasmeier, die Tableaux vivants auf je unterschiedliche Weise als Bühnenpraxis, Photographie, Film sowie als Video- und Performancekunst realisiert sehen (vgl. 2002, 8, 31, 40).

ständiger Aufführungspraxis. Tableaux vivants erscheinen in dieser Perspektive als eine Art intermediales Relais, als konzeptuelle, intermediäre Umschlagstelle von einem Medium ins andere. Filmische Gemäldenachstellungen, so ließe sich auch formulieren, verfahren zwar immer ähnlich wie die Tableaux vivants als Bühnenform, sie beziehen sich aber nicht notwendigerweise unmittelbar auf sie als mediales Dispositiv oder als spezifische Bildform. Betrachtet man die Verbindung von Film und Tableaux vivants um 1900 unter dem Gesichtspunkt der Gemäldenachahmung, so geraten primär die filmischen Bildmotive und ihre formale, an die Malerei angelehnte Gestaltung in den Blick. Eine solche Perspektive tendiert dazu, die konkreten Aufführungspraktiken von Film und Tableaux vivants unberücksichtigt zu lassen. Sie konzentriert sich zudem nur auf einen kleinen Ausschnitt des Filmschaffens um 1900. Für ein umfassenderes Verständnis des kulturgeschichtlichen Zusammenhangs zwischen Tableaux vivants und frühem Film ist deshalb eine erweiterte Sichtweise nötig.

Eine solche bietet etwa die Filmwissenschaftlerin Lynda Nead in ihrem Buch *The Haunted Gallery*. In dieser Studie zur intermedialen visuellen Kultur um 1900 verortet Nead Tableaux vivants und den frühen Film in einer Kulturgeschichte des verlebendigten Bildes (vgl. 2007, 45–104). Sie beschreibt verschiedene Formen des «Dialogs» (ebd., 77) zwischen Film, Tableaux vivants und anderen kulturellen Formen der Bildbelebung, wobei sie insbesondere auf frühe Trickfilme mit ihren sich belebenden Gemälden und Skulpturen verweist (vgl. ebd., 77–81). Neads Gedanke, dass sich auch diese Filme – und nicht nur filmische Gemäldenachstellungen – auf die Tradition der Tableaux vivants beziehen, indem sie intermediale Übergänge von Stillstand in Bewegung inszenieren, bildet auch eine der Grundannahmen dieses Buches. Doch obwohl Nead auf historische Forschungen zu Tableaux vivants eingeht und spezifische Aufführungspraktiken beschreibt, stellt sie in ihrer Diskussion der Filme kaum noch konkrete Bezüge her.²² Zudem scheint mir Neads Betonung von Momenten des Unheimlichen und Magischen, die sowohl mit Tableaux vivants als auch mit Film, insbesondere mit den genannten Trickfilmen, verbunden seien, einseitig, ebenso wie

22 Nead sieht im filmischen Motiv des sich belebenden Bildes (meist Gemälde oder Skulpturen) eine metaphorische Verarbeitung des Verlebendigungsprozesses, den der Film selbst durch seine Technologie der Bewegungserzeugung vollziehe (vgl. 52). Auf gleiche Weise interpretiert sie auch Tableaux vivants als ein Spiel mit der Grenze zwischen Leben und Tod, Phantasie und Wirklichkeit (vgl. 72, 75, 78). Nead kann sich in ihrer Argumentation nur auf die wenigen bislang verfügbaren Quellen zu Tableaux vivants um 1900 stützen. So nennt sie etwa aus mehreren Produktionsserien gefilmter Tableaux-vivants-Aufführungen der Firma American Mutoscope & Biograph nur den bereits zuvor in der Sekundärliteratur beschriebenen und im Internet verfügbaren *THE BIRTH OF THE PEARL* (Biograph, USA 1901).

ihre implizite Annahme, dass es sich bei der Idee des ‚Lebendigen‘ in diesen verschiedenen kulturellen Formen um etwas Vergleichbares handle.²³

Fragestellungen und Aufbau des Buches

Wie lässt sich die historische Gleichzeitigkeit von Film und *Tableaux vivants*, verstanden als jeweils spezifische *mediale Dispositive* und *Bildformen*, nun genauer beschreiben und analysieren? Zur Beantwortung dieser Frage sollen intermediale Konstellationen innerhalb der Schaulustkultur um 1900 untersucht werden, in denen beide Darstellungsformen in Bezug zueinander traten: konkrete Aufführungskontexte, in denen sowohl *Tableaux vivants* als auch Film zur Aufführung kamen; Überschneidungen in der Rezeption, wenn etwa beide Darstellungsformen die gleichen Publikumsschichten ansprachen oder ähnliche Rezeptionsmodi nahelegten; und schließlich Filme, die von Inszenierungsweisen der *Tableaux vivants* Gebrauch machten. Gefragt werden soll insbesondere: Inwiefern waren Zuschauer um 1900 in der Lage, Film und *Tableaux vivants* in Bezug zueinander zu setzen – nicht nur durch deren motivische Übereinstimmungen, sondern auch durch den Vergleich ihrer spezifischen Eigenheiten als mediale Dispositive und Bildformen. In Erweiterung von Mussers Gedanken einer «intertextuellen Rezeption» möchte ich hier von einer *intermedialen Rezeption* sprechen. Welche Aufführungskontexte boten solche Vergleichsmöglichkeiten und wie wurden sie auch *innerhalb* von Filmen wirksam? Welche mit *Tableaux vivants* verbundenen Adressierungs- und Rezeptionsmodi wurden vom Film aufgegriffen und in welchen spezifischen Zusammenhängen geschah dies?

Ausgangspunkt der Betrachtungen ist der Gedanke eines antithetischen Verhältnisses von «ostentativer Stilllegung» der *Tableaux vivants* und «ostentativer Bewegtheit» des Films. Im Zentrum stehen deshalb die jeweils spezifischen Spannungsverhältnisse zwischen Stillstand und Bewegung, die in den unterschiedlichen intermedialen Konfigurationen zum Tragen kommen, sowie deren Situierung innerhalb umfassender, die Kultur der Moderne im Allgemeinen prägender Prozesse.²⁴

- 23 An Neads Studie haben in jüngster Zeit auch andere Forschungen angeknüpft. So haben sich Vito Adriaensens und Stephen Jacobs (2015) den lebenden Statuen in Filmen von Georges Méliès und Saturn gewidmet und sie im Kontext der Bühnenform der *Tableaux vivants* betrachtet. Vgl. außerdem Kaveh Askari, der zwar nicht detailliert auf *Tableaux-vivants*-Aufführungen im engeren Sinne eingeht, deren Bedeutung für die Bildästhetik des frühen Kinos im Rahmen einer umfassenderen «tableau culture» (2014, 10) jedoch anerkennt.
- 24 Mit der Schwerpunktlegung auf Phänomene von Stillstand und Bewegung reiht sich diese Arbeit in einen Diskurs der Film- und Medienwissenschaft der letzten Jahre ein,

Wiederholt wird es zudem um die Frage gehen, wie der ostentative Zeige-Gestus der Schau-Dispositive auf diese selbst zurück verwies und auf welche Weise die je eigenen Formen von Bildlichkeit in Tableaux vivants und Film zur Schau gestellt und verhandelt wurden – ein Phänomen, das hier als *Metabildlichkeit* bezeichnet werden soll. Der Begriff schließt an Überlegungen der Kunst- und Bildwissenschaft seit den 1990er Jahren an, insbesondere an die Schriften W. J. T. Mitchells (2008) und Victor Stoichitas (1998). Metabilder, so Mitchell, seien Bilder, «die sich auf sich selbst oder auf andere Bilder beziehen» und die «gebraucht werden, um zu zeigen, was ein Bild ist» (2008, 172).²⁵ Der Begriff des Metabildes soll hier jedoch nicht einfach aus den vorliegenden Untersuchungen, die kaum auf Film oder Tableaux vivants eingehen, übernommen, sondern aus dem historischen Material neu entwickelt werden.²⁶

Erstmals wird in diesem Buch ein größeres zeitgenössisches Quellenkorpus zu den Tableaux vivants um 1900 ausgewertet. Dazu gehören zum einen mehrere deutschsprachige Anleitungen zum Bilderstellen im

in dem die Untersuchung des filmischen Bewegungsbildes und dessen Verhältnis zum Stillstand eine neue Konjunktur erfahren hat; vgl. z. B. die Herausgeberschriften von Albera/Braun/Gaudreault 2002 und Guido/Lugon 2012, außerdem Chik 2011. Die meisten Untersuchungen fokussieren dabei jedoch auf die Dialektik von einzelner Photogramm und in Bewegung gesetztem Filmstreifen. Prägend war in dieser Hinsicht vor allem die Re-Lektüre Henri Bergsons durch Gilles Deleuze in den 1980er Jahren (vgl. 1997).

- 25 Ergänzen sollte man hier vielleicht: nicht nur um dies zu zeigen, sondern vielmehr um es zu problematisieren und zu diskutieren. Denn was ein Bild tatsächlich ist, wird wohl aus den Bildern selbst heraus kaum zu beantworten sein. Metabilder formieren vielmehr einen *Diskurs* um Bildlichkeit und um den jeweiligen Bild-Status konkreter Werke.
- 26 Der Begriff der Metabildlichkeit erscheint mir für eine filmwissenschaftliche Untersuchung gerade deshalb als geeignet, weil er sich dezidiert auf Phänomene der *Bildlichkeit* bezieht und sich somit von anderen Strategien des Selbstbezugs im Film absetzt, die innerhalb der Filmwissenschaft seit den späten 1970er Jahren bereits mehrfach untersucht worden sind und im deutschsprachigen Raum vor allem mit den Begriffen der «Selbstreflexion» oder «Selbstreferentialität» bezeichnet werden (vgl. u. a. das Themenheft *Film und Kritik* 2 (1993) zur Selbstreflexion). In den Blick gerieten hier vor allem solche Filme, die in auffälliger Weise ihre eigene *Gemachtheit* thematisierten und somit im Kontrast zum Konzept des sogenannten «Illusions-Kinos» Hollywoods standen (vgl. u. a. Stam 1985, Metz 1997), dessen Erzählkonventionen nun durch diverse Strategien der Selbstreferentialität unterlaufen würden. Dies setzt jedoch Film als ein Erzählmedium und Kino als bereits etabliertes Kommunikationssystem voraus. Die so entwickelte Konzeption von Selbstreflexion lässt sich mithin nur schwerlich auf das frühe Kino anwenden. Die Illusion einer formal abgeschlossenen Welt der Geschichte, in die sich ein Zuschauer selbstvergessen hineinversenkt, als Kontrastfolie, vor der dann einzelne Momente auftauchen, an denen die Inszeniertheit des Films punktuell zur Schau gestellt wird, ist in ihm gar nicht erst gegeben. In der hier im Zentrum stehenden kinematographischen Form von Metabildlichkeit geht es nicht um Film als Erzählform, sondern um die *filmische Aufnahme als spezifische Bildform*. «Filmische Metabildlichkeit» meint also keinen Gestus der Abgrenzung von einer bereits etablierten Normalform, sondern ist ganz im Gegenteil eng mit der Etablierung von Film und Kino innerhalb der Medienlandschaft um 1900 verbunden.

Amateurbereich, zum anderen Abbildungen, Werbeanzeigen, Programmbeschreibungen, Ankündigungen und Leitartikel aus den drei wichtigen deutschen Varieté-Fachzeitschriften um 1900: *Der Artist*, *Das Programm* und *Das Organ*. Gleichzeitig ist es durch ausgiebige Recherchen in europäischen und amerikanischen Filmarchiven gelungen, ein umfangreiches Korpus an bislang von der Forschung nicht erschlossenen Filmen zu sichten.

Der Aufbau des Buches folgt einem dialektischen Prinzip. In **Teil I** steht ein Aspekt der *Tableaux vivants* im Vordergrund, den ich als ihre *festsetzende Tendenz* bezeichne. Hierzu zählen ästhetische, moralische und ideologische Normierungen sowie Funktionen der Stabilisierung und Disziplinierung, die den empfundenen Prozessen von Dynamisierung, Beschleunigung und Auflösung in der Moderne gegenüberstanden und die sich unmittelbar an die Konstituierung des *Tableau vivant* durch einen performativen Akt der Stilllegung knüpfen lassen.

In **Teil II** der Arbeit hingegen zeige ich, dass *Tableaux vivants* auch eine genau gegensätzliche Tendenz aufweisen konnten: nämlich feste Erscheinungen *umzukippen* und auf diese Weise mit der Wahrnehmung zu spielen und sie zu hinterfragen. Während es sich bei der ersten, festsetzenden Tendenz sicherlich um die historisch dominante handelte, kommt diese zweite, mit jenen *Kippmomenten* verbundene Tendenz gerade in der neuen Bildform des Films zur Geltung. Beide Perspektiven erscheinen mir wichtig, um ein tieferes Verständnis für das historische Verhältnis der beiden Darstellungsformen zueinander sowie zum *allgemeinen* kulturellen Kontext der Zeit um 1900 entwickeln zu können.

Nach einem kurzen Überblick in **Kapitel 2** über die historische Entwicklung der *Tableaux vivants* vom späten 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert, der insbesondere die Verschiebung von einer privaten, elitären Unterhaltungsform zu einer öffentlichen Schaustellung in der Massen- und Populärkultur nachzeichnet, werden in **Kapitel 3** *Tableaux vivants* und früher Film zunächst allgemein zueinander in Bezug gesetzt. Hier soll nach generellen medialen Aspekten der Bildlichkeit von *Tableaux vivants* und Film gefragt werden: Welche spezifischen Vorstellungen von «Leben» und «Bild» verbargen sich hinter der zeitgenössischen Bezeichnung beider Dispositive als «lebende Bilder»? Inwiefern konnten Aufführungen von Film und *Tableaux vivants* überhaupt als Vorführungen von *Bildern* gelten, und wie unterschieden sich die beiden darin zur Anschauung kommenden Bildformen voneinander? Welche Funktionen erfüllten Stillstand und Bewegung in ihnen – abseits von der banalen Feststellung, dass *Tableaux vivants* regungslos sind und der Film bewegt? Schließlich soll nicht nur nach den ästhetischen, sondern auch nach den jeweiligen gesellschaftlich-ideologischen Implikationen dieser Formen von Bildlichkeit gefragt werden.

Die weiteren Kapitel des ersten Teils nehmen spezifischere Phänomene in den Blick. In **Kapitel 4** untersuche ich die *Tableaux vivants* der deutschen Vereinskultur. In welchen gesellschaftlichen Kontexten wurden dort *Tableaux vivants* gezeigt und wie genau lassen sich diese Aufführungen beschreiben? Anhand einer Lokalstudie in der Kleinstadt Nördlingen und einer Untersuchung spezifischer Genres (Kriegs- und Feuerwehrbilder) frage ich nach den konkreten Möglichkeiten einer intermedialen Rezeption, d. h. nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Vorführungen von *Tableaux vivants* und Filmen, die denselben Zuschauern im selben Zeitraum, aber in anderen Aufführungskontexten, zugänglich waren. Dabei stehen spezifische mediale Vermittlungsprozesse, Formen des Umgangs mit Stillstand und Bewegung und der Identitätskonstruktion im Vordergrund.

Kapitel 5 widmet sich den *Tableaux vivants* in internationalen Varietétheatern, einem Aufführungskontext, der deutlicher als das kleinstädtische Vereinsleben in der urbanen Schaulustkultur verankert war und sich vor allem an das wohlhabende Bürgertum richtete. Die Überlagerung zweier «Zeitschichten» (Koselleck 2000, 19) wird hier besonders deutlich. Einerseits verstand sich das Variététheater als Ort moderner Unterhaltung, andererseits knüpfte es gerade über die *Tableaux vivants* an die bürgerliche Tradition der *klassischen* Ästhetik an und schrieb somit die Festsetzung eines verbindlichen Kunstkanons und Kunstverständnisses fort. Den damit verbundenen hybriden Adressierungsmodus werde ich als die *Attraktion des Schönen* bezeichnen. «Schönheit» war ein Leitbegriff der bürgerlichen Kultur, der zwar dem Feld der Künste im engeren Sinn entsprang, doch nun auch auf populäre Schaustellungen ausgeweitet wurde, um diese den geltenden ästhetischen Maßstäben anzupassen. Er verband sich insbesondere mit einer bestimmten Konzeption von Bildlichkeit, die sich am ehesten im *Stillstand* verwirklichte, etwa in der harmonischen und bedeutungstragenden Anordnung wohlgeformter Körper im *Tableau vivant*.

In **Kapitel 6** zeige ich in einer Analyse des historischen Diskurses zum frühen Kino, wie das Konzept des Schönen auch auf den Film übertragen wurde. Die Grundthese ist hier, dass dies nur über eine theoretisch vollzogene *Domestizierung* kinematographischer Bewegung geschehen konnte. Auch wenn in diesem Diskurs *Tableaux vivants* nicht immer explizit zur Sprache kamen, zeigt sich eine gewisse strukturelle Übereinstimmung zwischen ihrer festsetzenden Tendenz und dem «Schönheitskult» der frühen Filmtheorie, für die das Streben nach einer «Bändigung» filmischer Bewegtheit kennzeichnend war. Sowohl die Praxis der *Tableaux vivants* als auch der filmtheoretische Diskurs erweisen sich so als Ausdruck einer generellen Neigung der Zeit, den Unwägbarkeiten der bewegten Moderne mit dem Rückgriff auf Vertrautes und Feststehendes zu begegnen.

Während es also in Kapitel 3 und 4 um den *Vergleich* von Film und Tableaux vivants gehen soll, Kapitel 5 ausschließlich Tableaux vivants in den Blick rückt und Kapitel 6 den zeitgenössischen filmtheoretischen Diskurs analysiert, thematisieren die folgenden drei Kapitel *Filme*, die von Inszenierungsweisen der Tableaux vivants Gebrauch machen. **Kapitel 7** untersucht, ob sich in diesen Produktionen ebenfalls der Adressierungsmodus der Attraktion des Schönen wiederfinden lässt. Insbesondere widme ich mich hier dem transmedialen Motiv der ‹Mondfee›, den ‹ästhetischen Filmen› der Produktionsfirma Gaumont, Trickfilmen der Produktionsfirma Pathé sowie einer weiteren Gruppe, die ich als ‹gefilmte Tableaux-vivants-Aufführungen› bezeichne. Ein Fokus liegt hierbei auf Filmen der American Mutoscope & Biograph Company aus den Jahren um 1900.

Auch in **Kapitel 8 und 9** thematisiere ich Filme, die auf Tableaux-vivants-Inszenierungen zurückgreifen, nun aber nicht primär deren festsetzende Tendenz zur Entfaltung bringen, sondern mit ihrer Hilfe auf spielerische Weise Kippmomente hervorbringen. Ich unterscheide dabei zwei verschiedene Formen des ‹Spiels›: einerseits Spiele mit Stillstand und Bewegung, andererseits Spiele mit der Illusion. Auch in diesen Kapiteln soll der Frage nach spezifischen Adressierungs- und Rezeptionsmodi der Filme nachgegangen werden.

In **Kapitel 8** geht es um filmische Inszenierungen, in denen der Stillstand der Tableaux vivants entweder aufgebrochen, mit ironischem Gestus den Bewegungsformen des Films entgegengesetzt oder in Bezug zu ganz anderen Bildformen und medialen Dispositiven (z. B. optischen Spielzeugen) gesetzt wird. Insbesondere soll gezeigt werden, wie es durch diese Verfahren zu einer Zurschaustellung der filmischen Bildlichkeit selbst kommt.

Kapitel 9 thematisiert abschließend Filme, die Tableaux vivants als eine Illusionsform verwenden. Hier frage ich zunächst danach, wie genau sich Tableaux vivants (auf der Bühne) als Illusions-Dispositiv charakterisieren lassen, um dann zu analysieren, wie das in ihnen angelegte Illusionspotential auch filmisch verwirklicht wurde. Schließlich wende ich mich davon ausgehend den metabildlichen Aspekten dieser Filme zu. Der Schwerpunkt liegt hier auf Filmen, die mit der Ambivalenz von Flüchtigkeit und Plastizität spielen.

2. Zur Entwicklung der Tableaux vivants im 18. und 19. Jahrhundert

Eine vollständige Geschichte der Tableaux vivants liegt noch nicht vor. Birgit Jooss arbeitet in ihrer deutschsprachigen Dissertation (1999), der international bislang umfassendsten historischen Untersuchung, zahlreiche Quellen bis 1820 auf und erfasst damit vor allem die Anfänge der Darstellungsform im gehobenen Theater sowie als private Gesellschaftsunterhaltung adliger und großbürgerlicher Schichten. In einem Ausblick verweist Jooss auf später wichtiger werdende Aufführungskontexte wie das Variété und das kleinbürgerliche Vereinsleben, die ansonsten nur in verstreuten Einzeluntersuchungen thematisiert werden, oftmals in spezifischen Lokalrecherchen und Fallstudien. In den mehr als 15 Jahren seit der Veröffentlichung von Jooss' Buch sind ihre Erkenntnisse durch verschiedene Untersuchungen vertieft worden, auch wenn immer noch eklatante Lücken existieren. Im Folgenden soll versucht werden, anhand dieser bisherigen Forschungen und unter zusätzlicher Verwendung eigenen Quellenmaterials einen konzisen Überblick über die historische Entwicklung und die diversen Erscheinungsformen der Tableaux vivants seit dem späten 18. Jahrhundert zu geben.²⁷ Dabei liegt der Schwerpunkt zunächst auf den unterschiedlichen Aufführungskontexten und weniger auf den spezifischen Gestaltungsweisen. Tableaux vivants, soviel vorweg, waren ein äußerst vielgestaltiges Phänomen: beliebt in privaten und öffentlichen Darbietungen, in der Hoch- und Populärkultur und verbreitet von der Aristokratie bis zum Kleinbürgertum. Mit den privaten Gemäldenachahmungen im höfischen Salon und den schichtenübergreifenden öffentlichen Schaustellungen auf Jahrmärkten sind die äußersten Bereiche dieses Spektrums benannt. Auf zwei der Aufführungskontexte – das kleinbürgerliche Vereinswesen und das internationale Variététheater – werde ich im Laufe des Buches intensiver eingehen.

Tableaux vivants entwickelten sich in Frankreich, zunächst innerhalb von Theaterinszenierungen, während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vgl. Jooss 1999, 44–83).²⁸ Sie sind dort im Kontext einer sowohl auf theoretischer als auch auf praktischer Ebene sich vollziehenden Annähe-

27 Einen weiteren, etwas anders gewichteten Überblick bietet Brandl-Risi 2013, 47–50.

28 Jooss nennt als erste dokumentierte Gemäldenachstellung *L'Accordée de village* (Jean-Baptiste Greuze) in der Komödie *Les Noces d'Arlequin* (sowohl Gemälde als auch Aufführung von 1761), vermutet aber, dass andere Tableaux vivants bereits zuvor aufgeführt wurden (vgl. 54–55). Schon in früheren Kulturen in der Antike und im Mittelalter hatte es vergleichbare Aufführungsformen gegeben, die jedoch wohl in keinem direk-

rung von Malerei und Theater zu verstehen. Der zunehmend dramatischen Auffassung von Gemälden (insbesondere durch die Forderung nach der Darstellung von *Handlungsmomenten*) entsprach die Konzeption der Theaterszene als *Tableau* in den Schriften Denis Diderots: Die Zuschauer sollten die Bühne wie eine Leinwand betrachten, auf der ihnen eine Abfolge von Gemälden geboten wurde (vgl. Fried 1980, 75–82; Jooss 1999, 47–51; Berger 1989). Das Herausheben einzelner dramatischer Momente durch das ‹Einfrieren› der Darsteller zum Bild war somit einerseits eine konsequente Weiterentwicklung von Diderots Vorstellung von der Bühne als Leinwand und konnte andererseits auf Gemäldevorlagen zurückgreifen, die an sich schon als Ausschnitte aus einem Handlungsverlauf konzipiert waren.

Gleichzeitig entwickelten sich privat oder halböffentlich aufgeführte *Tableaux vivants* innerhalb der Pariser Hof- und Salonkultur auch als *autonome* Aufführungsform (vgl. Jooss 1999, 91–103).²⁹ Sie stand in einer Tradition gesellschaftlicher Spiele und Zeitvertreibe, zu denen auch Charaden und Maskenbälle gehörten (vgl. ebd., 145–149). Es handelte sich um Amateuraufführungen mit fließenden Übergängen zwischen Zuschauern und Darstellern. Die Praxis der *Tableaux vivants* als privates Gesellschaftsspiel verbreitete sich Anfang des 19. Jahrhunderts ausgehend von Paris in Städten wie Berlin, Wien und Neapel (vgl. ebd., 102–103, 119–126) und gelangte schließlich über die aristokratischen Salons ins aufstrebende und am Adel orientierte Großbürgertum (vgl. ebd., 92–93; Frey 1998, 418–22). Diese Tradition lebte noch bis ins frühe 20. Jahrhundert ungebrochen fort, wie Forschungen zum Berliner Adel (vgl. Lammel 1986), zum Gesellschaftsleben im Wiener Palais Todesco (vgl. Reissberger 1982, 2002), zu britischen Exil-Adligen in Venedig (vgl. Mamoli Zorzi 1999) und zu Benefizveranstaltungen der New Yorker Oberschicht (vgl. Veder 1995) zeigen. Besonders mit letztgenannten Anlässen war die Grenze zur öffentlichen Schaustellung überschritten, auch wenn es sich bei den Zuschauern um einen sozial stark begrenzten Personenkreis handelte. Ein Beispiel aus Berlin zeigt jedoch, dass solche Veranstaltungen in medial vermittelter Form durchaus einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wurden: Die bürgerliche Illustrierte *Berliner Leben* berichtete 1905 mit photographischen Abbildungen aller gestellten Bilder über ein Fest der Deutschen Adelsgenossenschaft ‹zur Unterstützung bedürftiger Witwen und Waisen gebildeter Stände›³⁰ – nicht

ten Zusammenhang zu der hier behandelten spezifischen Tradition der *Tableaux vivants* standen (vgl. für einen Überblick Jooss 1999, 25–42).

29 Die erste dokumentierte Beschreibung bei Jooss datiert von 1795 (vgl. 1999, 116). Auch hier kann von einem deutlich früheren Auftreten ausgegangen werden.

30 ‹Unsere Bilder›, in: *Berliner Leben* 3 (1905), S. 4.



Von links nach rechts: Frau von Bethmann-Hollweg geb. Gräfin Harrach, Günther von Siemens, Frl. von Wesendonck, Frl. von Roeder, Frl. von Stumm.
Elisabeth mit ihren Frauen beim Spinnen in der Kemenate.

8 Photographie eines Tableau vivant während einer Berliner Wohltätigkeitsveranstaltung, in: *Berliner Leben* 3 (1905), S. 12

ohne die Namen aller beteiligter Aristokraten unter den Photographien anzugeben (Abb. 8).³¹ Das im eigenen Bildungsbewusstsein und in der Anlehnung an den Adel begründete Interesse des Bürgertums an Tableaux vivants als elitärer Praxis war also auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch aktuell und weitete sich über die populären Printmedien sogar aus.

Besonders die Photographie war für die Tableaux vivants der adeligen und großbürgerlichen Schichten ein wichtiges Verbreitungsmedium, etwa in der ab 1850 entstehenden *High Art Photography* und im photographischen Piktoralismus. Meist wurden hier Gemälde oder Szenen aus Geschichte und Literatur für die Kamera nachgestellt. Eine besonders starke Tradition der Tableaux-vivants-Photographie gab es in England, wo Adelige solche Bilder in Auftrag gaben oder als Amateure selbst anfertigten. Die Bilder wurden auf Ausstellungen gezeigt, in privaten Alben gesammelt oder auch für die Betrachtung in Stereoskopen vervielfältigt.³²

31 Es handelte sich um Nachstellungen der Mosaik August Oetkens in der Elisabethkemenate der Wartburg.

32 Vgl. Bajac 1999, 5–22. Für die Wiener Adelschicht vgl. Reissberger 2002. Zum Zusammenhang zwischen Tableaux vivants und gestellter Photographie vgl. außerdem Peters 1979, 58–82; Lammel 1986, 225–226, und Satz 2009, 177.

Bis ins frühe 19. Jahrhundert existierten autonom aufgeführte Tableaux vivants ausschließlich im privaten Bereich der gehobenen Gesellschaft, während sie auf öffentlichen Bühnen nur eingebunden in Theaterstücke zur Aufführung kamen. Dies änderte sich in den 1810er Jahren. Nun erlangten auch die Tableaux vivants auf öffentlichen Bühnen den Status einer eigenständigen Darbietungsform.³³

Gleichzeitig erschienen gestellte Bilder auch als Attraktion im Zirkus und in anderen Formen des fahrenden Schaugeschäfts. Der Brite Andrew Ducrow ahmte als einer der ersten Zirkusartisten klassische Skulpturen nach, bereits in den 1810er Jahren auf einem galoppierenden Pferd, ab 1828 dann auf einem Sockel, der in der Mitte der Manege oder auf einer Bühne stand (vgl. Saxon 1978, 74–75, 149–153; Altick 1978, 343). Seine Nummer «The Living Statue or Model of Antiques» präsentierte Sujets aus der klassischen Mythologie und war so erfolgreich, dass sie in den USA kopiert wurde. Ein Journalist beschreibt sie als

representation of some of the finest ancient statues, which he has copied with the most astonishing exactness and fidelity. His figure was a most perfect model for the sculptors [sic] art, and rendered the illusion almost complete.

(zit. n. Saxon 1978, 150)

Im deutschsprachigen Raum zeigten Wanderschausteller auf Jahrmärkten und in kleineren Theatern Tableaux vivants, oftmals bezeichnet als «Bioplastisches Museum», «Galerie» oder auch «Akademie lebender Bilder». Tableaux vivants waren hier nicht allein, sondern zumeist gemeinsam mit akrobatischen, mit Tanz- oder Zauberdarbietungen innerhalb eines gemischten Programms zu sehen, machten aber eine eigenständige Nummer aus. Beliebt waren wie schon bei Ducrow vorrangig Sujets aus der antiken Mythologie.³⁴

Im Lauf des 19. Jahrhunderts bildete sich in zunehmendem Maße eine *Kultur der Schaulust* heraus, innerhalb der die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur zusehends verschwammen. Für das Theater lässt sich in dieser Zeit eine immer stärkere Annäherung an Formen populärer Schaustel-

33 Vgl. für Deutschland Jooss 1999, 126; für England Altick 1978, 342–349; für New York McCullough 1983, 11–17.

34 Dieser Bereich der Tableaux-vivants-Geschichte ist für den deutschsprachigen Raum meines Wissens noch vollkommen unaufgearbeitet. Ich beziehe mich hier auf einzelne Quellen aus dem privaten Jongleur-Archiv von Hermann Sagemüller, die er mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Es handelt sich um Besprechungen in Tageszeitungen von den 1840er bis in die 1890er Jahre sowie um Werbematerial. Für England liegen abgesehen von Altick 1978 wohl ebenfalls keine Forschungen vor. Vanessa Toulmin zitiert eine Zeitungskritik, in der Tableaux vivants auf dem Jahrmarkt beschrieben werden (vgl. 2006, 113).

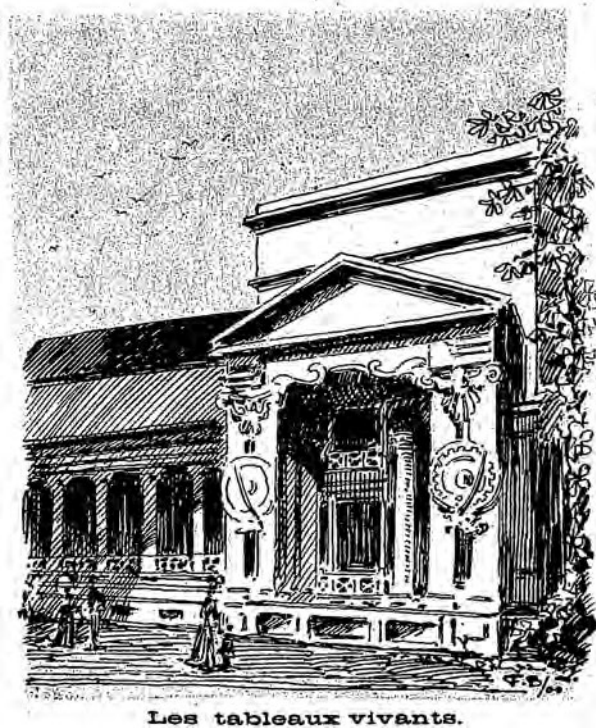
lungen verzeichnen. In Deutschland war es vor allem die Gewerbefreiheit nach 1869, die eine «komplexe Verwobenheit von Theater, theatralen Formen und [...] Institutionen visueller Unterhaltung» (Leonhardt 2007, 116) nach sich zog. Das führte auch zur «Integration von optischen Effekten in die Programme eines Theaterabends» (ebd., 156) und zur Entwicklung neuer Genres wie dem Ausstattungsstück (vgl. ebd., 158–163).³⁵ Tableaux vivants – der elitären Sphäre der Salonkultur enthoben und als öffentliche Schaustellung nun allen zugänglich – partizipierten an dieser schichtenübergreifenden Kultur der Schaulust. Sie erschienen innerhalb eines breiten Spektrums an Aufführungskontexten, von teuren und prestigeträchtigen Inszenierungen an den großen Theaterhäusern bis hin zu eindeutig erotischen und illegalen Aufführungen mit Nähe zur Prostitution.³⁶ Während der Pariser Weltausstellung 1900 gehörten Tableaux vivants ebenfalls zu den visuellen Attraktionen. Die für die Ausstellung herausgegebenen Führer verzeichnen unter den «Théâtres de l'Exposition», die alle in der Rue de Paris unweit des eigentlichen Ausstellungsgeländes lagen (wie etwa das heute noch bekannte Grand Guignol), auch das «Théâtre des tableaux vivants» mit 400 Plätzen. Für drei Francs konnte man dort 40-minütige Tableaux-vivants-Vorstellungen mit klassischer Musikbegleitung und Gedichtvorträgen erleben (Abb. 9).³⁷ Der relativ hohe Eintrittspreis und die Einbettung in klassische Musik und Gedichte wiesen die Aufführungen als hochkulturelle Veranstaltung für gut verdienende und gebildete Schichten aus. Gleichzeitig hatten die Tableaux vivants als Bestandteil der Weltausstellung Anteil an der entstehenden Massen- und Populärkultur.

Neben dem professionellen Schaugewerbe war der Amateurbereich der zweite wichtige Aufführungskontext, der sich im Lauf des Jahrhunderts entscheidend veränderte. Auch hier wurden Tableaux vivants bald für weitere soziale Schichten attraktiv. Als privates Gesellschaftsspiel waren sie um die Mitte des Jahrhunderts ein beliebter Zeitvertreib in allen bürgerlichen Milieus, also nicht mehr nur in der am Adel orientier-

35 Nic Leonhardt (2007) zeichnet diesen Prozess für Deutschland, insbesondere Berlin nach und registriert auch hier das gehäufte Vorkommen von Ausstattungsstücken und die Nutzung von Projektionsmedien auf dem Theater.

36 Für New York vermittelt McCullough (1983) einen Eindruck von der existierenden Bandbreite; für Großbritannien vgl. Altick 1978, 348–349.

37 Vgl. Lapauze 1900, 375; Silvestre 1900, 118–119, und den Reiseführer *Paris exposition 1900: guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition*, 368–369. An der Präsenz der Tableaux vivants während der Weltausstellung zeigt sich einmal mehr die Relativität einer Auffassung von Moderne als Zeitalter von Dynamisierung und Bewegung. Gerade die Weltausstellung von 1900 gilt oftmals als Paradebeispiel für eine solche Zuweisung, da zahlreiche Attraktionen zu sehen waren, die einen «mobilized gaze» (Friedberg 1993, 2) ermöglichten, etwa der Aufzug des Eiffelturms, sich bewegende Gehsteige und auch mehrere kinematographische Dispositive.



9 Das «Théâtre des tableaux vivants», Abbildung aus der Rubrik «L'envers du spectacle», in: *Revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900*, 4 (5. Juni 1900), S. 79

ten Oberschicht (vgl. Lewis 1988, Chapman 1996, Frey 1998). Das Kleinbürgertum stellte Tableaux vivants zudem auch außerhalb des privaten Heims im Rahmen von Amateurtheater-Vorstellungen in Vereinen, die als vornehmlicher Schauplatz kleinbürgerlichen Gesellschaftslebens – auf vergleichbare Weise wie die Salons der oberen Schichten – einen gruppenkonstituierenden, halböffentlichen sozialen Raum bildeten.³⁸ Tableaux vivants erreichten so sogar die Arbeiterschicht. Bilder wurden in Vereinen oder auch an Parteitagungen gestellt.³⁹

Im Bereich der bildenden Kunst stießen Tableaux vivants zwar partiell auf Ablehnung, jedoch nicht überall. Im kulturellen Leben mehrerer

38 Auch wenn die Hochzeit der kleinbürgerlichen Vereinstheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verorten ist, liegen die Anfänge weiter zurück. Laut Birgit Jooss wurden bereits im 18. Jahrhundert Tableaux vivants im bürgerlichen Dilettantentheater gestellt (vgl. 1999, 93). Für Tableaux vivants im Amateurbereich liegen bereits mehrere Forschungen aus dem deutschsprachigen Bereich vor (vgl. Koslowski 1998, Frey 1998, Leonhardt 2007).

39 Friedrich Knilli und Ursula Münchow nennen Tableaux vivants auf Parteitagungen oder Gedächtnisfeiern der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, die etwa Dichtungen zur Französischen Revolution oder zur Heimkehr der im Rahmen des Sozialistengesetzes Ausgewiesenen zeigten (vgl. 1970, 286–302, 497–498). Die Bilder wurden wohl auch von Vereinen wie dem «Verein für volkstümliche Kunst» gestellt (vgl. ebd., 290).

deutscher Künstlervereine waren sie ein unverzichtbarer Bestandteil und wurden auf Künstlerfesten, bei historischen Festzügen oder bei öffentlichen Feierlichkeiten aufgeführt (vgl. Abb. 1).⁴⁰ Künstler waren als Arrangeure am Stellen von Tableaux vivants im höfischen Bereich ohnehin immer schon maßgeblich beteiligt gewesen (vgl. Lammel 1986). Im Vergleich mit anderen Vereinsarten spielte der Bezug auf bekannte Gemälde in den Künstlervereinen eine weitaus größere Rolle.

Auch die akademische Ästhetik nahm Notiz von den Tableaux vivants. Wenn sie auch niemand auf die gleiche Stufe wie Malerei oder Dichtkunst stellte, galten sie Ästhetikern wie Konrad Lange als ernst zu nehmende Kunstform und – anders als Wachsfiguren, Panoramen, Photographie und später Film – nicht als verwerfliche «Unkunst». Für Friedrich Theodor Vischer hingegen gehörten Tableaux vivants «nicht in die eigentliche Kunst, weil dazu lebendiges Material gebraucht wird» (1898, 227). Dass er ihnen innerhalb seiner Abhandlung dennoch einen Absatz widmet, zeugt von der Relevanz der Tableaux vivants für die akademisch gebildeten Schichten.

Abseits von Amateurveranstaltungen und professionellem Schauspieltum existierten Tableaux vivants auch in einem kirchlichen Brauch, der ins Mittelalter zurückreicht, jedoch offenbar in keinem direkten Zusammenhang zu den anderen beiden Traditionslinien steht. Insbesondere sind hier die christlichen Passionsspiele zu nennen, die teils bis heute aufgeführt werden und von denen jene in Oberammergau sicherlich die bekanntesten sind (vgl. Landvogt 1972). Die eigentliche Passion wurde hier traditionellerweise in *Spieleszenen* dargestellt, Tableaux vivants kamen bei den alttestamentarischen Prologen, den sogenannten «Vorbildern» zum Einsatz (vgl. ebd., 106–107). Die Oberammergauer Passionsspiele finden bis heute nur alle zehn Jahre statt (innerhalb der Frühzeit des Films also 1890, 1900, 1910 und 1920) und richteten sich nach einer schriftlich fixierten Spielstruktur, die zwischen 1850 und 1970 unverändert blieb (vgl. ebd., 7). Obwohl es sehr früh auch Filme gab, die sich in ihren Titeln explizit auf die Oberammergauer Passionsspiele beziehen, konnte bisher noch nicht gezeigt werden, inwiefern sie auch von deren tatsächlichen Tableaux-vivants-Inszenierungen inspiriert waren – etwa die beiden in den USA gedrehten Filme mit dem identischen Titel *THE PASSION PLAY OF OBERAMMERGAU* (Eden Musee, 1898, und Lubin, 1898; vgl. Musser 1990, 212–219).⁴¹

40 Vgl. Lammel 1986; Jooss 1999, 261–262; speziell zum Düsseldorfer Künstlerverein Malkasten vgl. Mungen 1998; zum Verein Berliner Künstler vgl. Matelowski 2007, 105–128.

41 Der erste in den USA gezeigte Passionsfilm, *THE HORITZ PASSION PLAY* (Klaw & Erlanger, USA 1897), zitierte die Passionsspiele der heute in Tschechien liegenden Stadt Hóřitz (Hořice na Šumavě) (vgl. Musser 1990, 210).

Alle genannten Aufführungskontexte blieben bis ins 20. Jahrhundert nebeneinander bestehen; es kam also im Vergleich zu den Anfängen zu einer «Auffächerung der kulturellen Praktiken» (Frey 1998, 419). *Tableaux vivants* galten einerseits als Kunstform und dienten der Identitätsfestigung kultureller Kreise, gleichzeitig wurden sie Bestandteil des bürgerlichen Vereinslebens und schichtenübergreifendes Unterhaltungsmedium im Schaugewerbe. Sie wurden in mehreren Ländern der westlichen Kultur gestellt, sowohl in Groß- als auch in Kleinstädten.⁴² Innerhalb einzelner Städte konnten sich *Tableaux vivants* entweder auf einzelne Kontexte beschränken (wie etwa im Vereinsleben der Kleinstadt Nördlingen, vgl. Kapitel 4) oder den Bewohnern in ganz unterschiedlicher Form zugänglich sein. So hat Stefan Koslowski gezeigt, dass *Tableaux vivants* in Basel sowohl im Stadttheater, vom ortsansässigen Bürgerturnverein bei öffentlichen Feierlichkeiten und von Artisten in umherziehenden Zirkussen und Wandervarietés gezeigt wurden, wobei es zu Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Bereichen kam (vgl. 1998, 159–179).

Diese Auffächerung implizierte aber auch soziologische Verschiebungen, d. h. eine Verlagerung der *Tableaux vivants* aus der Sphäre semi-privater Salonvorführungen in die öffentliche Schaulustkultur, also in genau jene Aufführungskontexte der Massen- und Populärkultur, in denen auch die ersten Filmvorführungen stattfanden. Diese Verschiebung wurde von Vertretern des gehobenen Bürgertums teils mit Missfallen beobachtet, da sich nun die Zeichenwelt der Kunst, die bislang als Markierung des Elitären und Gehobenen gegolten hatte, auch in den unteren Gesellschaftsschichten ausbreitete. Man sah das Privileg der bürgerlichen Oberschicht zur künstlerischen Beurteilung untergraben. *Tableaux vivants*, die in den Salons noch als Verkörperungen ästhetischer Werte galten, konnten den Vertretern der Bildungselite deshalb im Kontext der Populärkultur als Entwürdigung von Kunst erscheinen. Barry J. Faulk hat diesen Diskurs um die Herabsetzung des Künstlerischen durch populäre *Tableaux-vivants*-Schaustellungen mit Blick auf die Londoner *music halls* analysiert (vgl. 2004, 151–155):

42 Zu den bislang untersuchten Orten gehören London (Faulk 2004, Assael 2006), Venedig (Mamoli Zorzi 1999), Berlin (Jansen 1989), Düsseldorf (Mungen 1998, Frech 1999), Wien (Reissberger 1982, 1989 u. 2002), Basel (Koslowski 1998), New York (McCullough 1983; Assael 2006) sowie Australien und Neuseeland (Anae 2008). Auch in Kolonialgebieten wurden *Tableaux vivants* gestellt, etwa in Indonesien, wo sie Bestandteil von Aufführungen der Theatergruppe Komedi Stamboel ab den 1890er Jahren waren (oft mit phantastischen oder mythologischen, aber auch mit biblischen Sujets), aber auch in privaten Zusammenhängen und von Amateurtheatern gestellt wurden (vgl. Cohen 2006, 73–78; für eine Auflistung der *Tableaux vivants* dieser Gruppe zwischen 1891 bis 1900 vgl. 387–390; herzlichen Dank an Dafna Ruppin für den Hinweis).

Once it left privileged spectators who could read the codes of classical literacy, the private pose embodying aesthetic beauty became degraded display. [...] the classical body became tainted when circulated in spaces outside the controlled area of the aristocratic drawing room. (Faulk 2004, 149, 153)

Im Zentrum der Debatten um den Kunstwert öffentlicher Tableaux vivants stand vielfach die (partielle oder auch vollständige) Nacktheit der Darstellerinnen. Die Tableaux vivants in den «niederen» Etablissements konnten ihren bürgerlichen Kritikern nicht mehr als Kunst gelten, sondern nur noch als frivole Ausstellungen nackter Körper, die – wie Faulk betont – zudem noch die Körper von Frauen aus der Unterschicht waren.

Während der zweiten Jahrhunderthälfte kam es zu vermehrten Versuchen, die Tableaux vivants für eine Propagierung künstlerischer Werte gleichsam zurückzuerobern. Dies geschah zum einen in den Anleitungen zum Stellen von Tableaux vivants für den Hausgebrauch, in denen regelmäßig auf den künstlerischen Wert der Darstellung hingewiesen wurde. So grenzt Woldemar von Dörpt-Léal, Autor einer solchen Anleitung, die von ihm beschriebenen Tableaux vivants dezidiert von den anzüglichen Schaustellungen innerhalb der Massenkultur ab.

[Es] trat allmählich eine Verflachung des Geschmacks ein. Die «lebenden Bilder» wurden mehr und mehr auf den Sinnenkitzel zugestutzt und errangen so [...] glänzende Erfolge vor einer sittlich angekränkelten Zuschauerschaft [...]. (Dörpt-Léal 1893, 7)

Doch, so möchte er versichern, Tableaux vivants würden auch weiterhin von den Liebhabern der wirklichen Kunst gepflegt:

Dem eigenthümlichen Reiz, welchen diese plastisch-mimischen Aufführungen hervorrufen, kann sich nicht leicht Jemand entziehen, dessen Herz noch nicht von der «modernen Kunst» unserer Tage vergiftet ist.

(Dörpt-Léal 1893, 7)

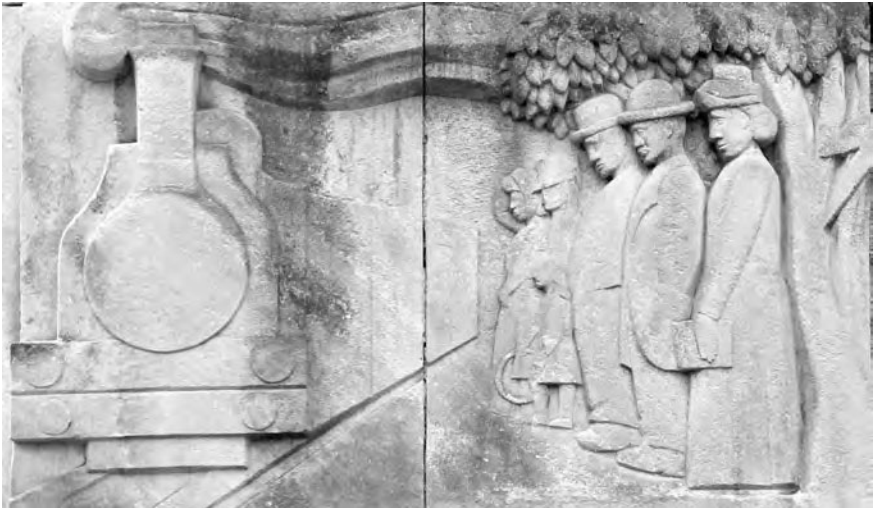
Eine zweite wichtige Strategie zur «Re-Nobilitierung» der Tableaux vivants lässt sich in den großen Varietéhäusern beobachten, die gegen Ende des Jahrhunderts entstanden und sich vor allem an ein zahlungskräftiges großbürgerliches Publikum richteten. Anhand der spektakulären Londoner Tableaux vivants des Schaustellers Eduard von Kilanyi erläutert Barry J. Faulk, wie es vor allem die neuen Bühnentechnologien waren (elektrische Beleuchtung und aufwendigere Dekorationen), die eine künstlerische Aufwertung der Darstellungsform für ein anspruchsvolles bürgerliches Publikum ermöglichten, indem sie die Illusionierung tatsächlicher Kunstwerke perfektionierten: «Kilyani's [sic] troupe at the Palace erased

the distinction between real models displayed and the classical body that signified decorum and rationality» (2004, 157).

In dieser Arbeit werde ich auf zwei Aufführungskontexte besonders intensiv eingehen: die kleinbürgerliche Vereins- und Festkultur von Amateuren einerseits, das internationale Varietétheater als professionelles Schaugewerbe andererseits. Diese Schwerpunktsetzung ergibt sich teils auch aus der Quellenlage. Aus dem deutschen Vereinskontext sind zahlreiche Tableaux-vivants-Anleitungen erhalten, während sich Tableaux vivants im Variété anhand der entsprechenden Fachzeitschriften aus der Zeit um 1900 gut erforschen lassen. An beiden Kontexten lassen sich zudem intermediale Konstellationen beobachten, die auch kinematographische Vorführungen einbeziehen: Tableaux vivants *und* Film gehörten über mehr als zwei Jahrzehnte zu den beliebtesten Variéténummern, und sie kamen nicht selten innerhalb derselben Programme zur Aufführung. In kleinstädtischen Kontexten kann davon ausgegangen werden, dass Vereinsmitglieder, die an Tableaux-vivants-Aufführungen beteiligt waren oder sich diese ansahen, zugleich auch zum Publikum der Wanderkinematographen gehörten.

Ein weiterer Grund spricht für diese Schwerpunktlegung. Variété und Verein stehen prototypisch für die zwei wesentlichen, voneinander zu unterscheidenden Aufführungskontexte von Tableaux vivants um 1900: das professionelle Schaugewerbe einerseits, Amateurveranstaltungen andererseits. Während die Bilder im Variété von professionellen Artisten gestellt wurden und vorrangig der Unterhaltung dienten, stellten die Vereine Bilder, die vor allem aber funktional und thematisch in das Alltagsleben und in die (klein-)bürgerliche Festkultur eingebunden waren. So zeigte man etwa in der bayrischen Kleinstadt Nördlingen zum Jubiläum der Freiwilligen Feuerwehr *Feuerwehrbilder*, zur Erinnerung an den gewonnenen Krieg gegen Frankreich *Kriegsbilder*. Wenn diese Tableaux vivants grundsätzlich ebenfalls ästhetischen Wert besitzen sollten, so waren sie doch stärker *inhaltlich* ausgerichtet. Für die Tableaux vivants der Variététheater hingegen lässt sich ein Schwerpunkt auf formalen, vor allem ästhetischen Gesichtspunkten beobachten: Sie sollten vor allem «schön» wirken und orientierten sich deutlicher an der Ikonographie der klassischen Kunst.

I Festsetzungen



Detail des Lumière-Denkmal vor dem Institut Lumière in Lyon, Michel und Francisque Lapandery, 1959

3. Geronnenes Leben, aufgesprengtes Bild. Zur Bildlichkeit von *Tableaux vivants* und Film

«Wenn es eine Filmästhetik gibt, so wurde sie gleichzeitig mit dem Aufnahmegerät, in Frankreich durch die Brüder Lumière entdeckt.

Sie umfaßt nur ein Wort: Bewegung».¹

René Clair

«From the invisible atom to the celestial body lost in space, everything is subject to motion. [...]

It is the most apparent characteristic of life».²

Étienne-Jules Marey

In seiner Untersuchung der Londoner Schaulustkultur im 19. Jahrhundert trifft Rick Altick eine generelle Unterscheidung zwischen performativen Bühnenauftritten, bei denen die Darsteller Handlungen vollführen, und «Ausstellungen» (*exhibitions* oder *shows*). Letztere definiert er wie folgt:

[...] displays of pictures, objects, or living creatures, including human beings, that people as a rule paid to see. [...] the concentration is on what the animals or humans were – their remarkable physical peculiarities – rather than what they did. (*Altick 1978, 2*)

Den historischen Beginn der Ausstellungen setzt Altick mit dem Spätmittelalter an, «with <scientific> and <historical> rarities replacing, as objects of curiosity, the religious relics which lent credibility to Scripture and hagiography» (ebd., 3). Dabei betont er, dass es sich prinzipiell um ein schichtenübergreifendes Phänomen handelte, dem die *freak shows* der Jahrmärkte und die Ausstellungen in Kunstgalerien gleichermaßen zuzurechnen seien (vgl. ebd.).

Auch *Tableaux vivants* zählt Altick zu den Ausstellungen und nicht zu den performativen Darbietungen, denn auch bei ihnen ging es nicht primär um vorgeführte Handlungen – im Regelfall bewegte sich keiner der Darsteller –, sondern um die Zurschaustellung von etwas bereits Ge-

1 Clair 1995, 70.

2 Zit. n. Braun 1992, 14.

gebenem. Dabei ist es jedoch schwierig, sie einer der von Altick genannten Gruppen («pictures, objects, or living creatures, including human beings») zuzuordnen, was bei anderen Ausstellungsformen wesentlich einfacher wäre: *freak shows* stellten Lebewesen aus, Kunstgalerien Bilder, Kuriositätenkabinette Objekte. Mit Tableaux vivants hingegen wurden paradoxerweise Menschen *als* Bilder ausgestellt. Trotz dieser Uneindeutigkeit lag der Schwerpunkt offenbar zunächst auf der Ausstellung von *Bildern* und nicht von Lebewesen, denn selbst wenn sich de facto Personen auf der Bühne befanden, so galten diese letztlich als «lebende *Bilder*» und nicht etwa als «regungslose *Menschen*». Wie dieser Sprachgebrauch anzeigt, ging es bei den Tableaux vivants nicht primär um die Darsteller selbst und um ihre individuellen Merkmale (wie bei den *freak shows* oder den Völkerschauen), sondern um den *Bildeindruck*, der durch die spezifischen Gestaltungsmittel der Aufführung entstehen sollte.³

Tableaux vivants standen somit in einer Tradition der *Bildausstellung*, der um 1900 eine Reihe unterschiedlicher medialer Dispositive angehörten: etwa Vorführungen von Lichtbildern mit der Laterna magica sowie Panoramen und Dioramen. Oftmals vollzogen sich diese Ausstellungen nach dem Strukturprinzip der *Bilderfolge*. Damit ist gemeint, dass ein an einem Ort und zumeist auf festen Sitzplätzen befindliches, zahlendes Publikum der Reihe nach eine Folge einzelner, aber zu einem Programm zusammengefasster Bilder zu sehen bekam, die zueinander in einem thematischen oder narrativen Bezug stehen konnten (dies aber nicht zwangsläufig mussten). Die einzelnen Bilder waren deutlich voneinander abgegrenzt und hatten oft auch eigene Titel, die manchmal auf Programmzetteln abgedruckt waren.⁴ Aus diesen Titeln selbst ging nicht immer hervor, um welche spezifische Darstellungsform es sich handelte. So hätte etwa eine Ankündigung des Berliner Varietés Wintergarten von 1900 sowohl auf Tableaux vivants als auch auf Lichtbilder oder Dioramen hinweisen können:

1. Aufbruch zur Jagd. 2. Auf der Fährte. 3. Such'! 4. Im Hinterhalt. 5. Nach dem Schuss. 6. Auf der Suche. 7. Apportirt. 9. Frühstück. 10. Verwundet. 11. Rückkehr von der Jagd.⁵

3 Einschränkend muss hinzugefügt werden, dass der Bildeindruck umso mehr in den Hintergrund geriet, je näher die Ausstellungen in Richtung Erotik tendierten. Wie Barry J. Faulk (2004) argumentiert, war es umgekehrt gerade die Verdrängung körperlicher Merkmale und die Betonung des Bildlichen, welche die Tableaux vivants von dem Vorwurf ihrer Unsittlichkeit lossprechen konnten (vgl. Kapitel 2).

4 Vgl. zu dieser Traditionslinie auch Mungen 2006, 16, 18. Mit André Gaudreault (2003) ließe sich auch von einer «kulturellen Reihe» der Ausstellung von Bilderfolgen sprechen.

5 Programmblatt des Wintergarten Berlin (11. April 1900), Stadtmuseum Berlin.

Erst der Titel dieser Bilderfolge («Lebende Skulpturen») und die Angabe der beteiligten Personen («Miss Chester mit ihrem berühmten weißen Setter ‹Billy›») verraten, dass es sich tatsächlich um *Tableaux vivants* handelte.

Solche Programmankündigungen weckten bei den Zuschauern bestimmte Erwartungen: Sie würden visuelle Eindrücke in Form von Bildern präsentiert bekommen und zwar in einer *Abfolge* einzelner, oft zusammengehörender Bilder, die Abwechslung und damit Kurzweil versprach. Innerhalb der Kultur der Schaulust waren die Bilderfolgen ein spezifisches Phänomen, das eine Reihe unterschiedlicher Aufführungsformen umfasste.

In diese Tradition reihte sich ab 1895 auch die neue Erfindung des Kinematographen ein, die nun ebenso dazu benutzt wurde, dem Publikum gegen Entgelt eine Reihenfolge unterschiedlicher Bilder zu Unterhaltungszwecken vorzuführen. Der Film führte dabei zunächst die Tradition der Projektionskunst fort, in der es ebenfalls üblich war, von «Bildern» zu sprechen. Bei der *Laterna magica* war dieser Sprachgebrauch noch relativ unkompliziert, denn das materielle Artefakt des einzelnen Lichtbildes ergab in der Projektion – zumindest in der Regel – auch wieder genau ein Bild. Doch selbst wenn sich dieser Sachverhalt mit den ersten Filmprojektionen verkomplizierte, fand der Begriff wie selbstverständlich weiterhin Anwendung – und er wurde von kaum jemandem hinterfragt oder genauer theoretisiert. So schreibt Paul Liesegang 1909 in *Die Projektionskunst* zunächst von den «auf einem Bande befindlichen Bilder[n]» (den filmischen Einzelbildern als materiellen Artefakten), um dann anzumerken: «Die außerordentlich rasche Aufeinanderfolge der Bilder erzeugt in dem Beschauer den Eindruck *eines* lebenden Bildes» (1999, 28; Herv. DW). Zwar ist in der Projektion kaum eindeutig zu bestimmen, was dort genau als einzelnes «lebendes Bild» zu gelten hat, doch da die ersten Filme fast ausschließlich aus je einer einzigen Einstellung bestanden, deren Dauer zumeist auf eine bis wenige Minuten beschränkt war, waren mit «Bild» zumeist sowohl die Aufnahme, Einstellung, Szene als auch der gesamte Film gemeint.⁶ Filmprogramme setzten sich aus einer Abfolge mehrerer solcher Aufnahmen bzw. «Bilder» zusammen, wobei ihr Bezug aufeinander, wie bei allen anderen Formen von Bilderfolgen, unterschiedlich stark sein konnte: von starker Diversität über lose thematische Bezüge bis hin zu narrativen Zusammenhängen. Aus Letzteren entwickelten sich schließlich die ersten Spielfilme mit mehreren Einstellungen. – Wäre die oben zitierte Ankündigung des Wintergarten fünf Jahre später erschienen, hätte sie

6 Der Begriff findet sich etwa in Programmankündigungen sowie in gängigen Genrebezeichnungen («Reisebilder», «Kriegsbilder» etc.). Bei späteren längeren Filmen (ab ca. 1905) wurde dann die Bezeichnung «Bild» für Szene oder Einstellung beibehalten, wenn in Programmen Angaben wie beispielsweise «in 18 Bildern» gemacht wurden.

sich ohne zusätzliche Angaben auch auf die Szenenfolge eines narrativen Kurzfilms beziehen oder sogar seine Zwischentitel wiedergeben können. Wie auch immer man den Bildbegriff im Hinblick auf den Film also theoretisch fassen oder hinterfragen möchte, für die zeitgenössischen Zuschauer stellten sich Filmvorführungen zunächst als eine weitere Form der Tradition der Ausstellung von Bilderfolgen dar.

Zwei Erscheinungsformen «lebender Bilder»?

Sowohl Tableaux vivants als auch Film wurden im Sprachgebrauch um 1900 oftmals als «lebende Bilder» bezeichnet – ein Umstand, auf den in der Forschung bereits öfter hingewiesen wurde.⁷ Für Tableaux vivants hatte sich der Begriff im deutschen Sprachraum bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingebürgert. Von allen konkurrierenden Bezeichnungen war er mit Abstand der meistverbreitete und der einzige, der im *Brockhaus* seit den 1850er Jahren als Schlagwort erschien.⁸ Der später erst so genannte «Film» erhielt in der Frühzeit ab 1895 eine Fülle an unterschiedlichen Bezeichnungen – je nachdem, ob man sich schwerpunktmäßig auf das Trägermaterial, den Vorführapparat oder die projizierten Bilder bezog. Unter ihnen gehörten «lebende Bilder» und «lebendes Bild» mit zu den häufigsten. Bereits 1898, als der Allgemeine Deutsche Sprachverein in Berlin-Charlottenburg einen Wettbewerb für die besten Verdeutschungen von zehn Fremdwörtern veranstaltete, unter anderem auch des Wortes «Kinetograph» (und zwar nicht in Bezug auf den Apparat, sondern auf die von ihm erzeugten Projektionsbilder), ging der Preis an die Bezeichnung «Legebilder» (vgl. Liesegang 1908).⁹

Der Begriff «lebende Bilder» konnte sich also um 1900 tatsächlich auf beide Medien beziehen.¹⁰ Auch wenn sich in *Brockhaus' Konversations-Lexi-*

7 Zuletzt bei Brandl-Risi 2013, 136.

8 Laut Birgit Jooss enthält die zehnte Auflage von *Brockhaus' Conversations-Lexikon* (1851–55) erstmals den Eintrag «Lebende Bilder». «Tableaux vivants» wird in den folgenden Auflagen als Synonym angegeben (vgl. 1999, 20).

9 Interessanterweise benutzt Liesegang in seinem Artikel über die konkurrierenden Bezeichnungen den Begriff «lebende Bilder» ganz selbstverständlich und ohne Anführungszeichen, zieht ihn aber als Vorschlag nicht in Erwägung, vermutlich weil es sich um ein Kompositum handelt, er aber nach einem einzelnen Wort sucht. «Film» kommt für ihn übrigens auch nicht in Frage, weil sich der Ausdruck zu sehr auf den materiellen Träger beziehe und nicht auf das Projektionsbild.

10 Die gleiche Übereinstimmung liegt im englischen Sprachraum vor, in dem Film und Tableaux vivants ebenso häufig als «living pictures» bezeichnet wurden. Selten wurde auch im Französischen mit «tableaux vivants» auf den Film verwiesen. Um Missverständnisse zu vermeiden, verwende ich in dieser Arbeit konsequent die Begriffe «Tableaux vivants» und «(früher) Film» und nicht «lebende Bilder». Der Vorzug des französischen Begriffs ist, dass er ebenfalls ein zeitgenössischer ist und sich

kon von 1902 unter dem Eintrag ‹Lebende Bilder› ausschließlich eine Definition von Tableaux vivants findet, wird der Begriff doch innerhalb der Einträge zu ‹Kinematograph› und ‹Kinetoskop› wie selbstverständlich ebenfalls verwendet.¹¹ Im Varieté, wo ab 1896 beide Attraktionen regelmäßig zu sehen waren, bezeichnete man den Film jedoch meist als ‹lebende Photographien›, was eine Verwechslung mit Tableaux vivants ausschloss. So konnten die Leser der Zeitschrift *Der Artist* 1896, dem zweiten Jahr öffentlicher Filmvorführungen in Deutschland, eine Werbung für ‹Lebende Bilder› (Robert Paxtons Tableaux vivants) unmittelbar neben einer Werbung für ‹lebende Photographien› (Filmvorführungen der Brüder Skladanowsky) sehen.¹² Wo dennoch von ‹lebenden Bildern› die Rede war, wurde der Sachverhalt oftmals durch Hinzufügung weiterer Begriffe präzisiert, so etwa in einer weiteren Werbung von Robert Paxton: ‹Schönheits-Galerie lebender Bilder (Tableaux vivants)› oder einer der Filmfirma Lubin drei Jahre später: ‹Neue Films. Neu! Neu! Lebende Bilder›. Im gleichen Jahr inserierte ein Thomas Graf mit der ‹Aufführung von Lebenden Bildern (in Lebensgröße) mittels der neuesten amerikanischen Projections- und Film-Bilder-Maschine›.¹³

Die identische Benennung der beiden Darstellungsformen hat in der Forschungsliteratur teils zu Formulierungen geführt, die nahelegen, der Film (als moderne Form ‹lebender Bilder›) habe die Tableaux vivants (als überholte Form ‹lebender Bilder›) abgelöst und sei für deren Verschwinden verantwortlich, als sei der Film gleichsam eine aktualisierte Form der Idee ‹lebendes Bild›, die sich zuvor in den Tableaux vivants manifestiert habe.¹⁴ Im Hinblick auf manche Aufführungskontexte wie den des New

zudem in der heutigen, auch deutschsprachigen, Forschung etabliert hat. Er macht zudem die Entstehung des Tableau vivant aus dem Tableau, dem stehenden Schlussbild im Theater Diderots, deutlich (vgl. Kapitel 2).

- 11 Dem Lexikon zufolge ‹hat der K. den Zweck, die lebenden Bilder einer ganzen Versammlung von Personen zur gleichen Zeit vorzuführen› (*Brockhaus' Konversations-Lexikon* 1902, 14. Aufl., Bd. 10. Leipzig/Berlin/Wien: F.A. Brockhaus, S. 341). Auch über das Kinetoskop heißt es, ‹daß das Auge durch das schnelle Aufeinanderfolgen der einzelnen Bewegungsphasen den Eindruck erhält, als ob es ein lebendes Bild vor sich sieht› (ebd., 343).
- 12 Werbeanzeigen in *Der Artist* 593 (1896), o.S. Interessanterweise werben beide für ‹Apparate›: ‹Apparat für lebende Bilder› und ‹Original-Apparat ‹Bioscop››. Im Falle der Tableaux vivants ist damit vermutlich die spezielle Bühnenapparatur mit Effektbeleuchtung gemeint.
- 13 Werbeanzeigen in *Der Artist* 620 (1896), 763 (1899), 744 (1899), o.S.
- 14 ‹It was not moralistic condemnation which brought about the downfall of tableaux vivants, but a new form of ‹living pictures› – moving images on a screen. Edison's Vitascope replaced tableaux on one variety bill after another at century's end› (McCullough 1983, 131); ‹vaudeville devotees experienced a dissolving view of sorts, from living pictures to moving pictures› (Musser 2005a, 8); ‹motion pictures represented the latest in a long line of visual novelties [...]. Here was an opportunity to begin

Yorker Vaudeville mag diese Verdrängungsthese berechtigt sein.¹⁵ Im Allgemeinen widersprechen ihr jedoch mehrere Tatsachen: Erstens brach in Europa die Tradition der Tableaux vivants mit dem Aufkommen des Films nicht ab, sondern koexistierte mit diesem über mehr als drei Jahrzehnte. Die Werbung für Tableaux vivants in deutschen Variétézeitschriften ließ bis zum Ersten Weltkrieg nicht nach, und auch Anleitungen für Aufführungen im Amateurbereich wurden weiterhin zahlreich gedruckt. Zweitens ist mir keine Quelle vor 1913 bekannt, die Tableaux vivants und Film überhaupt miteinander in Zusammenhang bringt, geschweige denn Tableaux vivants dem Film gegenüber als überholtes Medium darstellt.¹⁶ Gerade für den Bereich des Variétés wäre dies auch äußerst kontraproduktiv gewesen, denn dort ging es immer um eine möglichst große Vielfalt und nicht um die Profilierung einzelner Darstellungsformen. Drittens ist die identische Bezeichnung für beide Darstellungsformen kein Indiz dafür, dass kinematographische Vorführungen tatsächlich in Bezug zu Tableaux vivants gesehen wurden, denn im 19. Jahrhundert wurden auch andere Medien als «lebende Bilder» bezeichnet, etwa Ziehbilderbücher (u. a. Meggendorfer 1878 und 1890) oder kurze Prosastücke (u. a. Adolf Heinrich Ebelings Paris-Reportagen 1863–67). Obwohl der Begriff als Bezeichnung für Tableaux vivants im *Brockhaus* erschien, haftete ihm immer auch etwas Uneigentliches an, weshalb er gern in Anführungszeichen gesetzt wurde. Er war also um 1900 weniger ein präziser Terminus als ein verbreiteter Sammelbegriff zur Umschreibung ganz unterschiedlicher Phänomene, der dann *auch* für die neue Bildform Film herangezogen wurde. Die Vermutung, eine für das zeitgenössische Publikum ins Auge springende Wesensverwandtschaft zwischen Tableaux vivants und Film habe zur gleichen Benennung geführt, erscheint somit historisch nicht haltbar.

Wie ich im Folgenden zeigen möchte, lässt sich an der Bezeichnung «lebende Bilder» für Tableaux vivants und Film vielmehr eine deutliche

a new «craze» now that the interest in the living picture was waning» (Allen 1980, 65). Vgl. außerdem Mamoli Zorzi 1999, 92.

- 15 McCullough, der Tableaux vivants in New York systematisch anhand von historischen Quellen erforscht hat, erwähnt in der Tat einen deutlichen Rückgang von Tableaux-vivants-Vorführungen nach 1896, doch konnte ein solcher in den für diese Arbeit verwendeten europäischen Quellen nicht nachgewiesen werden.
- 16 McCullough zitiert eine Aussage aus dem *New York Herald* vom 14. April 1896 über Edisons Vitascope: «By this invention veritable *living pictures* are thrown upon the screen» (1983, 112; Herv. i. O.). Auch Barry J. Faulk bezieht sich auf diese Aussage, um zu belegen, dass von den Zeitgenossen eine Nähe zwischen Film und Tableaux vivants wahrgenommen wurde (vgl. 2004, 156). Das ursprüngliche Zitat ist jedoch mehrdeutig. «Veritable» könnte tatsächlich in Abgrenzung zu den «nicht wahren» lebenden Bildern der Tableaux vivants gemeint sein, könnte aber auch einfach eine verstärkende Funktion haben. Für eine Einschätzung der Begriffsverwendung im Französischen vgl. Robert 2014a, 289–290.

Differenz zwischen den beiden Darstellungsformen ablesen. Die identische Benennung verweist nicht, so soll deutlich werden, auf eine Ähnlichkeit oder gar Genealogie, sondern auf eine *Veränderung des Begriffs vom Lebendigen und vom Leben selbst*. Was man unter ‹Leben› verstehen konnte, war um 1900 keinesfalls unumstritten. Die Naturwissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts hatten einen biologischen Lebensbegriff entwickelt, der ‹Leben› oftmals auf pure Mechanismen von Reiz und Reaktion zu reduzieren schien und damit insbesondere religiösen Vorstellungen widersprach. Dem begegneten zur Jahrhundertwende gesellschaftliche und philosophische Strömungen wie Lebensphilosophie, Vitalismus und die im Detail sehr unterschiedlich ausgerichteten Lebensreformbewegungen. Ein Teil der dabei aufkommenden divergierenden Bedeutungen des Lebensbegriffs spiegelte sich auch in seiner parallelen Anwendung auf die Bildformen Tableaux vivants und Film.

Tableaux vivants: Leben, zum Bild geronnen

Aufführungen von Tableaux vivants waren eine Form der Ausstellung, in der Elemente des Performativen in den Hintergrund gerieten. Dennoch konstituierte sich das Tableau vivant als Bildform erst über einen performativen Akt, nämlich den der körperlichen *Stilllegung*.¹⁷ Die zeitgenössischen Quellen belegen die große Bedeutung, die der möglichst perfekten Fixierung der Körper für eine gelungene Vorführung beigemessen wurde. «Zu dieser Bewegungslosigkeit gehört auch», so Woldemar von Dörpt-Léal in seiner Anleitung *Lebende Bilder: eine gemeinverständliche Einführung*, «daß der Darsteller im *Gesichtsdruck* die einmal angenommene Maske festhält und, wenn irgend möglich, selbst das *Augenblinzeln* vermeidet» (1893, 34; Herv. i. O.). Jegliche Bewegung müsse für ein gelungenes Tableau vivant peinlichst vermieden werden, sind sich die meisten der Anleitungen für den Amateurbereich einig.

Nichts macht einen unangenehmeren Eindruck, als wenn ein Bild unruhig wird; es ist vielmehr die vollständige Regungslosigkeit Hauptbedingung und müssen die Gruppen den Eindruck machen, als ob sie wirklich aus Marmor gemeißelt wären. (Krüger 1898, 9)

Dörpt-Léal vermerkt, man solle «sofort die Gardinen schließen [...], sobald der kritische Augenblick naht, wo die lebenden Bilder zu – leben begin-

17 Zu performativen Aspekten von Tableaux vivants vgl. auch Brandl-Risi 2013, insbesondere S. 12–20.

nen» (1893, 13). Zur Verhinderung von Bewegung auf der Bühne gab es mehrere Ratschläge:

Wie nun aber, wenn ein Darsteller diesen Zeitraum nicht *innezuhalten vermag*? Der Leiter muß dann *vorher* [...] mit ihm ein Zeichen verabreden; sobald also der Darsteller seine Kraft wanken fühlt, gebe er dieses *Zeichen*, damit der Leiter den Vorhang schnell schließen kann. (Dörpt-Léal 1893, 35; Herv. i. O.)

Dörpt-Léal empfiehlt «ein leises (ein *leises!*) Husten oder Räuspern» (ebd.; Herv. i. O.). Andere empfehlen zur Einübung des Stillstehens das Üben vor einem Spiegel (vgl. Arnold 1859, 157), während Edmund Wallner in seiner umfangreichen Sammlung *Eintausend Sujets zu Lebenden Bildern* eine Ökonomie der Bewegungen hinter der Bühne beschreibt, mit der die Bilder möglichst lange regungslos gehalten werden konnten: «Der Arrangeur lasse die Person, welche die bequemste und leichteste Stellung hat, zuerst Platz nehmen und zuletzt diejenige, welche die schwierigste aushalten muß» (1895, 18).

In den zitierten Quellen kommt ein scheinbares Paradox zum Ausdruck: Während der eigentliche Effekt der *Tableaux vivants* ganz offenbar der einer *Verlebendigung* von Bildern sein sollte, ging es für die Darsteller zunächst ganz im Gegenteil um die möglichst erfolgreiche *Unterdrückung* jeglicher Lebensäußerung. Das *Tableau vivant* als spezifische *Bildform* – also als ästhetisches Artefakt – entstand erst durch die *Körpertechnik* der Stilllegung. Jedes Augenblinzeln, jedes kleine Ruckeln war in der Lage, den Eindruck des Bildhaften zu zerstören und musste nach Möglichkeit vermieden werden. Die oben genannten praktischen Vorbereitungen für ein *Tableau vivant* – die genau festgelegte Dauer der Aufzüge, die Reihenfolge, in der sich die Darsteller positionierten, präzise Absprachen zwischen Darstellern und Arrangeur sowie individuelles Körpertraining – dienten sämtlich dem Zweck, den natürlichen Bewegungsdrang möglichst erfolgreich zu unterbinden. War der Vorhang einmal geöffnet, beschränkte sich die Leistung der Darsteller auf die eigene Körperbeherrschung und auf die möglichst vollständige Einstellung aller sichtbaren Lebenszeichen. Betrachtet man auf photographischen Abbildungen einzelne Gesichter und Körperhaltungen von *Tableaux-vivants*-Darstellerinnen, so lässt sich die große Anstrengung nachvollziehen, die mit dem Halten des Stillstands oft verbunden war (vgl. Abb. 10a–b).

Die Reglosigkeit konnte bei keinem *Tableau vivant* vollkommen sein. Die Spezifik der Darstellungsform lag vielmehr im Widerspiel *zweier* Kräfte, von denen die Stilllegung die eine war, die andere aber der unvermeidliche Drang nach Bewegung. Die immanente Labilität der *Tableaux vivants* wurde meist dann explizit hervorgehoben, wenn es darum ging, sie



10a–b Details aus Photographien von Tableaux-vivants-Aufführungen (vgl. Abb. 1 u. 46)

als Darstellungsform grundsätzlich zu kritisieren, wie etwa in einem Text aus dem *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* von 1815:

Die ruhige Beschauung wird noch immer durch die bange Sorge, es möchte sich eine oder die andere Figur im Gemälde bewegen, gestört, und diese Furcht wird durch die sichtbare Anstrengung der Figuren, sich ruhig zu halten, immer wieder angeregt. (zit. n. Jooss 1999, 144)

Der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer vermerkt noch weitaus abfälliger:

Will man mit lebendigen Menschen ein Bild darstellen, so hat man hier eben ein Material, das nicht ganz pariert. [...] Das Ding ist ferner jedem Zufall ausgesetzt; und wahrhaftig, ich meines Teils muß gestehen, wenn ich ein *tableau vivant* sehe, so meine ich immer, die Figuren können kaum mehr still halten, es müsse einer niesen oder lachen, und kann dann selber das Lachen nicht mehr unterdrücken. Kurzum, das ist eine gebrechliche Darstellungsform und gehört nicht in die eigentliche Kunst, weil dazu lebendiges Material gebraucht wird. (Vischer 1898, 227)

Gelang der Stillstand bis zur Perfektion, war dies allerdings Anlass zur Bewunderung und steigerte den Attraktionswert. Über die bekannten Tableaux vivants des Schaustellers Henry de Vry im Varieté vermerkte ein Kommentator:

Das ›Schützenliesel‹, dessen Darstellerin bei der Schwierigkeit der Stellung, in der sie zu verharren hat, nur zu leicht ins Wackeln kommen kann, überrascht durch absolute Sicherheit und Ruhe [...]. (Anon. 1894b, o. S.)¹⁸

18 Bei der *Schützenliesel* handelt es sich um ein heute noch bekanntes Gemälde von Friedrich A. von Kaulbach, das eine bayerische Kellnerin zeigt, die mit mehreren Bierkrügen in jeder Hand mit einem Bein auf einem (rollenden) Bierfass balanciert.

Auch der Künstler Ernst Kiesling soll sich bewundernd über de Vry geäußert haben: «Auch nicht die leiseste Bewegung eines Gliedes, nicht einmal das Zwinkern eines Auges raubt dem Beschauer die Illusion».¹⁹

Ob bewundernde Anerkennung oder Missfallen: Immer schwingt in den zitierten Aussagen auch die Möglichkeit der Bewegung mit, das Wissen um die Prekarität, die «Gebrechlichkeit» der Darstellung. *Tableaux vivants* waren Bilder, die zwar auf vollständige Stilllegung abzielten, sich dabei aber «immer auf der Kippe» befanden (Folie/Glasmeier 2002, 11). Der Darstellungsform eignete bei aller Starrheit somit etwas paradox Flüchtliges. Der physische Akt des Anhaltens war dabei im fertig gestellten Bild immer mit enthalten. Die körperliche Arretierung – das war dem Publikum klar – fand zeitlich *vor* der Öffnung des Vorhangs statt, *während* der Expositionszeit des Bildes musste sie aktiv aufrechterhalten werden. In den *Tableaux vivants* wurde der Prozess der eigenen Bildwerdung also immer mit ausgestellt.

Es wäre deshalb falsch, den Erfolg von *Tableaux vivants* in einer *vollkommen* perfekten Verdrängung des Lebendigen, in einer *vollständigen* Illusionierung zu sehen, auch wenn dies in obigen Quellen teils nahegelegt wird. Vielmehr musste selbst bei gelungenen Aufführungen die Lebendigkeit der Darsteller zu einem gewissen Grade sichtbar bleiben. Die Aufführung hätte wohl kaum Sinn gemacht, wären die Zuschauer wirklich im Glauben gewesen, ihnen würden Gemälde oder Skulpturengruppen vorgeführt. Andererseits mussten der erzwungene Stillstand und die durch ihn bewirkte Imitation eines Bildes zumindest so weit gelingen, dass sich die Zuschauer dieser Illusion hingeben konnten.

Dies mag nun in der Tat als Widerspruch erscheinen: Erst sollten alle Anzeichen der Lebendigkeit der Darsteller unterdrückt werden, um so den Eindruck eines Bildes hervorzurufen, dann sollte dieses Bild dennoch lebendig wirken. Aber der Eindruck des Lebendigen entsteht eben nicht nur über Bewegung: Wie ich argumentieren möchte, war es gerade das Moment der *Verkörperung*, das gleichsam die «andere Seite» der Stillstellung darstellte und von welchem der Eindruck des Lebendigen ausgehen musste. Offenbar liegt dem eine sehr spezifische Vorstellung des Lebendigen zu Grunde: Der Begriff des Lebens wird von dem der Bewegung abgekoppelt und gleichsam *in* die Körper selbst verlegt. Aus diesem Grund beschreiben die zeitgenössischen Quellen das Leben der *Tableaux vivants* stets als etwas kaum Greifbares, Geistiges, den Bildern *Innerliches*, das gleichwohl von ihnen ausstrahlte und für die Zuschauer deutlich zu erspüren war. Leben war hier im ganz klassischen Sinne als *Beseelung von innen heraus*

19 Zit. n. einer Werbeanzeige von de Vry, in: *Der Artist* 480 (1894, o. S.).

gedacht.²⁰ Wenn in Variétézeitschriften die lebendige Qualität der Tableaux vivants herausgehoben werden sollte, geschah dies entsprechend fast immer mit Bezug auf Begriffe wie «Atem», «Hauch», «Seele»²¹ oder «Wärme»:

Diese Darstellungen sind [...] so lebenswahr, dass man von Georgette Duval behaupten kann, sie verkörpert die Schöpfungen der modernen Plastik, be-seelt von dem Hauche warmen Lebens.²²

Man glaubt kaum, daß man hier Fleisch und Blut, sondern, wenn auch edles, so doch kaltes Metall vor sich hat, und doch liegt über dem Ganzen ein eigen-artiger Zauber, doch athmen diese Figuren Leben.²³

Auch Anleitungen zum Stellen von Tableaux vivants im Amateurbereich heben die Relevanz der inneren Beseelung hervor: «Soll es aber Kunst sein, dann muß jede Person in Geist und Auffassung sich in ihre Rolle einleben und in Haltung, Miene, Blick zum Ausdruck bringen, was in der Seele vor sich geht» (Trefß 1913, 33).²⁴ Bereits im *Brockhaus* von 1817 konnte man unter dem Eintrag «Tableaux» lesen:

Es ist hier kein Ersterben, sondern ein Beleben, und was besonders jenen geheimnisvollen Reiz gibt, ist ein Durchschimmern des innern glühenden Seelenfunktens durch die äußere Ruhe. (zit. n. Brandl-Risi 2013, 109)

Es «leuchtet der innigste Ausdruck des Gemüthes durch jene magische Ruhe», und es vollziehe sich «die Belebung einer zuvor starr gehaltenen Form durch den erwachenden Ausdruck des Auges und der Züge» (zit. n. ebd.). Zwar ließe sich möglicherweise empirisch argumentieren, dass auch solche Eindrücke letztlich auf körperliche Regungen zurückzuführen sind, doch handelt es sich dabei um äußerst unscheinbare Bewegungen (etwa unvermeidliches Ruckeln, Atmen, Augenblinzeln), die als Zeichen der Beseelung *im Körper* und *im Bild* interpretiert werden können.

Das «Leben» der Tableaux vivants war also gedacht als *innere* Qualität, die nur sanft, gleichsam magisch, nach außen strahlen sollte. Die Ver-

20 So auch Anno Mungen: «Läßt sich Bewegung als der primäre und unmittelbarste Ausdruck von «Leben» kennzeichnen, so war das Lebende Bild nicht eigentlich «lebendig»: Aber es war beseelt» (Mungen 2006, 49).

21 Dies sind auch drei der Übersetzungsmöglichkeiten des lateinischen Wortes «anima».

22 «Berichte über Variété und Circus: Hamburg, Variété Feensaal», in: *Der Artist* 1035 (1904), o. S.

23 «Kritiken: Eden-Theater, Hamburg», in: *Das Organ* 49 (1909), S. 15.

24 Hier liegt eine Parallele zum antiken Mythos der Bildbelebung vor. Wie Victor I. Stoichita herausgestellt hat, vollzieht sich auch die Belebung der Galathea im Pygmalion-Mythos bei Ovid stark über haptische Elemente wie Wärme, leichten Händedruck, Weichheit der Haut und Pulsschlag sowie durch subtile visuelle Merkmale wie Erröten (vgl. 2011, 24–28).

körperung der Tableaux vivants durch lebende Körper sollte zumindest für den Augenblick die Möglichkeit aufscheinen lassen, auch Kunstwerke könnten beseelt sein. Dafür musste aber – auf einer performativen Ebene – die Lebendigkeit der Darsteller auf ein Minimum reduziert werden, und zwar in erster Instanz dadurch, dass deren Bewegungen als äußeres Anzeichen von Lebendigkeit unterdrückt wurden.

Ziel dieser Stilllegung war das bedeutungstragende Bild. Die Anordnungen und Posen der Darsteller waren stets auf einen eindeutig zu entziffernden Sinngehalt ausgerichtet. Schon August Langen stellt zu Beginn seines grundlegenden Aufsatzes zur Entwicklung der Tableaux vivants die «Verfestigung des transitorischen Augenblicks zum inhaltlich vertieften Bild» (1968, 194) als deren wesentliches Merkmal heraus.²⁵ Da jedes Tableau vivant nur für kurze Zeit zu sehen war, musste sich dieser Sinn in seiner Eindeutigkeit möglichst unmittelbar mit dem Öffnen des Vorhangs erschließen. Wie sich insbesondere an der Untersuchung von Tableaux vivants im Vereinskontext zeigen wird (vgl. Kapitel 4), nahm dabei jedes einzelne Bild eine klar definierte Position innerhalb der Rhetorik der Gesamtbilderfolge ein.

Dieser lesbare und eindeutige Gehalt der Bilder war exklusiv an die Zuschauerblicke adressiert, wie anhand des spezifischen Dispositivs der meisten Tableaux-vivants-Aufführungen, sowohl in Vereinen als auch im Varieté, deutlich wird: Jedes Bild existierte nur für wenige Minuten, in denen es sich in frontaler Ansicht dem sitzenden Publikum preisgab. Die «gebrechliche» Bildform erforderte, dass möglichst wenig Zeit des fertig gestellten Bildes hinter geschlossenem Vorhang vergeudet wurde. Dieser musste so schnell wie möglich geöffnet werden, und wurde er wieder zugezogen, so löste sich auch das Tableau vivant unmittelbar auf. Für die Zuschauer war also unmissverständlich: Dieses Bild mit eindeutigem Sinngehalt existiert nur jetzt, und es richtet sich mit seiner Aussage ausschließlich an uns.

Diese spezifische Form von Bildlichkeit hatte ideologische Implikationen. Wie die bisherige Forschung bereits herausgestellt hat, ging mit den Tableaux vivants fast immer eine starke Tendenz zu ästhetischen, moralischen und ideologischen Normierungen einher. Birgit Jooss hat diese Tendenz sehr anschaulich anhand der drei für sie wesentlichen «Beweggründe» für das Stellen von Tableaux vivants erläutert, die hier noch einmal – mit Ergänzungen aus anderen Forschungen – wiedergegeben werden sollen.²⁶ Der

25 Bereits Goethe hatte, so schickt Langen voraus, die den Tableaux vivants verwandte Ausdrucksform der Attitüde als «eine Stellung, die eine Handlung oder Gesinnung ausdrückt und insofern bedeutend ist» definiert (zit. n. 1968, 194).

26 Einschränkend muss hinzugefügt werden, dass sich Jooss vor allem auf private Tableaux-vivants-Aufführungen im aristokratischen und großbürgerlichen Rahmen und

erste ist «moralisch-didaktisch»: Tableaux vivants «wollten den Betrachter von bestimmten moralischen Wertvorstellungen überzeugen, die den speziell ausgewählten Kunstwerken immanent sind» (1999, 271–272). Jooss beschreibt dies vor allem für die frühen, in Theaterstücke eingebundenen Tableaux vivants. Manuel Frey argumentiert ebenfalls, dass schon das Ziel der Diderotschen Tableaus letztlich eine «kollektive Aneignung der geforderten neuen Moralvorstellungen» gewesen sei (1998, 405). Die zum signifikanten Bild gefrorenen Schauspielerkörper waren schon im Diderotschen Tableau

das geeignete Medium zur Kalkulation der Gefühle im Rahmen der empfindsamen Tugendpredigt, die die Richtung aus der schlechten Welt nach innen, in die Seele weisen sollte – und von dort wieder zurück ins wahre, tugendhafte Leben im Kreis der Familie. (Frey 1998, 404)²⁷

Eine Grundfunktion der Tableaux vivants war es also, «die zeitunabhängige Richtigkeit jeder wahrhaft idealistischen Ansicht von Wirklichkeit» (Miller 1972, 206) zu bestätigen.

Bei dem zweiten Beweggrund handelt es sich für Jooss um einen «historisch-ästhetisch[en]». Ziel sei hier die «Ausbildung des ‹guten Geschmacks›» (1999, 272), orientiert an einem verbindlichen Kanon der Kunstgeschichte, der in den Tableaux vivants reproduziert werde (vgl. ebd., 149–151, 272). In der körperlichen Anverwandlung anerkannter Meisterwerke «beglaubigt sich auch ein Bekenntnis zum Künstler selbst und zur Kunstgeschichte als folgerichtige Geistesgeschichte» (Folie/Glasmeier 2002, 20). In hohem Maße ging es bei den aristokratischen Tableaux vivants somit um die Konstruktion eines elitären Bildungskreises, in dem man ‹wusste›, und in den Nachstellungen wieder-erkannte, was gut und was schön war. In diesen Kreis drängte bald auch das gehobene Bürgertum. Über das Mitwirken an Tableaux vivants, ob als Darsteller oder als Rezipient, sowie deren ästhetische Bewertung konnten soziale Zugehörigkeiten und Grenzziehungen verhandelt werden. Oder wie Mara Reissberger schreibt:

[...] das Wieder-Erkennen-Können dieses Originals im Lebenden Bild nobilitiert den großbürgerlichen Rezipienten: [...] in der ästhetischen Bildung gewinnt er das Anrecht, sich als Angehöriger einer höheren gesellschaftlichen Schicht auszuweisen. (Reissberger 1982, 748)

Den dritten Beweggrund nennt Jooss «gesellschaftlich-pädagogisch». Er betrifft vor allem die privaten Amateuraufführungen. Hier ging es um das

im gehobenen Theater bis 1820 konzentriert. Prinzipiell aber lassen sich ihre Aussagen auch auf die anderen Aufführungskontexte und auf die Zeit um 1900 beziehen.

27 Vgl. auch den Zusammenhang von «rührendem Effekt» und bürgerlicher Ideologie in den Diderotschen Tableaus bei Berger 1989.

«Antrainieren» von bedeutungsvollen Posen» (Jooss 1999, 95), um die «Bildung der Seele, des Geistes und des Körpers durch die Verkörperung von Kunst» (ebd., 272). Dieser im Lichte des zeitgenössischen Diskurses um Ausdruck, Anmut und «Beredsamkeit des Leibes» (ebd., 95) zu betrachtende Aspekt kehrt auch die performative, körperliche Seite der Tableaux vivants hervor. Er verdeutlicht, dass es nicht nur um die Wirkung auf die Zuschauer, sondern immer auch um die auf die Darstellenden ging. Mara Reissberger erkennt in den vom österreichischen Kronprinzen Rudolf für seine Eltern, Kaiser Franz Joseph I. und Kaiserin Elisabeth, gestellten Tableaux vivants die

konstituierenden Charakteristika eines Lebenden Bildes, die ihm inhärente totale Disziplinierung der Beteiligten, die sich nicht rühren dürfen, ihre «Rolle» nicht gestalten können, sich dem Diktat eines Vorgegebenen bedingungslos zu subordinieren haben. (Reissberger 1989, 134)

Die fehlende Möglichkeit zur Bewegung und das Einnehmen vorgefertigter Stellungen als Grundbedingungen eines Tableau vivant hatten offenbar einen «disziplinierenden Effekt» (Frey 1998, 412) auf die Darsteller (und sie sind ein treffendes Bild für die persönliche Situation des Thronfolgers der k. u. k. Monarchie). Vor allem die Tableaux vivants in der Salonkultur dienten so «der Herstellung einer gruppenspezifischen Homogenität durch die Darstellung, Beobachtung und Nachahmung bestimmter Gebärden und Stellungen». Es handelte sich um eine «absichtsvolle Ausrichtung am Klischee», eine «Verallgemeinerung als Gruppennorm» (ebd., 406). Tableaux vivants bezogen sich also auf ein genormtes und stereotypisiertes Bildmaterial und richteten dieses kraft der körperlichen Aneignung als Imperativ an Darsteller und Zuschauer zugleich. Ziel war «der nach innen wirkende Vergemeinschaftungseffekt» (ebd., 407).

So gut wie immer ging es also bei Tableaux vivants um die Vermittlung gesellschaftlicher, moralischer und ästhetischer *Normvorstellungen*. Der Darstellungsform kam somit insgesamt eine «individuell und gesellschaftlich *stabilisierende* Funktion» zu (ebd., 408; Herv. DW), indem sie gewisse Gesellschaftsschichten klar nach außen hin abgrenzte und durch die Veranschaulichung verbindlicher Verhaltensmuster eine homogenisierende Wirkung entfaltete. «Man vergewisserte sich unter Seinesgleichen der gemeinsamen ruhmreichen Vergangenheit und der tradierten kulturellen Leitvorstellungen» (ebd., 407). Als körperliche Ausdrucksform haftete den Tableaux vivants zudem immer auch ein Moment der *Disziplinierung* an.

Diese Funktionen von Normierung, Stabilisierung und Disziplinierung möchte ich zusammenfassend als die *festsetzende Tendenz* der Tableaux vivants bezeichnen. Sie war in kleineren Gruppen, d. h. im Amateur-

bereich, insgesamt stärker als im professionellen Schaugeschäft, äußerte sich prinzipiell aber in allen Aufführungskontexten. In ihrer Ausstellung angehaltener und zum Bild geronnener Körper waren Tableaux vivants mehr als nur ein Appell ans Imaginäre, mehr als fiktive Veranschaulichung oder symbolische Form, sie vollzogen das von ihnen geforderte Stillhalten als grundsätzliche gesellschaftliche Verhaltensweise auf körperlicher und ästhetischer Ebene, als eine selbst auferlegte, performative Einpassung der Körper in vorgegebene Bildschemata. Tableaux vivants wandten sich gegen den sich bewegenden menschlichen Körper als Ausdrucksfläche von Veränderung, Zufall und Uneindeutigkeit. Es kam, im Pathos der Zeit gesprochen, zur «Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit im Lebenden Bild» (ebd., 405). Wenn Tableaux vivants heute so wenig modern erscheinen, dann auch, weil sie sowohl in ästhetischer als auch in ideologischer Hinsicht einen Akt der *Vereindeutigung* und *Verfestigung* darstellen, der sich Prozessen der Auflösung und der Bedeutungspluralisierung, generell allen Ambiguitäten zu widersetzen scheint.²⁸

So gesehen kam den Tableaux vivants um 1900 die gleichsam kompensatorische Funktion zu, den Umwälzungen und Ungewissheiten der Moderne ein Bollwerk an Beständigkeit entgegenzusetzen und den Ängsten vor körperlichem Energieverlust, vor Degenerierung und «Entartung» (Nordau 1892), die sich mit der modernen Großstadt und deren unkontrollierten Bewegungsformen oftmals verbanden, die Ausstellung gesunder und sinnhaft arrangierter Körper entgegenzuhalten. So verortet auch Michael Cowan Tableaux vivants im Kontext der deutschen Körperkultur um die Jahrhundertwende und bringt sie in Zusammenhang mit einer spezifischen gesellschaftlichen Obsession, die er als «Willenskult» (*Cult of the Will*) bezeichnet (vgl. 2008, 147–149). Körperschönheit – d.h. insbesondere die Orientierung am Ideal der Antike – galt in diesem Kontext als sichtbarer Ausweis individueller Willenskraft, die es den Unwägbarkeiten des modernen Lebens entgegenzuhalten galt (vgl. ebd., 154). Für Cowan haben Tableaux vivants hier vor allem eine Art Motivationsfunktion (vgl. ebd., 148), doch man kann vielleicht noch weiter gehen und schon im Akt der körperlichen Stilllegung selbst, in der Bändigung jeder Bewegung, einen Ausdruck der Willenskraft sehen.²⁹

28 David Glassberg nennt einen seltenen Fall einer ideologischen Progressivität bei Tableaux vivants. Während eines Festzugs in Hartford, Connecticut 1889 stellten die Frauenrechtlerinnen Mary A. Livermore und Cora Scott Pound 17 Bilder, die positive Veränderungen der gesellschaftlichen Frauenrolle illustrierten. Bezeichnenderweise griffen diese Darstellungen auf Bewegung zurück. Es handelte sich um «‹living, speaking, moving› tableaux» mit einer «final procession of women in business, law, the ministry, and medicine across the stage» (Glassberg 1990, 39).

29 Auf eine solch «kompensatorische» Funktion der Tableaux vivants innerhalb der Moderne ist bereits verschiedentlich verwiesen worden: «The slowness of tableaux

Der Kinematograph: die Bewegung des Lebens

Projektionen photographischer Bilder hatte es bereits vor dem Film gegeben. Was die ersten Filmzuschauer ab 1895 jedoch in Staunen versetzte, war deren *Bewegung*. Zahlreiche frühe Filme stellten durch ihre Sujets die neuartige Attraktion des Bewegungsbildes geradezu ostentativ aus, und es entstanden regelrechte «movement genres» (Gunning 2009, 165–167): einfahrende Lokomotiven, badende Menschengruppen, Serpentinentänze. All diese Filme erkundeten ausgiebig die neuen Formen bildlicher Darstellung, welche die technische Reproduzierbarkeit von Bewegung nun ermöglichte. Es genügt, sich frühe Filmprogramme anzuschauen, um zu verstehen, dass diese Vorführungen zwar der äußeren Form nach an die Tradition der Ausstellung von Bilderfolgen anknüpften, dabei aber eine vollkommen andere Art von Bildern versprachen als etwa Tableaux vivants. So verweist die Ankündigung eines Filmprogramms im Berliner Wintergarten mehrfach auf die Bewegtheit der Bilder:

1. Auszug d. N.Y.-Feuerwehr
2. Die Kinderschlacht
3. Herankommende Dampfspritzenlocomotive
4. Hürdenreiten englischer Cavallerie
5. Eilzug der Pennsilvannia-Eisenbahn [sic] in vollster Bewegung
6. Attake [sic] der französischen Cavallerie (Manöverbild)
7. «Irish Mail»-Züge
8. Segelregatta
9. Die amerikan. Wasserrutschbahn
10. Der schnellste Eisenbahnzug Amerikas, rast vor den Augen des Publikums vorüber
11. In diesem Bilde steht der photogr. Aufnahme-Apparat auf dem Vorderteil der eben gezeigten Locomotive; dadurch wird ein Bild geschaffen, welches gleich einem Wandelpanorama vor dem Auge des Beschauers vorüberzieht.³⁰

Die Attraktion des filmischen Bewegungsbildes gründete aber nicht nur in den ungewohnt und sensationell dargestellten Inhalten, sondern auch in deren technischer Hervorbringung. In einem Bericht des *Berliner Lokalan-*

vivants was perhaps a soothing contrast to the increasing mobility and speeds of nineteenth-century life in the cities [...]. The *tableau vivant* represents the opposite of the *flâneur*» (Satz 2009, 175). «Im Zeitalter der bürgerlichen Umwälzung und der industriellen Revolution wuchs der Wunsch nach Beschaulichkeit. Viele empfanden, daß ihre Zeit schnelllebiger geworden war, und erfreuten sich am «Festhalten» bedeutender und schöner Momente» (Lammel 1986, 226).

30 Programmblatt des Wintergarten Berlin (15. Mai 1900), Stadtmuseum Berlin.

zeiger von 1896 heißt es: «verblüfft, überwältigt wird man, wenn der Apparat in Bewegung gerät und die Bilder Leben gewinnen» (zit. n. Diederichs 1985). Die Bilder, so war den meisten Betrachtern um 1900 bewusst, belebten sich nicht von selbst, sondern aufgrund der spezifischen Funktionsweise einer Apparatur. Auch andere Beschreibungen beziehen sich auf technische Details, wie etwa eine aus der Schaustellerzeitschrift *Der Komet*, ebenfalls von 1896:

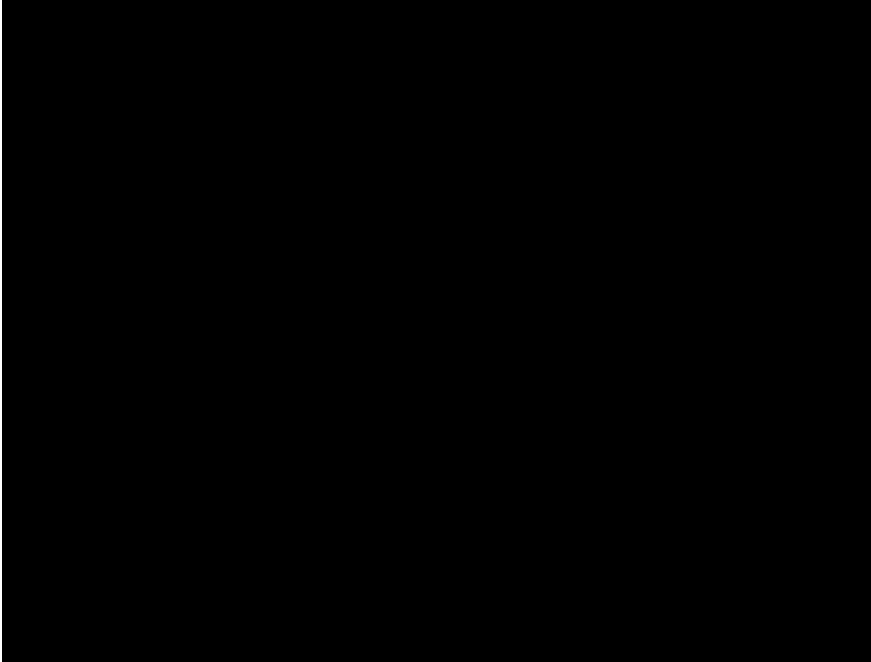
Hier erscheint auf der Platte zunächst eine todte Photographie. Sowie aber im Verschlag die offenbar nach dem Edison'schen 'Kinetoskop' eingerichtete Rotationsmaschine in Bewegung gesetzt wird, erhält die Photographie mit allem darauf Befindlichen Leben. (zit. n. Diederichs 1985, o. S.)

Die Bilder und deren apparative Erzeugung ließen sich, wie die zitierten Äußerungen zeigen, schwerlich voneinander trennen; die technische Hervorbringung der Bilder spiegelte sich noch in diesen selbst.

Durch welche spezifischen Qualitäten zeichnete sich die Bewegung kinematographischer Bilder für die Zeitgenossen aus? Wie genau wurde sie beschrieben und bewertet? Bei einem Durchgang durch frühe Äußerungen zum Film zeigen sich mehrere Signifikanzen: (1) Die Bewegtheit der Filmprojektionen wurde auffällig oft mit einer Idee des 'Lebendigen' oder des 'Lebens' in Zusammenhang gebracht; (2) die Bewegungen schienen die Bildgrenzen zu sprengen und in die Welt der Zuschauer hineinzuzießen; (3) nicht nur die Bilder schienen sich zu bewegen, sondern der Betrachterblick selbst geriet in Bewegung; (4) die Bewegung unterlag nicht der Intention eines Künstlers, sondern einer Maschine, sie schien deshalb überraschend, planlos und kontingent zu verlaufen; (5) damit zusammenhängend: Die Bewegungen der Filmbilder wurden vielfach als wenig übersichtlich, äußerst vielgestaltig und detailreich wahrgenommen; (6) unweigerlich wurde so die Bewegung des Films mit der Dynamisierung des Großstadtlebens und des modernen Lebens allgemein in Zusammenhang gebracht.

Wie bereits durch die obigen Zitate deutlich wird, war die plötzliche Belebung eines zunächst statischen Bildes ein Topos in frühen Filmbeschreibungen.³¹ So heißt es in einem französischen Presstext über die erste Vorführung des Cinématographe Lumière im Salon Indien: «Sur l'écran apparaît une projection photographique. Jusqu'ici rien de nouveau. Mais tout à coup l'image de grandeur naturelle [...] s'anime et devient vivan-

31 In vielen Fällen wurde zunächst wirklich ein filmisches Einzelbild projiziert, bevor der Filmprojektor in Bewegung versetzt wurde (vgl. Kapitel 8).



11 BAIGNADE EN MER (Louis Lumière, F 1895, Cat. Lumière N°11)

te» (Anon. 2008b, 41).³² Der Topos verdient Beachtung, denn bei ihm ging es ganz offenbar um mehr als nur um das In-Bewegung-Setzen eines Bildes oder Bildinhaltes, auch wenn dies immer als auslösendes Moment beschrieben wird. So fällt auf, wie oft die quasi haptische und körperliche Qualität der Filmprojektion erwähnt wird, etwa in der bereits zitierten Beschreibung aus dem *Berliner Lokal-Anzeiger*: «Es ist volles greifbares Leben, das sich vor unseren Augen abspielt» (zit. n. Diederichs 1985). Auf ähnliche Weise beschreibt der mexikanische Dichter Luis Gonzaga Urbina 1896 sein erstes Kinematographen-Erlebnis:

Stellen Sie sich vor, Sie betrachten gerade eine hübsche Gravur, und ganz in Aufmerksamkeit versunken sehen Sie, wie die Zeichnung sich in Bewegung setzt, wie der Hintergrund größer wird, die Luft sich füllt, die Figuren Gestalt annehmen und sich nach Belieben fortbewegen, mit einer eigenen Existenz, ohne sich um die Transformation, die sie vollziehen, oder um die Intention des Künstlers zu sorgen. (Gonzaga Urbina 2008, 46)³³

32 «Auf der Leinwand erscheint eine photographische Projektion. Bis hierhin nichts Neues. Doch plötzlich [...] setzt sich das lebensgroße Bild in Bewegung und wird lebendig» (Übers. DW).

33 Übers. DW, aus der französischen Übersetzung in Banda/Moure 2008.

In dieser Beschreibung sind es nicht nur die Figuren, die «Gestalt annehmen», vielmehr erlangen auch «Hintergrund» und «Luft» haptische Qualität, es verschieben sich mit ihnen ganze räumliche Dimensionen. Der bereits zitierten Beschreibung in *Der Komet* nach «erhält die Photographie mit allem darauf Befindlichen Leben» (zit. n. Diederichs 1985, o.S.; Herv. DW). Offenbar ging es beim «Leben» kinematographischer Projektionen nicht um eine technisierte Variante des Pygmalion-Mythos – um die Animation einer einzelnen Figur – sondern um eine das *gesamte* Bild affizierende Belebung. Dieser Eindruck hing freilich damit zusammen, dass sich das Objektiv des Kinematographen meist nicht auf künstlich isolierte Bewegungsabläufe richtete – wie beispielsweise bei den Kinetoskop-Aufnahmen in Edisons Black Maria, dem ersten Filmproduktionsstudio überhaupt –, sondern auf die komplexe Außenwelt, auf ihre gleichzeitig ablaufenden und sich gegenseitig durchdringenden Bewegungen.³⁴ Schauen wir uns zwei französische Beschreibungen der frühesten Projektion des Cinématographe Lumière an. In der ersten ist vermutlich der Film *BAIGNADE EN MER* (Lumière, F 1895; Abb. 11) gemeint:

Voici la vaste Méditerranée. Elle est encore immobile, comme dans un tableau. Un jeune homme, debout sur une poutre, s'apprête à s'élancer dans les flots. Vous admirez ce gracieux paysage. À un signal, les vagues s'avancent en écumant, le baigneur pique une tête, il est suivi par d'autres qui courent plonger dans la mer. L'eau jaillit de leur chute, le flot se brise sur leur tête; ils sont renversés par le brisant, ils glissent sur les rochers. (Anon. 2008b, 41)³⁵

Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand que soit le nombre des personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie, vous les revoyez en grandeur naturelle, avec les couleurs, la perspective, les ciels lointains, les maisons, les rues, avec toute l'illusion de la vie réelle. (Anon. 2008a, 39)³⁶

34 Zu dieser Unterscheidung vgl. auch Gunning 2001, 78–79.

35 «Hier ist das weite Mittelmeer. Es ist noch bewegungslos, wie auf einem Gemälde. Ein junger Mann auf einem Steg macht sich bereit, in die Fluten zu springen. Man bewundert die anmutige Landschaft. Auf ein Zeichen bewegen sich die Wellen schäumend fort, der Badende macht einen Kopfsprung, gefolgt von anderen, die gerannt kommen und ins Meer springen. Das Wasser spritzt durch ihre Sprünge empor, die Fluten schlagen über ihren Köpfen zusammen; sie werden umgestoßen von der Brandung, sie rutschen auf den Felsen» (Übers. DW).

Badeszenen waren in der Folge ein äußerst beliebtes Sujet des frühen Films, wie sich an Filmen wie *LES PLONGEURS SOUDANAIS* (Eugène Pirou, F 1896) oder *UN BAIN SUR LA PLAGE (NICE)* (Eugène Pirou, F 1897) zeigt.

36 «Was immer die auf diese Weise aufgenommene Szene und wie groß die Zahl der Personen, die in ihren Alltagshandlungen überrascht werden, auch sein mag, Sie werden sie lebensgroß, in Farbe, in der entsprechenden Perspektive, mit dem Himmel, den Häusern, den Straßen, mit der ganzen Illusion des wirklichen Lebens wiedergegeben sehen» (Übers. DW).

Die Autoren dieser Texte scheinen darauf Wert zu legen, dass der Kinematograph eine *Vielzahl* an *parallelen* Seheindrücken wiederzugeben vermag. Andere frühe Filmbeschreibungen erwähnen so auch die Unmöglichkeit, auf alle Dinge gleichzeitig zu achten, wie in dieser frühen Rezension von REPAS DE BÉBÉ (Lumière, F 1895) aus dem *Post-Express* von 1897 zu lesen ist:

So intent is the spectator usually in watching the proceedings of the happy trio at table that he fails to notice the pretty background of trees and shrubbery, whose waving branches indicate that a stiff breeze is blowing. So it is in each of the pictures shown; they are full of interesting little details that come out one by one when the same views are seen several times. (zit. n. Doane 2002, 109)

Diese sich von anderen Bildmedien abhebende Qualität kinematographischer Bilder – Gonzaga Urbina nannte dies die «Lebhaftigkeit, die das Kinetoskop nicht besitzt» (2008, 45) – wurde später auch zu Werbezwecken genutzt, etwa vom deutschen Wanderkino Ohr:

Aber Welch ein Unterschied zwischen diesen primitiven Apparaten [Zoetrop und Schnellseher] und dem Kinematograph! Die ausserordentlichen Fortschritte auf dem Gebiete der Photographie machen es möglich, mit diesem Apparat alles, was sich vor der Camera abspielt, in den denkbar kleinsten Teilbewegungen zu erfassen.³⁷

Solche «Teilbewegungen», das vermitteln alle Kommentatoren, führen auch zu einer gewissen *Unübersichtlichkeit*, nicht nur weil es sich um mehrere parallele Bewegungen handelt, sondern weil insbesondere die Bewegungen der Natur (des Wassers, der Bäume) selbst wenig zielgerichtet und vorhersagbar sind. Auch Tom Gunning hat auf diese spezifischen Bewegungsformen im frühen Kino verwiesen:

Water, smoke, leaves fluttering in the winds – these were the unique spectacles of an eddying, free-formed and unpredictable motion, which can hardly be related to the purposeful trajectory that Gilles Deleuze describes as «movement image». [...] The fascination of a movement with little trajectory across space seems pervasive through the Lumière films as well as the actuality films of other filmmakers, focussing not only on natural phenomena like water and steam, but also in images of urban crowds milling and filling the streets.

(Gunning 2009, 165–166)

Das neue Medium Film war für das zeitgenössische Publikum bzw. für seine Wahrnehmung und Sehgewohnheiten offensichtlich eine Herausforderung.

37 Programmheft des Wanderkino Ohr (1904), Stadtarchiv Nördlingen. Inhaber des Wanderkinos war Ludwig Ohr.

nung, die durchaus ambivalent aufgenommen wurde. Wenn der Detailreichtum filmischer Aufnahmen einerseits faszinierte und in Werbeanzeigen herausgestellt wurde, galt er zugleich als Ausweis einer rein mechanischen Reproduktion der Wirklichkeit, die keiner Auswahl fähig war.³⁸ Schon in einem Text von 1896 grenzt der britische Journalist O. Winter die vorbehaltslose, ›kalte‹ Wiedergabe in der filmischen Aufnahme von der selektiven menschlichen Wahrnehmung und vom künstlerischen Schaffensakt ab. Gerade aus der mechanischen Reproduktion resultiere das ›Leben‹ kinematographischer Bilder, das in der Wirklichkeit so nicht erfahrbar sei:

Here, then, is life; life it must be because a machine knows not how to invent; but it is life which you may only contemplate through a mechanical medium, life which eludes you in your daily pilgrimage. (Winter 1996, 14)

Winter veranschaulicht den menschlichen Drang nach Selektion und Aufmerksamkeitsfokussierung anhand einer bewegten Bahnhofszene, deren vielgestaltige Seheindrücke erst durch die menschliche Wahrnehmung einer Auswahl und Ordnung unterlägen.³⁹ Auch die Filmzuschauer versuchen ihm zufolge zu ordnen, jedoch: «[...] we find the task impossible. The grey photograph unfolds at an equal pace and with a sad deliberation. We cannot follow the shadows in their enthusiasm of recognition» (1996, 14). Auf ähnliche Weise formuliert es noch 1912 der ebenfalls britische Journalist W. T. Stead:

The rapid and constant succession of moving pictures leaves no time for reflection. You see life as from the window of an express train. You have not even opportunity to recollect the impression of the scene. [...] The Cinema challenges, but does not fix attention. It excites wonder; it does not allow time for reflection. (Stead 1996, 87)⁴⁰

Die mechanisierte Bewegung des Kinematographen bedeutete für viele Kommentatoren also Überwältigung, Überforderung und Erweiterung

- 38 Zum kulturellen Kontext mechanisierter Wahrnehmung vgl. Nead 2007, 9–17: «[...] the audience's time is now machine time» (10).
- 39 Zum Themenkomplex der Aufmerksamkeit in der Moderne vgl. Cray 1999, zum frühen Kino 344–347: «It is precisely the nonselectivity of the cinematic eye that distinguishes it from the texture of a human attentiveness» (ebd., 344). In Anknüpfung an Gilles Deleuze stellt Jonathan Cray das frühe Kino in Zusammenhang mit sich auflösenden Strukturen (die er als sich auflösende Aufmerksamkeit interpretiert) in späteren Gemälden Paul Cézannes (vgl. 334–344).
- 40 Es verwundert nicht, dass Stead an anderer Stelle gleichsam als Gegenmaßnahme ein Sonntags-Kino vorschlägt, in dem nur Bibelfilme vorgeführt werden. Dem Artikel ist eine komplette Seite mit photographischen Szenen aus dem Leben Jesu (möglicherweise aus Filmen) beigefügt, untertitelt mit: «Such a film should be singularly suitable for showing in the Cinema halls on Sundays» (Stead 1996, 86). Nicht zufällig verwendet er dafür die Bezeichnung «The Picture Gallery of the Universal Church» (ebd., 87).

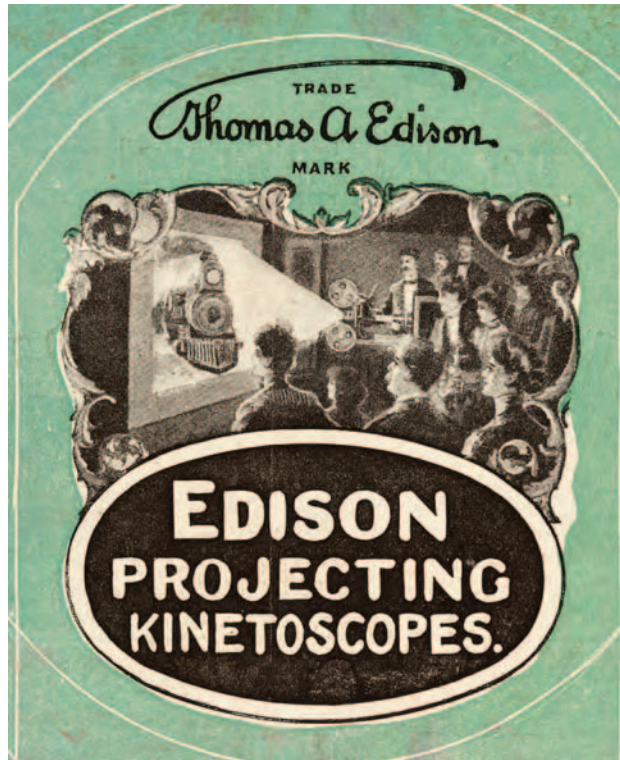
menschlicher Wahrnehmung zugleich.⁴¹ Der Schriftsteller Max Bruns und der Kunsthistoriker Konrad Lange etwa konnten hier nur «fürchterliches Durcheinander», «phantasielähmende Deutlichkeit des Bildes» (Brunns 1992, 274) und «Unruhe und Unklarheit» (Lange 1912, 13) konstatieren sowie einen «fortwährende[n] Wechsel, der einen ruhigen Genuß unmöglich macht» (Lange 1920, 86). Zeigt sich in diesen späteren Aussagen bereits eine klare Abwehrhaltung, so spricht aus den früheren Äußerungen das Empfinden für eine generelle Qualität kinematographischer Bewegungsästhetik, die zunächst einmal faszinierte, irritierte und sich deutlich von bisherigen (auch bewegten) Bildformen abhob.

Die Bewegung kinematographischer Bilder schien sich zudem nicht auf den projizierten Bildbereich zu beschränken, sondern über diesen hinauszugehen. Bereits O. Winter schreibt: «And a train, running (so to say) out of the cloth, floats upon our vision». Tom Gunning kommentiert dies: «Movement toward the camera seemed to undermine the traditional separation of spectator and picture, collapsing the contemplative distance in the anticipation of collision» (2009, 168). Die Faszination, die von diesem Bewegungseffekt ausging, hallte noch Jahre nach; sie lässt sich zum Beispiel in einer Illustration für eine Werbeanzeige der Edison Company in einer deutschen Varietézeitschrift von 1906 erkennen (Abb. 12). Obwohl die Lokomotive die Leinwand nicht durchbricht (der Zeichner scheint im Gegenteil darauf bedacht gewesen zu sein, ihre vordere Spitze genau an den unteren Rahmen grenzen zu lassen), entsteht der Eindruck, sie fahre tatsächlich in den Zuschauerraum hinein.

Ähnlich wie Filme mit auf die Kamera zufahrenden Lokomotiven, bezogen auch Filme, bei denen die Kamera *auf* einem fahrenden Vehikel befestigt war, Zuschauer in die filmische Bewegung mit ein anstatt sie ihnen lediglich gegenüberzustellen. Die öfter zitierte zeitgenössische Beschreibung dieser *phantom rides* – «The way in which the unseen energy swallows up space and flings itself into the distances»⁴² – bezieht sich letztlich auf eine spezifische *Bewegungsästhetik* des frühen Films. Sie ordnet den Be-

41 In diesem Sinne formulieren Aussagen wie die von O. Winter bereits wichtige Grundannahmen in Siegfried Kracauers Theorie von der «Errettung der äußeren Wirklichkeit» durch den Film (1985). Auf den Aspekt der Wahrnehmungssteuerung hat in letzter Zeit Klaus Kreimeier verwiesen: «In ebendieser Dialektik von visuellem Reichtum (des Bildes) und begrenzter Freiheit (des Rezipienten) besteht das Novum, das der Film in die Kulturgeschichte bringt [...]. Es erwächst eine neue Instanz, die beansprucht unsere Wahrnehmung zu organisieren und das Bild, das wir uns von der Wirklichkeit machen, mit ihren Mitteln zu beeinflussen» (2011, 50).

42 Ursprünglich in: *New York Mail and Express*, 25. September 1897. Nachdruck in Bergsten 1971, 28–29; erstmals zitiert von Allen 1980, 131; dann von Gunning 1983, 363, und 2009, 170. Speziell zur Bewegungswahrnehmung von *phantom rides* und Eisenbahnfilmen vgl. auch Kreimeier 2009 und 2011, 113–131.



12 Details einer Werbeanzeige der Edison Company, in: *Das Programm* 244 (1906)

trichterblick, der sich in der Malerei dem Gemälde gegenüber autonom verhält, der ihr eigenen Dynamik unter (vgl. Gunning 2009, 172).

Häufig wurde auch darauf hingewiesen, dass das durch den Kinematographen sichtbar gemachte Leben in seiner (augenscheinlichen) Loslösung von den Prinzipien der künstlerischen Selektion und Formung als ungestellt erschien. Zeitgenössische Beobachter wie Jules Claretie leiteten daraus sogar die Forderung ab, dass der Kinematograph überhaupt keine gestellten Szenen wiedergeben dürfe – Claretie kritisiert in diesem Sinne die frühe Komödie *L'ARROSEUR ARROSÉ* (Lumière, F 1895) – weil damit die Illusion von Natürlichkeit verschwinden würde: «Il faut à ses photographies animées l'instantané pris sur la vie sans pose. Au moindre apprêt, adieu illusion!» (2008, 43).⁴³ Mit diesem Eindruck ungestellten Lebens «ohne Pose» verband sich schließlich auch die Idee des *Alltags*lebens: «Visiblement, c'est la vie, la vie de tous les jours» (ebd., 40–41).⁴⁴ Der so hergestellte Zusammenhang von Film und Alltagsleben blieb für Filmzuschauer

43 «Diese lebenden Photographien bedürfen Momentaufnahmen, die dem Leben ohne Pose entnommen sind. Bei der kleinsten Gekünsteltheit: Adieu Illusion!» (Übers. DW).

44 «Ganz offensichtlich ist dies das Leben, das Leben des Alltags» (Übers. DW).

bis in die 1910er Jahre hinein aktuell; er wird 1913 von einem anonym gebliebenen Autor in der *Illustrierten Kino-Woche* äußerst treffend formuliert:

Auf der kinematographischen Bühne herrscht das Leben des Alltags. Und das Leben unseres Alltags wird heute von der Kinematographie beherrscht. [...] Gerade weil das Leben, wie wir es täglich führen, das Leben in dem wir mitten inne stehen, das Leben in Prosa und nicht das verifizierte Leben der reinen Kunst hier dargestellt wird, gerade deshalb, meine ich, wirkt die Kunst des Films so stark. [...] Er ist eine bloße Folge von Photographien, die nacheinander abgerollt werden. Aber aus dieser Summierung der Photographien entsteht etwas ganz Neues: das Abbild der Bewegung. Gerade das ist der unvergleichliche Gewinn der Filmtechnik, daß es möglich geworden ist, das ewig Wechselnde, das sich beständig Verändernde festzuhalten. Auch hieraus erklärt es sich, weswegen sich die kinematographische Technik in erster Linie dem Leben des Alltags zuwendet. (Anon. 1913, 14)

In diesem Auszug wird «das Leben des Alltags» und des Films dem «verifizierte[n] Leben der reinen Kunst» gegenübergestellt. Der Text ist anonym, aber er erinnert an lebensphilosophische Formulierungen, wie man sie auch in Victor Klemperers «Das Lichtspiel» und Georg Lukács' «Gedanken zu einer Aesthetik des <Kino>» (beide von 1911) lesen kann. So schreibt Klemperer: «[...] es handelt sich ja beim Kinematographen um mehr als um die bloße Darstellung von Bewegungen, es handelt sich um das Fließende des Lebens schlechthin» (1992, 172). Lukács führt diesen Gedanken weiter aus. Für ihn unterscheidet sich der Film vom Theater zwar durch die fehlende Gegenwart der Schauspieler, daraus folge aber keinesfalls, dass die Filmbilder weniger «organisch und lebendig» seien. Sie «erhalten nur ein Leben von völlig anderer Art; sie werden – mit einem Wort – phantastisch» (Lukács 1992, 302). Dies hänge auch mit einer anderen Zeiterfahrung zusammen: Während das Theater «etwas innerlich tief Ruhiges, beinahe Erstarrtes, ewig Gewordenes» ausdrücke, gelte umgekehrt: «Zeitlichkeit und Fluß des <Kino> sind aber ganz rein und ungetrübt: das Wesen des <Kino> ist die Bewegung an sich, die ewige Veränderlichkeit, der nie ruhende Wechsel der Dinge». Der «unerbittliche[n] Notwendigkeit» des Dramas setzt er die «von nichts beschränkte Möglichkeit» des Films entgegen: «Es gibt keine Kausalität [...]. Alles ist möglich: dies ist die Weltanschauung des <Kino>» (ebd., 303).

Der Fluss des Lebens als Ewig-Veränderliches, die Gleichsetzung von Leben mit Bewegung, dies waren Ideen, die zeitgleich in der Lebensphilosophie Henri Bergson vertrat: «[...] es gibt keine Form, da Form ein Unbewegtes ist, Wirklichkeit aber Bewegung. Real ist einzig die kontinuierliche Formveränderung» (1967, 314). Dass die Ausführungen Klemperers und

Lukács' zum Kino den philosophischen Gedanken Bergsons so ähneln, birgt eine leichte Ironie in sich, denn der Philosoph benutzte bekanntlich den Film gerade als Beispiel für die fehlerhafte Konzeption von Wirklichkeit als Abfolge statischer Zustände. Dabei bezog sich Bergson eben nicht auf die – von Klemperer und Lukács allein gemeinte – Filmwahrnehmung im Kino, sondern auf die *technische* Hervorbringung des Bewegungsbildes durch die rasche Aufeinanderfolge an sich statischer Einzelbilder. Mit der im Kino zur Entfaltung kommenden Bewegungsästhetik hingegen wurde aus dem Film gar eine, wie Jean-Paul Sartre es 1924 ausdrückte, «art bergsonien» (1990, 389).⁴⁵

In der Bewegung des Films drückte sich somit ein neues Verständnis von Wirklichkeit und Leben als unablässiges Sich-Wandeln aus. Dies implizierte auch eine bislang nicht gekannte Darstellbarkeit von Ungeplantem, Zufälligem und Kontingentem. So hat Mary Ann Doane in ihrer Studie *The Emergence of Cinematic Time* untersucht, wie sich die spezifisch moderne Erfahrung von Kontingenz in der Zeitlichkeit früher Filmaufnahmen (als einer ununterbrochenen, sich beharrlich vorwärts entwickelnden Zeit) widerspiegelte.

As the camera holds on the departing boat in Lumière's *A Boat Leaving Harbor* (*Barque sortant du port*, 1897), the sheer duration of filmic time allows for the random event, the surprise of the unexpected wave. This representation of time carries with it both the frisson and the threat/anxiety of the unexpected wave. (Doane 2002, 137)

Während Doane Kontingenz vor allem als einen Effekt kinematographischer Zeitlichkeit und stark in Bezug auf die dargestellte *Handlung* denkt (Lukács' «Alles ist möglich»), verstehe ich den Begriff hier zudem in Bezug auf die *Bildlichkeit* der Filmaufnahmen. Auch die Bewegung, als formales Kriterium, entzog sich der Kontrolle (beispielsweise eines Künstlers) und wurde damit – im ästhetischen Sinne – kontingent.

Kinematographische Bewegung verband sich schließlich mit dem erlebten Alltag der Moderne und der Großstadt. Dieser Diskurs ist verschiedentlich aufgearbeitet worden⁴⁶ und soll deshalb hier nur kurz und ausschnittsweise wiedergegeben werden. Bereits vor dem breiteren Diskurs in Filmfachzeitschriften und der literarischen Kino-Debatte finden sich Aussagen, die die Bewegung der kinematographischen Bilder auf teils subtile Weise mit der technisierten Lebenswelt in Verbindung bringen. So

45 Sartre führt diesen Gedanken noch weiter aus, u. a. schreibt er in Anlehnung an Bergson: «L'essence du film est dans la mobilité et dans la durée» («Das Wesen des Films liegt in der Beweglichkeit und in der Dauer») (1990, 390).

46 Vgl. Kaes 1978, 4–9; Schweinitz 1992, 145–152; zuletzt Kreimeier 2011, 77–106.

liest man 1906 in einem Bericht über eine kleinstädtische Filmvorführung des Deutschen Flottenvereins:

Unter dem Segel träge dahin gestreckt, verbrachte der Seemann alter Zeiten, zur Untätigkeit gezwungen, Stunden und Tage günstigen Windes, und – schlimmer noch – Wochen und Monate gänzlicher Windstille. Seit der Dampf, der rastlose Geselle, den Segler beiseite drängte, ist das Bild an Bord ein anderes geworden, nirgends aber ein mannigfaltigeres, bewegteres als auf den Kriegsschiffen. Dies tausendfach sich regende Leben, den wechselnden Dienst der Leute als Seemann und Soldat, ihre Erholung bei Scherz und Spiel, auf weitem Wasser, Schieß- und Gefechtsübungen, all dies und vieles mehr läßt der Kinematograph, den der Deutsche Flottenverein in unsere Stadt entsendet, sich vor den Blicken der Zuschauer naturgetreu abspielen.⁴⁷

Die Selbstverständlichkeit, mit welcher der Autor hier die Bewegungen der modernen Maschinenkraft, des Alltagslebens auf Deck und des Films in Zusammenhang bringt, ist bemerkenswert. Ab 1910, mit zunehmendem Interesse der Literaten fürs Kino, häufen sich die Analogien von Kino und Moderne, so 1911 bei Karl Hans Strobl:

Der Kinematograph ist einer der vollkommensten Ausdrücke unsrer Zeit. Sein hastiges, fahriges Tempo entspricht der Nervosität unsres Lebens, das unruhige Flimmern, das Huschende seiner Szenen ist der äußerste Gegensatz taktfesten Schreitens, zuversichtlichen Beharrens. Man merkt vor diesen einherrasenden Bildern, dass die Gegenwart für die Idylle keine Organe hat.

(Strobl 1984, 52)

Wie sich zeigt, führte die Analogie von Film und modernem Leben, ihre scheinbare Strukturgleichheit, auch zu einer Kritik an der Bewegtheit des neuen Mediums. Für diejenigen, die in der Dynamik der modernen Lebenswelt eine Gefahr für die körperliche und seelische Gesundheit der Menschen sahen, galt dies gleichermaßen für die Bewegungsbilder im Kino. Der Mediziner P. Schenk schrieb beispielsweise voller Besorgnis:

Hier wird das hastende Leben zu einem echten amerikanischen Eilzugtempo fortgewirbelt. [...] Zusammengepresst in den Raum weniger Minuten rasen vor dem gequälten Auge die entsetzlichsten Tragödien des Menschen vorüber.

(Schenk 1909, o. S.)

Schenk beklagt die «Ueberfülle von Lichtreizen», mit denen sich die Großstädter die Augen verderben. Darunter sei auch das Kino zu zählen, das «verschiedene Einzelbilder in raschester Folge vor unserem Auge aufblit-

47 «Lokales», in: *Nördlinger Anzeigenblatt* 65 (19. März 1906), S. 328.

zen lässt», und dadurch «Kopfschmerzen, Migräne, Augenschwindel» hervorrufe. Das Tempo des Films, so fragt der Arzt: «Ja, ist das nicht leider das Tempo unserer Zeit überhaupt? Kann eine Darstellung aus dieser Zeit anders sein? Findet das Publikum an anderem Interesse?» (ebd.). Der Psychiater und Neurologe Robert Gaupp stellte wiederum einen expliziten Zusammenhang zwischen psychischen Erkrankungen und spezifischen Bewegungsformen des Kinos her:

Die Gefahren des Kinematographentheaters sind vor allem auf seelischem Gebiet zu suchen. Manche haften dem Kinematographen als solchem an und sind von der Darstellung *komplizierter Bewegungsformen* durch die lebende Photographie unzertrennlich. (Gaupp 1992, 65; Herv. DW)

Laut Gaupp führe die Betrachtung von Filmen im Kino zu «Müdigkeit» und «Abspannung», «weil der rasche Ablauf sich stets ändernder Bilder und die ausschließliche Einwirkung der Bilder auf das Auge die Aufmerksamkeit enorm anstrengt» (ebd.).

An den frühen Beschreibungen von Filmvorführungen und insbesondere am bald entstehenden Diskurs zu Kino und Großstadt zeigt sich, worauf die Bezeichnung «lebende Bilder» für den Film wirklich abzielte: auf Bewegung als äußere Erscheinung, als die mechanisch regulierte und nicht von innen veranlasste Dynamik des modernen Lebensumfeldes.⁴⁸ Die Bezeichnung ist also keinesfalls als Indiz für eine Genealogie des Films aus den *Tableaux vivants* zu verstehen, vielmehr manifestiert sich in ihr eine Umdeutung des Begriffs vom «lebenden Bild» bzw. vom Leben selbst. Der Schriftsteller Paul Lindau formuliert dies 1913 anlässlich seines Drehbuchs zum Kinodrama *DER ANDERE* (Max Mack, D 1913) im *Berliner Tageblatt* sehr konkret:

Im Film ist das, was man mit Fug und Recht «lebendes Bild» nennen darf, zur Wahrheit geworden. Das, was man vor dem Film «lebende Bilder», «tableaux vivants», nannte, war eigentlich gerade das Gegenteil dessen, was die Worte bezeichnen. Leben ist Bewegung: in den sogenannten «lebenden Bildern» mußte jede Bewegung erstarren, und der menschlichen Lebewesen höchsterreichbare Grad der Unbeweglichkeit galt als der höchste Grad der

48 In *Body Shots: Early Cinema's Incarnations* arbeitet Jonathan Auerbach heraus, dass viele Bewegungen menschlicher Körper im frühen Film weniger durch innere Motivation bzw. Volition veranlasst sind als durch von außen induzierte Nervosität, physikalische Gravität, Hysterie oder Wahnsinn (vgl. 2007, 11). Zu hysterischen, epileptischen, automatischen und unbewussten Körperbewegungen im frühen Kino vgl. das Kapitel «Hysterical Gesture and Movement in Early Film Comedy» bei Gordon 2001, 167–202. Zur Ungerichtetheit der Bewegungen im frühen Kino (vor allem durch Wasser, Dampf und Menschenmassen) vgl. auch Gunning 2009, 166.

Vollkommenheit, galt als das Ideal dieser lebenden Bilder. Es waren eben lebende Menschen, die sich, einzeln, oder in Gruppen, für einige Minuten zur Unbeweglichkeit eines toten Gegenstandes drillen mußten.

Im Film dagegen haben wir das wirklich belebte und lebende Bild, das den Menschen und jedes lebende Geschöpf in allen seinen Eigenheiten, in seiner Haltung, Bewegung, Mimik unverfälscht und ohne vermeintliche Berichtigungen widerspiegelt. (Lindau 1913, o. S.)⁴⁹

Dezidiert setzt Lindau Leben und Bewegung in eins und verlegt sowohl die Praxis der Tableaux vivants als auch eine Berechtigung für ihre Bezeichnung als «lebende Bilder» ganz selbstverständlich in eine vergangene Epoche. Von einer Konzeption von Leben als innerlicher Qualität ist nicht mehr die Rede. Dass sich mit dem Film gerade *nicht* die Vorstellung vom atmenden und beseelten, sondern vom äußerlichen, bewegten Leben verband, wird auch in einer etwas früheren Aussage Ricciotto Canudos deutlich:

Alles läuft mit der Genauigkeit eines Uhrwerks ab. Die szenische Illusion atmet weniger Leben, ist in mancher Hinsicht weniger körperlich, aber sie ist äußerst mitreißend. Und dieses durch das mechanische Uhrwerk geregelte Leben lässt an den Triumph des modernen wissenschaftlichen Prinzips denken [...]. (Canudo 2016, 80)

In den kinematographischen Bildern verschaffte sich eine neue Bewegungsästhetik Ausdruck, die den traditionellen, klassischen Bildbegriff zu sprengen vermochte. Wenn der Film auch in technischer Hinsicht die Bewegungen des Lebens zunächst bannte (das sprichwörtliche «Bannen auf Zelluloid» in Form der Einzelbilder), konnte er ihnen doch auf der Leinwand, als ästhetische Erfahrung, zu ungezügelter Ausdruck verhelfen. Die Herausforderung des traditionellen Bildbegriffs durch den Film kommt vielleicht nirgendwo so pointiert zum Ausdruck wie – relativ spät – in der mit expressionistischem Pathos durchtränkten Beschreibung Carlo Mierendorffs von 1920, die sich auch auf die ganz frühen Filmaufnahmen von 1895 beziehen könnte:

Das Filmbild ist auch nicht dem Bild schlechthin gleichzusetzen. Es spottet jedem physikalischen Gesetz. Es ist nicht Bild, das unter statischem Gesetz aus einer Mitte heraus nach allen Seiten sich verbreitet. Üblicher Betrachtung, organisch Gewachsenes von der Wurzel her (natürliche) Gewohnheit aufzunehmen, entweicht es. Von oben stürzt alles herein. Von oben schießt

49 Ein Wiederabdruck des Textes erschien im selben Jahr in der Schweizer Filmzeitschrift *Kinema* (3.11, S. 6–7).

alles nach. Auch hier Norm der Körperlichkeit gesprengt. In katastrophalem Vertikalismus jagen die Bilder herunter. Alles nach unten zugespitzt. Nichts bestürzender, als wenn Kreatur von oben nachwächst. Punkte vom Rande gelöst (nicht aus dem Horizont brechen sie hervor), regnen herab und werden strömend Kavalkaden, Fechter, Renner, Sektflaschen, Kartenspiel und Geld. Das ist die Entwurzelung. (Mierendorff 1984, 392)

*

Sowohl Tableaux vivants als auch der frühe Film waren in einer spezifischen Schaustellertradition verwurzelt, die ich als die *Ausstellung von Bilderfolgen* bezeichnet habe. Die Zuschauer um die Jahrhundertwende, so der historische Befund, erwarteten von beiden Attraktionen, eine Abfolge von Bildern zu sehen. Die «Bilder», die den historischen Zuschauern dabei jeweils versprochen wurden, waren jedoch von grundsätzlich anderer Natur. Das geradezu antithetische Verhältnis der beiden Bildformen zueinander habe ich anhand des Begriffs «lebende Bilder» entfaltet, der nicht auf eine Wesensverwandtschaft oder gar Genealogie verweist, sondern gerade auf eine Differenz zwischen beiden Darstellungs- und Bildformen.

Dieses oppositionelle Verhältnis lässt sich auch als das von *Anhalten* und *In-Bewegung-Setzen* fassen. In beiden Fällen konstituiert sich die jeweils spezifische Form von Bildlichkeit erst über diese Prozesse: Ein Tableau vivant entsteht durch das Anhalten von etwas eigentlich Bewegtem (lebenden Menschen), das Bewegungsbild des Films entsteht umgekehrt durch das In-Bewegung-Setzen von etwas eigentlich Statischem (photographischen Standbildern). Diese Prozesse der Bildwerdung waren in beiden Bildformen immer sichtbar enthalten oder wurden sogar ostentativ hervorgehoben: Während bei jedem Tableau vivant die aktive Stilllegung der Darstellerkörper ein impliziter Bestandteil der Aufführung selbst war, wurde in den stark bewegten Sujets der ersten Filmaufnahmen die neue technische Möglichkeit zur Bewegungsbildwiedergabe demonstrativ ausgestellt. Beiden Bildformen eignete somit stets ein Moment der Metabildlichkeit, eine Reflexion des Prozesses der eigenen Bildwerdung.

Schließlich birgt die in den beiden Bildformen zum Ausdruck kommende Gegenüberstellung von Anhalten und In-Bewegung-Setzen auch tiefgreifende ästhetische und ideologische Implikationen. Das Moment der Arretierung verband sich bei den Tableaux vivants in fast allen Fällen mit normierenden, (gesellschaftlich) stabilisierenden und disziplinierenden Funktionen. In ihnen wurde der menschliche Körper zudem an eine spezifische Konzeption von Bildlichkeit aus der klassisch-idealistischen

Ästhetik angepasst. Das Bewegungsbild des Films hingegen wurde von vielen zeitgenössischen Kommentatoren als visuelle Manifestation eines Kontrollverlusts wahrgenommen und schien zugleich die tradierten Vorstellungen darüber, was ein Bild überhaupt sein könne, radikal in Frage zu stellen. Der Film öffnete somit das *Bild*, das zuvor mehr oder weniger immer als Resultat eines stillstellenden menschlichen Schaffensaktes gegolten hatte, zu einem *Leben* hin, das in der Moderne zusehends als sich wandelndes, kontingentes, maschinell induziertes und gerade deshalb nicht vollständig kontrollierbares empfunden wurde. Film repräsentierte in dieser Hinsicht das genaue Gegenteil zur Bildstrategie der Tableaux vivants, die nicht nur darauf beruhten, sinnhafte, schöne und von menschlichem Geist durchdrungene Bilder her- und auszustellen, sondern darauf, den menschlichen Körper selbst – als Träger bewegten Lebens – für kurze Zeit stillzustellen und so Leben als eine innere, seelische Qualität zum Ausdruck zu bringen. Setzt man jedoch Leben mit Bewegung und Veränderung gleich, dann ging es in den ‹lebenden Bildern› der Tableaux vivants stets um die artifizielle *Festsetzung des Lebens zum bedeutungstragenden Bild*, während mit dem Kinematographen eine Bewegungsästhetik in Erscheinung trat, in der sich ganz im Gegenteil *ein Aufbrechen des Bildes* vollzog. Tableaux vivants präsentierten in dieser Hinsicht zum Bild geronnenes Leben, der Film hingegen zum Leben hin geöffnetes Bild.

4. Erstarre Wirklichkeit. Tableaux vivants und Film in der deutschen Medienlandschaft um 1900⁵⁰

«Aber der Körper steht auch unmittelbar im Feld des Politischen; die Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn; sie umkleiden ihn, markieren ihn, [...] verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen.»⁵¹

Michel Foucault

Inwiefern bot die Medienlandschaft um 1900 Zuschauern die Möglichkeit, Tableaux vivants und Film als zwei spezifische Bildformen und mediale Dispositive zueinander in Vergleich zu setzen? Wie fügten sich die beiden Medien in das Alltagsleben der Zuschauer ein und welche Funktionen übernahmen sie innerhalb eines umfassenderen, intermedialen Unterhaltungsangebots? In diesem Kapitel sollen Antworten auf diese Fragen gegeben werden, indem der spezifische Kontext der Medienlandschaft deutscher Kleinstädte betrachtet wird. Diese war vor allem geprägt durch das kleinbürgerliche Vereinsleben sowie durch die Attraktionen der Jahrmärkte und umherziehender Wanderschausteller. Wie verhielten sich Tableaux vivants und Film hier zueinander im Hinblick auf ihre Sujets, ihre besonderen Gestaltungsweisen, ihre Aufführungskontexte und die ihnen eigenen Adressierungs- und Rezeptionsmodi? Wie wurde in ihnen das Verhältnis von Stillstand und Bewegung verhandelt? Welche Prozesse der Vergegenwärtigung von Fernem und Vergangenen setzten sie in Gang und welche Funktionen kamen ihnen schließlich bei der Konstruktion einer lokalen Identität zu?

Die zentrale Rolle des Vereinslebens für die bürgerliche Gesellschaft und deren politische, kulturelle und private Organisation, insbesondere in Deutschland, ist in der Geschichtswissenschaft lange bekannt. «Das 19. Jahrhundert ist eines der Vereine gewesen», so schreiben Wulf Wülfing, Karin Bruns und Rolf Parr in der Einleitung zu ihrem *Handbuch literarisch-kultureller Vereine* (1998, IX). Vor allem die Zeit nach der bürgerlichen Revolution ab 1849 ist oft als Phase eines sich entfaltenden und alles durchdringenden bürgerlichen Vereinslebens beschrieben worden:

50 Einige der in diesem Kapitel behandelten Aspekte wurden im Rahmen der Forschungen für diese Arbeit bereits publiziert (Wiegand 2012 u. 2014).

51 Foucault 1994, 37.

Zwischen 1850 und 1873 setzte sich der Verein endgültig als die Gesellungsweise der bürgerlichen und entstehenden industriellen Gesellschaft durch und wurde seither zur selbstverständlichen, alltäglichen und nicht mehr eigens diskutierten Organisationsform gesellschaftlicher und politischer Aktivität. (Hardtwig 1990, 827)

Vereine waren aber nicht nur private und politische Organisationsformen, sondern zugleich Stätten visueller Kultur. Viele unter ihnen – davon zeugen die für das Vereinswesen publizierten Heftreihen mit Anleitungen zu Spielen, Theaterstücken und anderen Aufführungsformen – partizipierten an der öffentlichen Kultur der Schaulust um 1900. Bei Vereinsabenden handelte es sich zwar zum Teil um Veranstaltungen, die nur Mitgliedern zugänglich waren, doch gerade in kleineren Städten, mit einem vergleichsweise geringen Angebot an urbanen Unterhaltungsmöglichkeiten wie Varietétheatern, waren es neben den Jahrmärkten und ihren Wanderschaustellern vor allem die (halb-)öffentlichen Amateurveranstaltungen der Vereine, die maßgeblich zur lokalen Unterhaltungskultur beitrugen.⁵² In manchen Fällen, wie etwa im Basler Bürgerturnverein, traten die Mitglieder nicht nur bei eigenen Veranstaltungen, sondern auch im Zirkus und im Stadttheater auf (vgl. Koslowski 1998, 117).

Die bei Vereinsaufführungen beliebten *Tableaux vivants*⁵³ wurden meist in Bilderfolgen präsentiert – sogenannten «Cyklen» oder «Reihenfolgen» –, die einen thematischen oder sogar narrativen Zusammenhang ergaben und so ein abendfüllendes Programm bilden konnten. Teilweise wurden sie aber auch an «geselligen» Vereinsabenden mit anderen Aufführungen kombiniert (vgl. Koslowski 1998, 117–120). Als Vorlagen für die geschlossenen Bilderfolgen dienten in den Vereins-Heftreihen abgedruckte Anleitungen. Reihen wie *Danners Lebende Bilder* waren sogar auf Anleitungen für *Tableaux vivants* spezialisiert. Hier fanden sich neben allgemeinen Ratschlägen für eine gelungene Aufführung auch mehr oder weniger ausführliche Beschreibungen der einzelnen Bilder. Den meisten Raum nahmen in den Anleitungen die Verse ein, die ein Deklamator während des

52 Zur Unterhaltungskultur in Schweizer Turnvereinen vgl. Koslowski 1998 und Lewinsky 2003.

53 Die hier zusammengestellten Kenntnisse über *Tableaux vivants* in der deutschen Vereinskultur stammen im Wesentlichen aus zwei Quellen: zum einen aus etwa 80 deutschen Anleitungen zum Stellen von *Tableaux vivants*, die in der Staatsbibliothek zu Berlin einsehbar sind (der weitaus größte Teil dieser Anleitungen stammt aus der Zeit zwischen 1890 und 1914; fast alle richteten sich an Vereine), zum anderen aus Zeitungsmeldungen der Kleinstadt Nördlingen zwischen 1900 und 1907. Zurückgreifen konnte ich zudem auf bisherige Untersuchungen zu *Tableaux vivants* im bürgerlichen Vereinsleben, v. a. Stefan Koslowskis Lokalstudie zum Basler Bürgerturnverein im 19. Jahrhundert (vgl. 1998, 117–179, zu *Tableaux vivants* v. a. 158–179), ferner Frey 1998, 422–430, und Leonhardt 2007, 201–204.



3. Der Kampf.



6. Kämpfender Perser.

13a-b Vorlagen-
skizzen für Marmor-
bilder in Turnvereinen
(Krüger 1896, o. S.)

Bildes oder während des Vorhangs vorzutragen hatte. In einigen waren zudem Bildvorlagen abgedruckt (Abb. 13a–b). Einige dieser Publikationen wandten sich an spezifische Zielgruppen wie etwa Turnvereine (z. B. *Eine Turnfahrts-Szene*, Trautmann 1892b), andere versammelten möglichst diverses Material. So lautet etwa der Untertitel zur Sammlung *Wie stellt man lebende Bilder?* von Clara Schott (1893) «Ein nützliches Büchlein für Schulen, Vereine und private Kreise bei allen festlichen Angelegenheiten». Entsprechend finden sich in dem Band unter anderem Anleitungen für «Märchenbilder», «Patriotische Bilder» und «Biblische Bilder».

Will man die in den Anleitungen beschriebenen Bilderfolgen hinsichtlich ihrer Sujets einordnen, so ergeben sich zwei große Gruppen: Die erste bezieht sich inhaltlich auf bereits bekannte Stoffe oder Persönlichkeiten, die zweite umfasst jene Sujets, in denen sich die Erfahrungswelt der Adressaten (Vereinsmitglieder, deren Verwandte und weitere Zuschauer) spiegelte. Zur ersten Gruppe gehörten vor allem biblische, historische und Märchenstücke. Historische Bilderfolgen zeigten meist Szenen aus

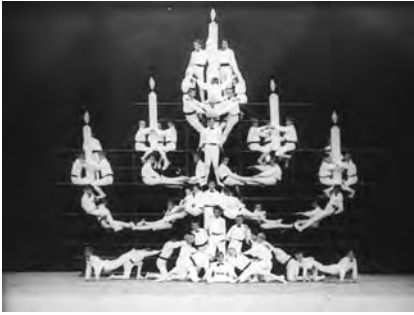
der deutschen Geschichte, in die oftmals Herrscherhuldigungen eingebettet waren. So schließt der Zyklus *Aus Deutschlands Vergangenheit*, der laut Anleitung auch zum Geburtstag des Kaisers aufgeführt wurde, mit dem Bild «Mit Gott für König und Vaterland!». Für dieses wurden Büsten dreier Deutscher Kaiser aufgestellt, umgeben von posierenden Soldaten, «Gewehre und Säbel huldigend nach den Büsten zu schwingend oder senkend» (Spielhagen 1894, 7). Zu den Bildern, die sich eher auf die Erfahrungswelt der Adressaten bezogen, zählten Darstellungen aus dem Vereins-, Handwerks- und Arbeitsmilieu sowie Genreszenen aus dem öffentlichen und privaten Alltagsleben. Unter letzteren besonders beliebt waren Darstellungen von Feuerwehreinmärschen, die zugleich öffentliches, Arbeits- und Vereinsleben thematisierten.⁵⁴

Kriegsbilder sind keiner der beiden großen Gruppen eindeutig zuzuordnen, da sie sowohl historische Bilder als auch Szenen aus dem Alltagsleben von Soldaten und Daheimgebliebenen zeigten. Eine Sonderstellung nahmen auch die Vorführungen von sogenannten «Marmorbildern» ein. Hier war zunächst nicht das Sujet genreprägend, sondern eine spezifische Form der Bildnachahmung, nämlich die Imitation von Marmorskulpturen, deren optischer Effekt durch weiße Trikots und Perücken und speziell dafür hergestellte Marmorkostüme erzeugt wurde. Nachgestellt wurden vor allem klassische Skulpturengruppen, wodurch die Marmorbilder der Vereins-Tableaux-vivants in ihrer Formensprache denjenigen der professionellen Schaubühnen am nächsten kamen. Wie Stefan Koslowski gezeigt hat, übernahm der Basler Bürgerturnverein die Praxis tatsächlich aus dem Zirkus (vgl. 1998, 171–172), was zeigt, dass auch zwischen den diversen Sphären der Schaulustkultur gegenseitige Durchlässigkeiten und Beeinflussungen existierten.

Marmorbilder wiesen für die Vereine zugleich einen starken Gegenwarts- bzw. Praxisbezug auf, weil gerade Mitglieder von Turn- und Kriegervereinen über ein Repertoire an körperlichen Übungen verfügten, das auch für das Nachstellen von Skulpturen geeignet war. Von dieser Affinität der Turnvereine zu Tableaux vivants zeugt auch ein späterer tschechischer Dokumentarfilm, in dem Prager Turner neben verschiedenen ornamentalen Körperformationen – die zum Teil Objekte wie Kerzenständer oder Kronleuchter repräsentieren – auch szenische Tableaux vivants stellen (Abb. 14a–b).

In den Turn-, Krieger- sowie den Feuerwehrvereinen kamen zudem spezifische Formen *bewegter* Tableaux vivants zur Aufführung, bei denen die Darsteller vor den Augen der Zuschauer genau choreographierte Positionswechsel zum nächsten ruhenden Bild vollzogen. War schon das

54 Die Freiwilligen Feuerwehren waren ebenfalls Vereine.



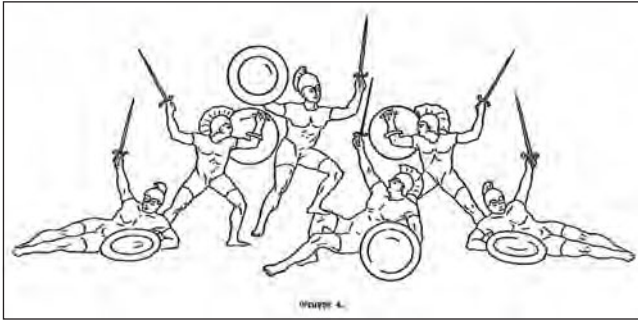
14a-b TĚLOCVIČNÁ AKADEMIE SOKOLA NA VINOHRÁDECH (AB/CZ 1922)

Stellen eines Tableau vivant an sich eine körperliche Herausforderung, so potenzierten sich in solchen schnellen Bildverwandlungen bei geöffnetem Vorhang die Anforderungen an die möglichst perfekte Körperbeherrschung und Kondition. Bewegte Tableaux vivants ermöglichten somit nicht nur die «Ostentation des schönen nackten Männerkörpers» (Lewinsky 2003, 29, vgl. auch 30), sondern zugleich die Ausstellung des *durchtrainierten* und *effizienten* Körpers. Max Krüger beschreibt in seiner Anleitung sogenannte «Bewegungsbilder» (1898, 20) als besondere Form der Marmorbilder, in denen die Turnbewegungen so wirken sollten, als schwebten die Figuren in der Luft. Eine Form des synchronen Stellungswechsels, bei dem eine Gruppenkampfstellung möglichst schnell in eine zweite, spiegelverkehrte verwandelt wurde, wird in der Anleitung *Fünf neue Marmorgruppen, Waffentänze und Gruppierungen* (Kotzian 1909) beschrieben. Die schematisch abgebildeten Skulpturengruppen (Abb. 15a) bestehen jeweils aus mehreren Einzelfiguren in genau definierten Kampfstellungen, die zusätzlich separat aufgelistet, illustriert und benannt werden (Abb. 15b). Diese Gruppen sollten auf der Bühne in Bewegung versetzt werden.

Die Gruppierung ist so, daß auf ein Zeichen das erste Bild und dann dass. widergleich (also in gegengleicher Ausführung) gezeigt wird, und so fort mit allen folgenden, also insgesamt 16 Bildern. (Kotzian 1909, 1)

Standen die Darsteller also zunächst für etwa 30 Sekunden vollkommen still, sollten sie zu einem genau definierten Zeitpunkt – «auf ein Zeichen» – einen kurzen, präzisen und synchronen Stellungswechsel in eine neue, spiegelverkehrte und wiederum vollkommen statische Position vollziehen (vgl. Wiegand 2012).⁵⁵

55 Für weitere bewegte «Marmorbilder» in Turnvereinen vgl. Krüger 1898, 19 (posierende Ringer); Kotzian 1909, 13–23 («Spiel der griechischen Jünglinge» und «Griechischer Waffentanz»); sowie Schiltz 1910, 10, 13 (Turner).



15a-b Vorlagenskizzen für Marmorbilder in Turnvereinen (Kotzian 1909, o.S.)

Es liegt nahe, bei den äußerst präzisen und in zeitlicher wie räumlicher Hinsicht exakt vorgegebenen Alterationen von Stillstand und Bewegung in Kotzians Marmorgruppen auf Michel Foucaults Analyse der «Disziplin» zu verweisen, die dieser auch als «Verteilung der Individuen im Raum» denkt, als «Ökonomie und Effizienz der Bewegungen in ihrer inneren Organisation» (1994, 181, 175). Kotzians Gruppen sind von ihrer Struktur her den von Foucault beschriebenen militärischen Manövern vergleichbar, nur dass sie das Prinzip der Übung auf die Bühne, auf die Schaustellung einer visuellen Attraktion übertragen. Sie führen jenen «festen und beweglichen Körper» vor, der für Foucault schon im 18. Jahrhundert zum neuen Objekt einer «Unterwerfungstechnik» (ebd., 199) wird. Es ist deshalb wohl kein Zufall, wenn Foucault die Körperanordnungen in militärischen Manövern explizit als Tableaux vivants bezeichnet: «Die erste große Operation der Disziplin ist also die Errichtung von ‹lebenden Tableaus›, die aus den un-

übersichtlichen, unnützen und gefährlichen Mengen geordnete Vielheiten machen» (ebd., 190).⁵⁶ Wie ich bereits in Kapitel 3 dargelegt habe, erfüllten Tableaux vivants tatsächlich stets gesellschaftliche Funktionen der Normierung, Stabilisierung und Disziplinierung; kennzeichnend war für sie eine ‹festsetzende Tendenz›, die durch ein spezifisches Moment der bildlichen Konstituierung, nämlich das Anhalten lebendiger Körper zum bedeutungstragenden Bild, bekräftigt wurde.

Diese Tendenz prägte auch die Tableaux vivants in kleinbürgerlichen Vereinen. Ebenso wie in den großbürgerlichen Salons hatten sie dort eine gruppenkonstituierende Funktion. Die Vereine richteten sich jedoch mit ihren Aufführungen an ein weitaus größeres Segment der bürgerlichen Gesellschaft. Mit Ausnahme der Künstlervereine ging es ihnen weniger um normierende, elitäre Vorstellungen von Kunst und Ästhetik als vielmehr um das bürgerliche Selbstverständnis und um damit verbundene ideologische Setzungen. Tableaux vivants als ‹Medium zur Verbreitung bürgerlicher Tugenden in privaten und öffentlichen Räumen›, so hat Manuel Frey gezeigt (1998, 401), dienten vor allem der ‹Bestätigung der sozialen Ordnung, der kollektiven Bewältigung von Ängsten und dem Heraufbeschwören der gemeinsamen Geschichte› (ebd., 422) sowie ‹der Darstellung eines umfassenden politischen und moralischen Ordnungssystems in standardisierten Leitbildern› (ebd., 429). Die zahlreichen Tableaux vivants mit patriotischem Gehalt kamen konsequenterweise zu entsprechend ausgerichtetem feierlichen Anlässen zur Aufführung.

Auch weitaus unbedarftere Bilderfolgen, wie etwa Zyklen von Genreszenen, dienten der Festschreibung von Rollenmustern und Verhaltensnormen. Ein anschauliches Beispiel hierfür sind die ‹biographischen› Bilderfolgen mit Titeln wie *Von der Wiege bis zum Traualtar* (Ely 1905) oder *Von der Wanderschaft bis zum eignen Herd* (Paustka 1894), in denen einzelne Lebensstationen dargestellt wurden. Dabei ging es nicht um individuelle, sondern um scheinbar allgemeingültige, als gegeben angesehene Lebensläufe.⁵⁷ Die Figuren tragen in den Anleitungen keine Namen, sondern lediglich Typen-Bezeichnungen wie ‹der Sohn›, ‹der Vater› oder ‹die Mutter› (ebd., 6), und auch die Titel der einzelnen Bilder beziehen sich nicht auf singuläre Ereignisse, sondern geben allgemeine Erfahrungskategorien vor: ‹Elternglück›, ‹Das erste Stelldichein›, ‹Als er Abschied nahm› oder ‹Die

56 Im Original: ‹La première des grandes opérations de la discipline c'est donc la constitution de ‹tableaux vivants› qui transforment les multitudes confuses› (Foucault 1975, 150).

57 Der Kinoreformer Ernst Schultze schlug etwas Ähnliches auch für das Kino vor: ‹Wie würde aber einem jeden, der im deutschen Heere gedient hat, das Herz schlagen, wenn er etwa den militärischen Lebenslauf eines Gestellungspflichtigen vom Rekruten bis zum Reservemann im Kinematographen nochmals durchleben könnte!› (zit. n. Diedrichs 2001, 151).

Trauung» (Ely 1906). Die Aussage Mara Reissbergers über höfische *Tableaux vivants* trifft auch hier zu: Die «Reproduktion vergangenen Lebens, vergangener Erfahrungen und Normen, [...] ist wichtiger als das Selbsterfahren und Selbsterleben» (Reissberger 2002, 209). Selbst wenn das vordergründige Ziel dieser «biographischen» Bilderfolgen gewesen sein mag, ein breites Identifikationsangebot für die Zuschauer bereitzuhalten und gleichsam archetypische Bilder als überindividuelle Platzhalter für die eigenen Erinnerungen und Erwartungen einzusetzen, so wurden damit gleichzeitig spezifische Vorstellungen und Haltungen als gegeben gesetzt.

Die «biographischen» Bilderfolgen verdeutlichen auf exemplarische Weise ein grundsätzliches Charakteristikum der Vereins-*Tableaux vivants*: Erzählt wurde niemals das Neue, Außergewöhnliche oder Exotische, vielmehr wurde stets auf Vertrautes und vermeintlich Unveränderliches zurückgegriffen. Es wurden keine einzigartigen oder außerordentlichen Begebenheiten präsentiert, sondern entweder bereits bekannte Geschichten, deren Episoden in Form eines zirkulierenden Bildervorrats abgerufen wurden, oder, wie in den «biographischen» Bilderfolgen, stark standardisierte Vorstellungen vom bürgerlichen Lebensverlauf.

Kriegsbilder

Kriegsbilder sind ein eindrückliches Beispiel für die normierende und normalisierende Kraft der *Tableaux vivants* im Vereinsleben. Nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 waren in allen zeitgenössischen Bildmedien Kriegsbilder omnipräsent, so auch in den *Tableaux vivants* der Vereine. Von den akademischen Künsten bis in die Populärkultur waren ästhetisierte Darstellungen des Krieges an der Formung des kulturellen Gedächtnisses und der Etablierung einer festen «*Ikonomie des Kriegsbildes*» (Leonhardt 2007, 172) beteiligt.⁵⁸ Bereits während des Krieges wurden die ersten Anleitungen zum Stellen entsprechender *Tableaux vivants* publiziert, wie etwa *Hurrah! Germania! Prologe, lebende Bilder, dramatische Szenen zur Feier der Siegestage unserer Armee* (Ney 1871).⁵⁹

58 Vgl. Leonhardt 2007, 183–194. Leonhardt nennt etwa das Sedan-Panorama, das 1883 in Berlin eröffnet wurde, öffentliche Denkmäler, Malereien, illustrierte Zeitungen, Bildbände, Photographien, Dioramen und unterschiedlichste Theaterformen. Die Autorin spricht hier von «Interpiktoralität»: «Die malerischen Einzelszenen «wandern» sozusagen als fixe Bildmuster durch die unterschiedlichen Medien; sie werden zitiert, ohne dass ihre Bildinhalte verändert wurden» (2007, 223). Häufig wurden diese Bilder wie *Tableaux vivants* in Bilderfolgen ausgestellt. Vgl. auch Bottomore 2007, I, 1–6.

59 Der Titel ist im Katalog der Staatsbibliothek zu Berlin nachgewiesen, aber nicht mehr einzusehen. Ebenfalls noch während des Krieges wird das «Genrebild mit Gesang und Tanz» *Rückblicke* aufgeführt (vgl. Leonhardt 2007, 199–201).

Der überwiegende Teil der heute noch erhaltenen Anleitungen stammt aus den Jahren um 1895 und entstand wohl zum Anlass des nahenden 25-jährigen Kriegsjubiläums,⁶⁰ doch auch in späteren Jahren wurden noch Anleitungen publiziert (z. B. Meinhold 1910). Eine der meistverbreiteten Bilderfolgen waren J. Diehls *Kriegs-Scenen. Darstellungen von lebenden Bildern aus dem Kriegsjahre 1870/71 mit verbindender Dichtung und Musik* (1892a), die 1892 in zweiter Auflage erschienen und für die sich mehrere Aufführungen nachweisen lassen.⁶¹ Ab 1914 fand ein nahtloser Übergang zu Bilderfolgen über den Ersten Weltkrieg statt: Die Anleitungen beziehen sich nun zwar auf das aktuelle Ereignis, ändern sich formal und inhaltlich jedoch kaum (vgl. Bethge 1914; Eichler 1915). Auch wurden ältere Anleitungen neu herausgegeben und jetzt auf den Weltkrieg bezogen. So erschien Trautmanns *Noch ein Mann Einquartierung* von 1892 noch einmal im Jahr 1914, in neuer Orthographie und mit einem hinzugefügten Prolog, der auf den gerade ausgebrochenen Krieg Bezug nahm. Zwischen den beiden großen Kriegen war der Herero-Krieg in Deutsch-Südwestafrika eine weitere, vieldiskutierte kriegerische Auseinandersetzung des Deutschen Reiches, die sowohl zeitgleich als auch noch nach Kriegsende in *Tableaux vivants* nachgestellt wurde (vgl. Liliencron 1905; Klunker 1909).⁶²

Die *Tableaux vivants* innerhalb der Kriegsbilderfolgen lassen sich im Wesentlichen in vier Gruppen zusammenfassen: Alltagsszenen aus der Heimat, Bilder von der Front, historische Momente und allegorische Bilder. Bilder aus der Heimat nahmen dabei innerhalb der Aufführungen etwa gleich viel Raum ein wie Bilder von den Kriegsschauplätzen. So begannen fast alle Bilderfolgen mit dem Abschied der Soldaten von der Familie und endeten mit deren Heimkehr. Der obligatorische Abschiedsmoment wird in der Anleitung *Aus Deutschlands größter Zeit* detailliert beschrieben. Die Tendenz der Kriegsbilder zu ideologischer Determinierung und Vereindeutigung tritt hier besonders deutlich hervor.

Links im Vordergrund ein Reservemann, von seinem jungen Weibe Abschied nehmend. Sie steht links, er rechts. Sie hat den Kopf weinend an seiner [sic] Brust gelehnt; ihre linke Hand ruht auf seiner rechten Schulter. Beider rechte Hände liegen ineinander. Auf dem linken Arm hält er den jüngsten Spröss-

60 Vgl. die Anleitungen Klein 1895; Lehnhard 1895; Schwertzell 1895; Winckler 1896; Duckerhoff 1897; Hertwig 1897.

61 Zu dieser Bilderfolge vgl. auch Leonhardt 2007, 201–204 (dort ist eine Aufführung im Berliner Feen-Palast beschrieben).

62 Im Herero-Krieg (1904–1907) lehnte sich das Volk der Herero gegen die deutschen Schutztruppen in Deutsch-Südwestafrika auf, dem größten und wichtigsten Kolonialgebiet des Deutschen Reiches. Der Aufstand wurde schließlich 1907 von Generalleutnant Lothar von Trotha im Rahmen eines gezielten Völkermordes blutig niedergeschlagen.

ling, welcher das rechte Aermchen um des Vater's Hals schlingt. [...] Auf der rechten Seite steht des Krieger's alte Mutter, welche verzweifelnd ihre Hände ringt. Ihr Blick ist nach oben gerichtet. Im Hintergrunde sieht man vor der geöffneten Mittelthür zwei marschmäßig gerüstete Soldaten, anscheinend im Begriff nach rechts zu marschieren. Ihre Köpfe sind – zurücksehend – nach links gewandt. Der mehr nach links Stehende winkt mit seiner rechten Hand dem Reservemann zu, sich zu beeilen, während der Andere mit ausgestrecktem Arm nach rechts zeigt. (Lehnhard 1895, 6–7)

Die ineinander verschlungenen Körperteile vermitteln den Eindruck einer starken zentripetalen Kraft, die derjenigen der nach außen drängenden Kameraden entgegenwirkt. Das Bild gibt zweifellos einen Augenblick körperlicher und seelischer Anspannung wieder, in dem der weitere Verlauf der Handlung bereits enthalten ist: Der Soldat wird gehen, seine Frau wird warten, doch im Inneren bleiben sie verbunden. Die physische Trennung erscheint als unumgänglich, das seelische Bündnis ist der stabilisierende Trost. Auch in anderen Bildern erscheint die Familie als ruhender Ankerpunkt. Zu sehen sind die zurückgebliebenen Angehörigen bei der Hausarbeit, beim gemeinsamen Essen oder unter dem Weihnachtsbaum. In der Beschreibung des Bildes «Weihnachten zu Hause» in den *Kriegs-Szenen* heißt es etwa: «Die Mutter sitzt traurig neben dem Tische. Ihre Schwester legt ihr teilnehmend den linken Arm um den Hals und zeigt mit der Rechten tröstend auf den brennenden Weihnachtsbaum» (Diehl 1892a, 27). Tradition und familiäre Verbundenheit schaffen offenbar einen Ausgleich für die Abwesenheit des Sohnes, während zugleich soziale Rollenmuster als auch der Krieg als gesellschaftliches Faktum festgeschrieben und als alternativlos ausgewiesen werden.

Tableaux vivants von der Front zeigten zumeist Genreszenen, wie sie schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts, beispielsweise in der Kriegsphotographie, geläufig waren, wie z. B. Soldaten im Feldlager, bei der Wache oder auch Schwestern des Roten Kreuzes bei der Versorgung Verwundeter. Abb. 16a dokumentiert das Bild «Lagerruhe» aus *Unsre Braven* (Lilencron 1905), einer Bilderfolge zu den Auseinandersetzungen im Kolonialgebiet von Südwestafrika.⁶³ Die weitestgehend ruhenden Posen der Figuren machten solche Bilder leichter zu stellen als Bilder von eigentlichen Kriegshandlungen, deren starke Bewegtheit eine Herausforderung an das statische Bildmedium der Tableaux vivants darstellte. Auch Bilder von Überfällen oder Gefechten, wie ich weiter unten erörtern werde, wurden daher in Kriegsbilderfolgen weitaus seltener inszeniert. Generell waren bewegte Handlungen immer schwieriger zu stellen als reine Genresze-

63 Zum weiteren historischen Kontext dieser Bilderfolge vgl. Fuhrmann 2015, 85–91.



16a–b Photographien von Tableaux vivants aus der Bilderfolge *Unsre Braven* (Liliencron 1905), in: *Deutsche Kolonialzeitung*, 22. Dez. 1904, S. 505



nen. Im ersten Bild aus *Unsre Braven*, «Sergeant Dietrich bringt Meldung vom Aufstande» (Abb. 16b), können die Darsteller nicht liegen, sitzen oder in entspannter Pose stehen wie in der «Lagerruhe», sondern müssen sich Mühe geben, die körperliche Anspannung zu halten, welche die Bildkomposition von ihnen fordert.

Bilder historischer Momente und allegorische Bilder waren unverzichtbare Bestandteile der Kriegsbilderfolgen. Sie verlegten die Perspektive von der Erfahrungswelt der Soldaten auf die Ebene nationaler Bedeutsamkeit und fügten so die Bilder des Alltags in eine sinnstiftende Rahmung ein. So beginnt das *Vaterländische Festspiel* von Gotthold Schwertzell mit dem allegorischen Bild «Germania zum Kampfe aufrufend»: «Germania, in der Rechten das blanke Schwert, ruft ihr Volk zur Verteidigung der Heimat auf» (1895, 10). Die *Kriegs-Scenen* zeigen mit dem 18. Bild, «Die Schlacht von Sedan», den entscheidenden Wendepunkt des Krieges in stark stilisierter Form:

In Pulverdampf gehüllt öffnet sich die Bühne. Links steht Napoleon mit zwei französischen Generalen und rechts König Wilhelm mit v. Bismarck, v. Moltke und dem Kronprinzen. Beide Monarchen stehen auf zwei Schritt Entfernung gegenüber: Napoleon den Degen überreichend und König Wilhelm die Bewegung mit der Rechten abwehrend. (Diehl 1892a, 23)

In ihrer Sequenzierung und dramaturgischen Einbettung erhalten die Szenen, ähnlich wie in der späteren filmischen Montage, eine Bedeutung, die über die jeweiligen Einzelbilder hinausweist und ihnen einen festen Ort im übergreifenden geschichtlichen Zusammenhang gibt. Diehls *Kriegs-Szenen* etwa bestehen aus 28 Bildern in drei Sektionen, wobei innerhalb einzelner Bilder noch sogenannte «Verwandlungen», also Stellungswechsel, hinter geschlossenem Vorhang vorgesehen sind, um so den Fortgang der Handlung darzustellen. Bereits das erste Tableau vivant («Die Kriegserklärung») besteht aus fünf solcher Verwandlungen, d.h. fünf verschiedenen Aufzügen mit jeweils leicht veränderter Situation (vgl. ebd., 10–11). Die erste Sektion präsentiert die Einberufung der Reservisten, den Abschied von der Familie und erste Genreszenen an der Front. Die zweite Sektion mischt allegorische Szenen (Kaiser Wilhelm I. mit dem Eisernen Kreuz) mit Bildern von Erlebnissen im Kriegsgebiet und wartender Ehefrauen. Die dritte Sektion verschränkt historische Momente wie die Kapitulation Napoleons bei Sedan mit Bildern von Weihnachtsfeiern an der Front und in der Heimat. Ein Geschenk, das ein Soldat aus der Heimat zugeschickt bekommt, dient dabei der Vermittlung zwischen den beiden Räumen. Am Ende der Bilderfolge steht schließlich die Heimkehr eines Soldaten und das Wiedersehen mit seiner Familie am Bahnhof. Insgesamt umfasst die Handlung also den gesamten Zeitraum von Kriegsausbruch bis Kriegsende und hebt private Erlebnisse auf die Ebene nationaler Bedeutsamkeit. Dabei geht es nicht um die Einbindung von Individuen in spezifische politische Zusammenhänge (wie etwa in vielen späteren Spielfilmen), sondern um prototypische Figuren in standardisierten Situationen. Erlangen die dargestellten Episoden schon durch ihre Monumentalisierung im stehenden Bild den Charakter des Ewiggültigen, werden die Szenen von Leid und Entbehrung (etwa: Die Mutter verliert den Sohn im Krieg) durch die Alteration mit historischen Momenten darüber hinaus in einen übergreifenden Sinnzusammenhang gestellt und somit legitimiert und normalisiert.

Aufführungskontexte: Fallbeispiel Nördlingen

An der Medienlandschaft der deutschen Kleinstadt Nördlingen in Bayern⁶⁴ lässt sich beispielhaft nachvollziehen, in welchen Aufführungskontexten Kriegsbilder zu sehen waren und welche Rezeptionshaltungen durch sie nahegelegt wurden.⁶⁵ Für den Untersuchungszeitraum zwischen 1900 und

64 Nördlingen hatte 1900 ca. 8300 Einwohner.

65 Zum Zusammenhang von historischen Aufführungskontexten und Rezeptionsmodi (in Bezug auf den Film) vgl. Kessler 2002. Kessler sieht die Aufgabe einer «Historischen Pragmatik» darin, «zu untersuchen, innerhalb welcher Institutionen die Filme

1907 fand ich in der Nördlinger Lokalpresse Hinweise auf fünf Aufführungen von *Tableaux vivants* in Nördlingen und nächster Umgebung, von denen drei Kriegsbilder im engeren Sinn zeigten. An einer weiteren regionalpatriotischen Aufführung zur Jahrhundertfeier des Königreichs Bayern waren ebenfalls Kriegervereine beteiligt.⁶⁶ Filme, Panoramen und andere Formen des Schaugewerbes waren vor allem auf dem Jahrmarkt zu sehen, *Tableaux vivants* hingegen wurden primär von Nördlinger Vereinen oder solchen aus der Umgebung gestellt.⁶⁷ Die Inszenierung der Vorführungen erfolgte durch Vereinsmitglieder (teils nach bereits existierenden Anleitungen, teils nach eigenen Ideen), die dabei auch selbst als Darsteller auftraten. Die erste Vorstellung von *Tableaux vivants* im Untersuchungszeitraum gehörte zum Theaterstück *In Afrika*, das der Waffenbrüder-Verein Nördlingen 1905, «verbunden mit lebenden militärischen Bildern aus Südwest-Afrika» aufführte.⁶⁸ Die Autorin Adda Freifrau von Liliencron war eine bekannte Verfasserin von *Tableaux-vivants*-Anleitungen und Theaterstücken zu den deutschen Kolonialbestrebungen in Südwestafrika. Die Einnahmen gingen laut Zeitungsbericht an das in der Kolonie tätige Rote Kreuz.⁶⁹ Weitere Vereins-Aufführungen in Nördlingen und Umgebung fanden allesamt zu außergewöhnlichen und besonders feierlichen Anlässen statt. Diehls *Kriegs-Szenen* etwa wurden im Juli 1905 vom Waffenbrüder-Verein Wallerstein unweit von Nördlingen zu dessen 25-jährigem Jubiläum aufgeführt. Die Feier war ein zweitägiger patriotischer Festakt, zu dem laut Pressebericht 27 Vereine mit insgesamt 600 Mitgliedern angereist waren. Die *Tableaux vivants* wurden als Höhepunkt des Festes bei Dunkelheit und mit bengala-

jeweils gezeigt wurden und welche Konsequenzen dies hat für die Art und Weise, wie sie von den historischen Zuschauern verstanden werden konnten» (106).

- 66 Die Anlässe fanden alle in den Jahren 1905 und 1906 statt. Es ist aber davon auszugehen, dass auch vor 1900 bereits *Tableaux vivants* in Nördlingen gezeigt wurden. Aus der Ankündigung und Beschreibung in der Lokalpresse geht hervor, dass «lebende Bilder» den Lesern bereits vertraut waren. Die Vereine verfügten zudem, wie aus Anzeigen in der Lokalpresse ersichtlich wird, allgemein über ein reges Kulturleben und über Erfahrungen im Amateurtheaterbereich, sodass es erstaunlich wäre, wenn sie nicht auch zuvor *Tableaux vivants* gestellt hätten. Möglicherweise wurden auch nicht alle Aufführungen von der Tagespresse erfasst.
- 67 Die einzige vollständig von außerhalb kommende *Tableaux-vivants*-Aufführung waren wohl die Passionsspiele («Muster Oberammergau») einer auswärtigen Theatergruppe. Beworben wurde sie mit: «Lebend sprechend aufgeführt. Kein Kinematograph» (*Nördlinger Anzeigenblatt*, 7. September 1906, S. 1036). Für die an mehreren Orten spielende Gruppe war es offenbar wichtig, deutlich zu machen, worum genau es sich bei der Schaustellung handelte, denn Passionsspiele waren bereits zu dieser Zeit auch ein beliebtes Filmsujet. Interessant ist, dass zur Klärung des Sachverhalts genau jenes uneindeutige Partizip herangezogen wird: «lebend». Erst durch das nachfolgende «sprechend» wird eindeutig, dass mit «lebend» die tatsächliche Anwesenheit von Darstellern gemeint sein muss und nicht etwa bewegte (Stumm-)Filmbilder.
- 68 *Nördlinger Anzeigenblatt* (27. Februar 1905), S. 212.
- 69 Vgl. *Nördlinger Anzeigenblatt* (2. März 1905), S. 225.

lichem Licht öffentlich aufgeführt, wofür Besucher mit einem extra eingerichteten Nachtzug aus Nördlingen anreisen konnten. Diesmal gingen die erlösten Eintrittsgelder zur Unterstützung an die kämpfenden Soldaten in Deutsch-Südwestafrika.⁷⁰ Der Pressebericht zur Festrede im *Nördlinger Anzeigenblatt* erging sich (womöglich den Redner paraphrasierend) in patriotischen Tiraden, an denen auffällt, wie viel Wert auf den Begriff des «Festen» gelegt wird, der hier das untrennbare Treue- (oder Abhängigkeits-) Verhältnis zum König meint:

Dem Könige Treue zu halten, ihm Gut und Blut zu opfern, ist eine Forderung des Allerhöchsten, des Königs der Könige. [...] Darum, liebe Veteranen, in Treue fest zu Eurem Könige! Sie haben Gelegenheit gehabt, herrliche Beweise der Treue abzulegen, als sie vor 35 Jahren hinausgezogen sind in den ruhmreichen Krieg. Eure Auszeichnungen sind Beweise, daß ihr in Treue festgestanden zu Eurem Könige und das Gelöbnis soll auch an heutigem Jubeltage erneuert werden.⁷¹

Ebenfalls von J. Diehl stammte die dritte in Nördlingen aufgeführte Kriegsbilderfolge *Die Kapitulation von Sedan* (Diehl 1892b), die 1905 bei einem mehrtägigen Festakt der 12er-Vereinigung für Nördlingen und Umgebung zur Aufführung kam.⁷² Feierlich begangen wurde der Sieg der preußischen Armee bei Loigny-Poupry im Jahr 1870. *Die Kapitulation* war eine «historische Darstellung in 7 Aufzügen», die neben Tableaux vivants auch Spielszenen und Dialoge enthielt; sie baute auf «szenische Rückübersetzungen» von bekannten Dioramen aus dem Berliner Sedan-Panorama auf (vgl. Leonhardt 2007, 204–210).

Auch die anderen Aufführungen von Tableaux vivants in Nördlingen fanden innerhalb besonders festlicher und patriotisch gefärbter Anlässe statt. Im Januar 1906, zur Jahrhundertfeier Bayerns, stellte man Tableaux vivants aus dem Leben bayerischer Könige, hauptsächlich mit aus Ulm angereisten Darstellern und unter künstlerischer Leitung eines Ulmer Malermeisters, aber auch unter Mitwirkung von Mitgliedern des Veteranenvereins aus dem benachbarten Kleinerdingen und einzelner Bewohner Nördlingens. Wenn die Presse den ästhetischen Wert der Aufführungen betont, scheint dieser sich vor allem an den weiblichen Teil des Publikums gerichtet zu haben, während patriotische Gefühle ganz der Männerwelt zugeschrieben wurden:

70 Vgl. *Rieser Volksblatt* (21. Juli 1905), o. S.; *Nördlinger Anzeigenblatt* (24. Juli 1905), S. 783.

71 *Nördlinger Anzeigenblatt* (24. Juli 1905), S. 783.

72 Vgl. *Nördlinger Anzeigenblatt* (7. Dezember 1905), S. 1310.

[...] und waren die Herren, wie sich von selbst versteht, von der herrlichen Festrede, womit der hochw. Herr Stadtpfarrer und Dekan Lamprecht zweimal alles hinriß, in tiefster patriotischer Seele erfaßt, so war die verehrte Damenwelt von den lebenden Bildern und reizenden Kostümen entzückt.⁷³

Die Freiwillige Feuerwehr der Stadt Nördlingen stellte anlässlich ihres 50-jährigen Jubiläums ebenfalls Tableaux vivants. Die mehrtägige Feier war *das* lokale Großereignis des Jahres 1905, zu dem eine eigene Festschrift erschien und Würdenträger aus der ganzen Region anreisten.⁷⁴ Auch hier war die Zeremonie von patriotischer Rhetorik begleitet. So verklärte man die Arbeit der Feuerwehr als ‚Dienst am Vaterland‘, wie die im Wortlaut in der Tageszeitung abgedruckte Festrede zeigt:

In den leidenschaftlichen, oft zersetzenden politischen, wirtschaftlichen und sozialen Kämpfen der Gegenwart drängt sich manchmal die bange Frage auf: Wo bleibt das Vaterland? Wer das Werk selbstloser Nächstenliebe übt, Opferfreudigkeit und Gemeinsinn betätigt, trägt auch Liebe zu Heimat und Vaterland in warmem Herzen.⁷⁵

Jubiläumsfeiern wie diese sind typische Beispiele für die kleinbürgerliche Festkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Bürgerliche Feste, so haben Manfred Hettling und Paul Nolte gezeigt, waren in dieser Zeit vor allem eine «Form der Visualisierung, der symbolischen Kommunikation von Politik und sozialer Ordnung» (1993, 7). In ihnen drückte sich ein «Gesinnungshabitus» aus, der «versucht, gesellschaftliche und politische Überzeugungen öffentlich darzustellen» (ebd., 22), womit ihnen die Aufgabe der gesellschaftlichen Stabilisierung und einer «emotionalen Selbstvergewisserung» (ebd., 16) zukam. Die «Trias politisch-kultureller Bezüge» (ebd., 28), die Hettling und Nolte als typisches Merkmal bürgerlicher Festkultur identifizieren, lässt sich auch an den Nördlinger Festen mit Tableaux vivants erkennen: Die Veranstaltungen der militärischen Vereine feierten entweder den Sieg im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 oder thematisierten die Kolonialbestrebungen in Afrika und verhandelten somit die *nationale Identität*. Die Jahrhundertfeier Bayerns spiegelte über Darstellungen aus dem Leben der Könige die *regionale Identität*, so wie sich das Jubiläum der Feuerwehr eindeutig als Ausdruck *lokaler Identität* verstehen lässt. Die Einbindung der Tableaux vivants in eine solche Festkultur, ihre Rahmung durch patriotische Festreden und entsprechende Ankündigungen in der Tagespresse verstärkten die in den Bildern und ihrer

73 *Rieser Volksblatt* (31. Januar 1906), o.S.

74 Vgl. *Nördlinger Anzeigenblatt* (10. Juli 1905), S. 753–754; *Rieser Volksblatt* (12. Juli 1905) o.S.

75 *Nördlinger Anzeigenblatt* (10. Juni 1905), S. 734.

Verkettung bereits angelegte Tendenz zur ideologischen Festsetzung und Vereindeutigung und legten eine entsprechende Rezeption bei den Zuschauern nahe.⁷⁶

Auch *filmische* Kriegsbilder wurden um 1900 in ideologisch beladenen Zusammenhängen gezeigt, insbesondere in den Filmvorführungen des Deutschen Flottenvereins, die dieser in den Jahren 1901 bis 1907 ausschließlich zu Propagandazwecken in mehreren lokalen Ortsgruppen durchführte.⁷⁷ In manchen Veranstaltungen verband der Flottenverein die Filmvorführung auch mit der Aufführung von *Tableaux vivants*. So berichtet die *Hagener Zeitung* 1903 über eine «Patriotische Festvorstellung» der Ortsgruppe Hagen:

Plötzlich ging der Vorhang auf und es zeigte sich ein lebendes Bild, welches ein Schiff mit voller Bemannung darstellte. Nach einem weiteren Musikstück begann die Vorführung biographischer Bilder in einer solchen Vollkommenheit, wie sie hierorts noch nicht zu sehen gewesen sind.

(zit. n. Loiperdinger 2005a, 132)

Durch den abschließenden Verweis auf «biographische Bilder», also eine Filmvorführung, ist zu vermuten, dass mit dem vorhergehenden Verweis auf ein «lebendes Bild» tatsächlich ein *Tableau vivant* gemeint war.⁷⁸ Wie häufig solche gemeinsamen Aufführungen von Film und *Tableaux vivants* waren, kann zum gegenwärtigen Stand der Forschung jedoch nicht gesagt werden.

Der eindeutigen Einbindung der Filme in propagandistische Zwecke standen andere Aufführungskontexte gegenüber, wie sich am Filmangebot in der Kleinstadt Nördlingen veranschaulichen lässt. Den regelmäßigen Vorführungen im Flottenverein ab 1904 gingen bereits seit 1900 Filmvorstellungen auf dem Jahrmarkt voraus.⁷⁹ Die erste Werbeanzeige des Wanderkinematographen Nikolaus Rauh in der Lokalpresse ist darum bemüht, diese Schaustellung von anderen, in Nördlingen bereits bekannten Aufführungsformen abzugrenzen: «kein Panorama, – alles Leben, Bewe-

76 Teils wurden Aufführungen von *Tableaux vivants* auch offiziell zu Propagandazwecken empfohlen. Herzog Johann Albrecht zu Mecklenburg, Präsident der Deutschen Kolonialgesellschaft, empfahl im Vorfeld der Reichstagsneuwahlen 1907 ausdrücklich die Aufführung von *Tableaux vivants* zur «Beeinflussung der Stimmung» (zit. n. Fuhrmann 2015, 86). Auch wenn nicht alle Ortsgruppen dieser Empfehlung nachkamen, wurden daraufhin mehrere Bilderfolgen in Kolonialvereinen aufgeführt.

77 Zur Filmpropaganda des Deutschen Flottenvereins vgl. v. a. Loiperdinger 2005a.

78 Wie die Anzeigen in Varietétheatern mied der Flottenverein die Verwendung des Begriffs «lebende Bilder» für den Film und verwendete meist «lebende Photographien».

79 Die erste Filmaufführung in Nördlingen hatte kurz zuvor schon durch den Saalspieler D. Dölle mit einem Vitagraph von Edison stattgefunden. Zur Kinogeschichte Nördlingens vgl. auch Holzhey 1995b und c.

gung und Wirklichkeit!»⁸⁰ Wie andere Schausteller warb auch Rauh mit der Attraktion kinematographischer Bewegung:

Der nordamerikanische Blitzzug Boston-Philadelphia saust in seinem ungeheuer raschen Tempo an dem bestürzten Zuschauer vorüber. – Die Kavallerie-Attacke sprengt in mörderischem Galopp dahin.⁸¹

Während Rauh in den folgenden Jahren nicht mehr nach Nördlingen zurückkehrte, gastierte ab 1903 jährlich «Leilich's Riesen-Kinematograph» mit großem Erfolg auf dem Jahrmarkt. Das *Rieser Volksblatt*, die katholisch-konservative Tageszeitung, legte seinen Lesern einen Besuch ausdrücklich nahe.⁸² Leilichs Programm war, wie bei Jahrmarktkinematographen üblich, eine bunte Mischung aus Genres wie Aktualitäten, Abenteuer- und Märchenfilmen. Die in der Zeitung angekündigten Titel waren «Kaiser Wilhelm in Rom», «Die Reise nach dem Monde» (vermutlich *LE VOYAGE DANS LA LUNE*, Georges Méliès, F 1902) und «Ali Baba und die 40 Räuber», außerdem angeblich «Eigene Originalaufnahmen aus allen Weltteilen».⁸³ In diese eindeutig auf visuelle Attraktionen, Diversität und Unterhaltung ausgerichteten Programme waren auch filmische Kriegsbilder eingebettet: Im Jahr 1900 wurden «Momente aus dem Burenkrieg», 1904 nicht spezialisierte «Bilder vom Kriegsschauplatz» und 1905 «Die neuesten Ereignisse vom russisch-japanischen Krieg» sowie «Militärische Szenen aus allen Staaten der Welt» vorgeführt.⁸⁴

Die Einbindung der Filme in ein unterhaltsames Nummernprogramm und der ungezwungene Aufführungskontext des Jahrmarkts boten den Kriegsbildern einen gänzlich anderen Rezeptionsrahmen als die Jubiläumsfeiern der Vereine. Zudem unterschieden sich die Filme auch inhaltlich von den meisten *Tableaux vivants*: Nicht der Krieg 1870/71 war Gegenstand, sondern nahezu ausschließlich *aktuelle* Kriege aus der ganzen Welt. Anders als die *Tableaux vivants* der Vereine versprachen Filme, dem Zuschauer *Neues* und *Unbekanntes* zu präsentieren. Sicherlich boten

80 Panoramen wurden in Nördlingen bis in die 1910er Jahre gezeigt (vgl. Holzhey 1995a, 17–19). Andere Attraktionen des Schaugewerbes auf dem Jahrmarkt und in Saalvorstellungen waren etwa Dioramen, Zauberkünstler und Menagerien. 1900 gastierte auf dem Jahrmarkt u. a. das «Erste Süddeutsche Panoptikum». Dies zeigte «Lebensgroße chromoplastische, mechanische Wunderwerke und Gruppen» (*Nördlinger Anzeigenblatt*, 16. Juni 1900, S. 587).

81 *Nördlinger Anzeigenblatt* (16. Juni 1900), S. 597.

82 Vgl. *Rieser Volksblatt* (10. Juni 1904), S. 3.

83 Vgl. *Nördlinger Anzeigenblatt* (14. Juni 1903), S. 590.

84 *Nördlinger Anzeigenblatt* (16. Juni 1900), S. 597; *Nördlinger Anzeigenblatt* (5. Juni 1904), S. 586; *Nördlinger Anzeigenblatt* (23. Juni 1905), S. 660.

auch diese Filme die Möglichkeit einer patriotischen ‹Lesart›.⁸⁵ So war die öffentliche Meinung im Deutschen Reich während des Burenkrieges eindeutig anti-britisch gefärbt und die Aufführung entsprechender Filme mag vielerorts patriotische Gefühle geschürt haben. Ihre Rezeption auf dem Jahrmarkt unterlag jedoch immer den Gesetzen der ‹Emotions-Dramaturgie› der Nummernprogramme. Wie die Frühkinoforschung der letzten Jahre mehrfach hervorgehoben hat, war bis zur Einführung des Langspielfilms nicht der Einzelfilm die entscheidende Größe für Aufführung und Rezeption, sondern das Programm, ‹dessen absichtsvolle Stim- mungsarchitektur wechselnde Gefühlslagen des Publikums orchestrieren soll› (Kessler/Lenk/Loiperdinger 2002, 7).⁸⁶ Frühe Filmprogramme waren darauf angelegt, in sich und in ihrer Wirkung auf die Zuschauer mög- lichst *vielseitig* zu sein: ‹various stimuli for the senses were to be offered using the principles of contrast, intensification, downshifting and wave- like, rhythmic dramatic effect› (Haller/Loiperdinger 2011, 11). Dies hatte Konsequenzen für die Wahrnehmung der einzelnen Filme:

In der zeitlichen Aufeinanderfolge des Programms verweisen die Filme wechselseitig aufeinander. Ihre Erlebnisqualitäten für das Publikum ändern sich je nach unmittelbarer Programmumgebung, in welche sie platziert sind.

(Kessler/Lenk/Loiperdinger 2002, 7)

Die Kombination der Kriegsbilder mit anderen Filmgenres, insbesondere mit Komödien, konnte so bis hin zu einer Neutralisierung bestimmter Re- zeptionshaltungen führen. 1909 kommentierte Alfred Döblin die Vorfüh- rung eines Kaiserbildes innerhalb eines Nummernprogramms: ‹Kriegs- schiffe; beim Anblick des Kaisers und der Armee kein Patriotismus; ein gehässiges Staunen› (Döblin 1992, 154–155).⁸⁷ Im Gegensatz zu Auffüh- rungen von *Tableaux vivants* war die Zusammenstellung und akustische Begleitung der filmischen Kriegsbilder zudem nicht durch schriftliche An- leitungen und vorgefertigte Sprechtexte vorgegeben, sondern unterlag al- lein den jeweiligen Schaustellern. Wenn die spezifische Wirkung der ein- zeln Bilder somit bei beiden Medien kontextabhängig war, so gab es bei

85 Zur Unterscheidung von propagandistischer und unterhaltender Rezeptionsweise während des Ersten Weltkrieges (unter Rückgriff auf die Semio-Pragmatik Roger Odins und in Bezug auf den Schweizer Kontext) vgl. Gerber 2016.

86 Zu frühen Filmprogrammen vgl. *KINtop Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11 (2002) (‹Kinematographen-Programme›). Zum Gebot der Abwechslung in den aller- ersten Filmprogrammen in Deutschland vgl. Loiperdinger 2005b.

87 Durch ihre weitgehende Beschränkung auf Aktualitätenfilme waren die Filmpro- gramme in deutschen Varietétheatern, anders als die der Jahrmärkte, deutlicher auf eine patriotische Rezeption hin angelegt.

den Tableaux vivants aufgrund ihrer festgelegten Verkettung und Begleitung wenig Spielraum für eine solche Kontextualisierung.

Auch die eigentlich propagandistisch motivierten und anfänglich nur aus Marinebildern bestehenden Filmprogramme des Deutschen Flottenvereins näherten sich im Laufe der Jahre immer mehr den auf Unterhaltung ausgerichteten Nummernprogrammen an. So ging man bereits früh dazu über, als Schlussnummern Komödien zu zeigen (vgl. Loiperdinger 2005a, 144–146). Diese Programmausweitung ging dabei nicht von der Zentrale des straff organisierten Vereins aus, sondern wurde von den Ortsgruppen selbst gefordert (vgl. ebd., 145) und bediente also letztlich das Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer. Bald wurden die Vorführungen des Flottenvereins durch diese Annäherung obsolet, denn ein gemischtes Programm aus Aktualitäten (auch Marinebildern) und anderen Genres wurde in den Wanderkinos und allmählich entstehenden Ladenkinos ebenfalls geboten (vgl. ebd., 146).

Betrachtet man das Medienangebot in einer Stadt wie Nördlingen, so ergibt sich das Bild einer relativ eindeutigen medialen Funktionsaufteilung: Tableaux vivants als eine traditionsreiche und im Amateurtheater der Vereine verankerte Aufführungsform wurden vor allem bei offiziellen, mit Status und Prestige verbundenen städtischen Feierlichkeiten eingesetzt. Sie waren fest eingebunden in die patriotische Rhetorik dieser Veranstaltungen und somit auch beteiligt an der Fest- und Fortschreibung nationaler, regionaler und lokaler Identitätskonzepte. Filme hingegen wurden insbesondere in Kontexten gezeigt, die sich durch eine Vielfalt unterschiedlicher Adressierungsmodi auszeichneten und in denen es statt um einen thematischen Fokus vor allem um Unterhaltung ging. Neben Aufführungen auf dem Jahrmarkt waren dies auch ein Fastnachtsabend des Turnvereins mit einem Varietéprogramm «nach großstädtischem Muster», bei dem «der amerikanische Biograph angenehme Abwechslung durch die Vorführung sensationeller lokaler Begebenheiten» bot,⁸⁸ oder ein Gastspiel des «Nürnberger Kinematographischen Theater», das ebenfalls ein unterhaltsames Nummernprogramm zeigte und entsprechend angekündigt wurde: «Mit jedem Augenblick steigt [die] Neugierde, immer größer ist die Überraschung».⁸⁹ Die patriotisch ausgerichteten Vorführungen des

88 *Nördlinger Anzeigenblatt* (4. Februar 1907), S. 114. Für die Verbindung zwischen Turnvereinen und frühem Film vgl. auch die Forschungen von Mariann Lewinsky zum Wanderkino Leuzinger (vgl. Lewinsky 2003). Willy Leuzinger, angesehener Kunstturner und Mitglied des Turnvereins Rapperswil, zeigte ab 1909 Filmprogramme, gründete 1912 ein Kino, 1917 ein Wanderkino, mit dem er bis in die 1940er Jahre hinein die Umgebung bereiste, und drehte in den 1920er Jahren mehrere Filme, u. a. von Turnveranstaltungen.

89 *Nördlinger Anzeigenblatt* (4. November 1907), S. 1036.

Deutschen Flottenvereins zählten ursprünglich nicht zu diesem Unterhaltungskontext, entwickelten sich jedoch offenbar in diese Richtung.

Kriegsbilder und kulturelles Gedächtnis

So wie sich die Aufführungskontexte von *Tableaux vivants* und Film voneinander unterschieden, verbanden sich mit ihnen auch jeweils andere mediale Funktionen. J. Diehl schreibt in der Einführung zu seinen *Kriegs-Scenen*, Ziel der Vorführung dieser *Tableaux vivants* sei es,

die bedeutsamen Ereignisse von 1870/71 der Gegenwart wieder nahezurücken und denjenigen, welche nicht das Glück hatten, an dem großen Nationalwerk tathkräftig mitzuwirken, vor die Augen zu führen. (*Diehl 1892a, 3*)

Mit diesem «Naherücken» und «Vor die Augen Führen» ist ein Akt der medialen Vermittlung zwischen vom Großteil der Zuschauer nicht Miterlebtem und der Gegenwart angesprochen. Das Stellen von Kriegsbildern in den kleinbürgerlichen Vereinen diente also vor allen Dingen der Etablierung und Festigung eines kulturellen *Gedächtnisses* und der kulturellen Identität.⁹⁰ Damit fügten sich die *Tableaux vivants* nahtlos in die ideologischen Zielsetzungen der entsprechenden Vereine ein. Ein Redner der Jubiläumsfeier in Wallerstein gab kurz vor der Aufführung der *Kriegs-Scenen* zu verstehen, «Zweck des Vereins sei, die Erinnerung an unsere Dienstzeit festzuhalten».⁹¹

Begreift man wie Jan Assmann das kulturelle Gedächtnis als «Formung der Erinnerung, die zu Texten, Tänzen, Bildern und Riten gerinnt» (1992, 53),⁹² wird ersichtlich, warum *Tableaux vivants* das geeignete Instrument hierzu darstellten, denn eine solche Formung impliziert immer auch ein Moment der *Stillegung*: «Das kulturelle Gedächtnis haftet am Festen. Es ist nicht so sehr der Strom, der von außen das Einzelwesen durchdringt, als vielmehr eine Dingwelt, die der Mensch aus sich heraus setzt» (ebd., 59). «Vergangenheit gerinnt hier [...] zu symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet» (ebd., 52).⁹³ Die inszenierten Kriegsbilder um 1900

90 Zur ganz ähnlichen Funktion von *Tableaux vivants* im höfischen Bereich vgl. Mara Reissbergers Beschreibung eines Festes der österreichischen Kaiserfamilie von 1879 (1989, 130–132). Bei diesem wurde in der Darstellung der Vorfahren durch die junge Generation «vergangene Geschichte zur schon eingelösten Utopie» (132).

91 *Rieser Volksblatt* (24. Juli 1905), o.S.

92 Zu Assmanns Definition des kulturellen Gedächtnisses vgl. 1992, insbesondere 48–56.

93 In der Einleitung zu den *Kriegs-Scenen* ist zu lesen, dass der Autor als ehemaliger Kombattant im Krieg «aus eigener Erfahrung, eigenen Anschauungen und Erlebnissen» schöpft und dass genau deshalb die Bilder «ganz lebhaft in jene Zeit zurückversetzen» (*Diehl 1892a, 3*). Da viele Menschen um 1900 den Krieg 1870/71 selbst miterlebt hatten, war er in der Tat auch Teil dessen, was Assmann das «kommunikative Gedächtnis»

gehören sicherlich zu den radikalsten Ausprägungen solchen ‹Gerinnens›, da mit ihnen die lebendigen und tatsächlich anwesenden Körper selbst zu symbolischen, *stillgelegten* ‹Erinnerungsfiguren› (ebd.) wurden. Die spezifische Form der von den Tableaux vivants geleisteten Erinnerungsarbeit lässt sich gewissermaßen als *körperliche Vergegenwärtigung* oder auch als *gegenwärtige Verkörperung von Vergangem* bezeichnen.

Zwei weitere Faktoren verstärkten den Eindruck einer tatsächlichen Überführung der Vergangenheit in die Gegenwart: Da sich die Darsteller aus den Reihen der Vereine rekrutierten, waren sie den Zuschauern (zumindest teilweise) persönlich bekannt, sodass sich die Körper und Gesichter der vertrauten Personen und die Szenen der Vergangenheit übereinanderschoben. Zudem waren in manchen Fällen Darsteller und Figur de facto identisch, wenn etwa Veteranen aus dem 35 Jahre zurückliegenden Krieg auf der Bühne standen. So bemerkte die Nördlinger Presse zu einem während der Jahrhundertfeier Bayerns gestellten Tableau vivant:

Für das letzte Bild ‹Die Huldigung der Stadt Nördlingen an den Prinzregenten› erschien die alte Garde vom Veteranenverein Kleinerdingen und Herr Gerichtsvollzieher Bohl von hier, die einst auf den Schlachtfeldern standen, nun auf den friedlicheren Brettern, welche auch die Welt bedeuten.⁹⁴

Wie die Beschreibung nahelegt, vollzog sich durch die körperliche Präsenz der Kriegsveteranen eine raum-zeitliche Bewegung vom ‹einst› zum ‹nun›, von ‹den Schlachtfeldern› zu ‹den friedlicheren Brettern›. Die personale Kontinuität zwischen anwesenden Kriegsteilnehmern und lange zurückliegendem Ereignis ermöglichte die Überführung der Vergangenheit in anschauliche, ‹vor die Augen geführt[e]› Gegenwart.⁹⁵ Gleichzeitig gerannen damit die noch lebenden Darsteller zu fixen ‹Erinnerungsfiguren› der Tableaux vivants und fügten sich so in die stereotype Formung des kulturellen Gedächtnisses ein.

nennt und dem ‹kulturellen Gedächtnis› prinzipiell gegenüberstellt. Assmann verweist jedoch darauf, dass es sich, gerade in modernen Gesellschaften, um ‹Extrempole auf einer Skala mit fließenden Übergängen› (1992, 55) handle. An den Tableaux vivants zu 1870/71 wird so gerade deutlich, wie der Krieg als Bestandteil noch erlebter Erinnerung durch eine stark stereotypisierte und standardisierte Ikonographie bereits in die verbindlichen Formen des kulturellen Gedächtnisses eingepasst wird.

94 *Rieser Volksblatt* (31. Januar 1906), o.S. Auch für Tableaux vivants der Deutschen Kolonialgesellschaft standen Mitglieder der Armee auf der Bühne (vgl. Fuhrmann 2015, 86).

95 Im Sinne Walter Benjamins ließe sich hier von einer ‹geschichtlichen Zeugenschaft› (2002, 355) und entsprechend von einer auratischen Aufladung durch die Zeitzeugen sprechen. Die Echtheit der Ereignisse wird gewissermaßen verbürgt über die Anwesenheit an ihr teilhabender Personen. Ähnliche Fälle gab es auch bei Laterna-Magica-Vorführungen und anderen Live-Aufführungen mit Kriegsveteranen (vgl. Bottomore 2007, XI 2 und I).

Filmische Kriegsbilder: Optische Berichterstattung und mobiler Betrachterblick

Während *Tableaux vivants* mit Kriegsthematik primär eine Gedächtnisfunktion erfüllten, entstanden filmische Kriegsbilder zunächst aus dem Bedürfnis nach aktueller und zuverlässiger Berichterstattung. So waren auf dem Nördlinger Jahrmart im Jahr 1900 keine nachgestellten Szenen aus dem Krieg von 1870/71 zu sehen, sondern Filme aus den aktuellen Kriegsregionen. In zeitgenössischer Begrifflichkeit handelte es sich bei den ersten Kriegsfilmen also um «Aktualitäten», um «optische Berichterstattung». Stephen Bottomore hat bereits gezeigt, wie sehr das zeitgenössische Publikum einen möglichst starken indexikalischen Bezug zwischen diesen Filmen und tatsächlichen Kriegseignissen forderte: Die Filme sollten echte Kriegerschauspieler zeigen, sollten am originalen Kriegsschauplatz und zur Zeit der Auseinandersetzungen gedreht worden sein, und nach Möglichkeit auch tatsächliche, nicht gestellte Handlungen wiedergeben (vgl. 2007, III, V). Da der letzte Punkt nicht nur aufgrund technischer Schwierigkeiten so gut wie nie zu verwirklichen war, drehten die Kameramänner entweder zahlreiche Filme, die immerhin die anderen drei Forderungen erfüllten,⁹⁶ oder sie stellten Kriegshandlungen kurzerhand nach. Solche Fakes wurden von Schaustellern und Produktionsfirmen häufig als «echt» angekündigt, was die Presse in zunehmendem Maße kritisierte (vgl. ebd., II, 10–15). Die an das filmische Medium herangetragene Forderung nach Wirklichkeitstreue erklärt sich wohl vor allem aus dessen spezifischem Abbildverhältnis zur Wirklichkeit.⁹⁷ Bottomore schreibt dazu:

A «feeling» for photographic realism or authenticity developed, indeed had governed actuality filming of warfare from the start. In contrast, staged war scenes were by definition «artificially arranged» and, while such films were popular [...] one can detect a current of unease at this type of scene. [...] I suspect that it was because there was a belief, naïve perhaps, in the basic «truth» of the film: that it could and should be used to record the real world, and that it was or should be more objective than other media. [...] I suggest that when this photographic process became the bearer of fakes and manipulated scenes [...] it was as if a category had been transgressed.

(Bottomore 2007, II, 1, 9–10)

- 96 Bottomore spricht von «related» footage» oder «close substitutes» (2007, II, 5). Beliebte Sujets waren etwa Soldaten bei der Ankunft im Kriegsland oder bei der Überquerung eines Flusses.
- 97 Entsprechend hatte sich auch schon mit der Kriegsphotographie in illustrierten Zeitschriften der Anspruch verbunden, authentische Bilder zu liefern (vgl. ebd., I, 9–10).

Andere Bildmedien der Zeit standen ebenso in der Funktion optischer Berichterstattung, waren jedoch nicht in gleichem Maße dem Wunsch nach Wirklichkeitstreue unterworfen. Auch die *Tableaux vivants* zum Ersten Weltkrieg oder zu den Ereignissen in den deutschen Kolonien bezogen sich auf aktuelle Ereignisse; jedoch konnte man selbstverständlich nicht erwarten, dass sie der an den Film herangetragenen Forderung nach ungestellten Bildern von Originalschauplätzen gerecht werden konnten. So wurden die in den Kriegsbildern zum Deutsch-Französischen Krieg etablierten Konventionen und Stereotype ab 1914 mehr oder weniger unverändert auf Bilderfolgen zum Ersten Weltkrieg übertragen. Nicht das Interesse an aktuellen oder tatsächlichen Begebenheiten von der Kriegsfront stand im Vordergrund, sondern die möglichst enge Verknüpfung des kulturellen Gedächtnisses (und seiner anschaulichen Verkörperungen) mit der Gegenwart, unter Beibehaltung genau des ikonographischen Repertoires, mit dem auch schon der Krieg 1870/71 zum Bestandteil der visuellen Kultur geworden war.

Von den vier ›Echtheitsmarkierungen‹, die das zeitgenössische Publikum laut Bottomore von Kriegsfilmen einforderte, kannten *Tableaux vivants* allenfalls eine: authentische Kriegsakteure. Doch waren selbst diese im Moment der Aufführung nicht mehr ›dort‹, sondern ›hier‹. Verband sich mit *filmischen* Kriegsbildern also der Wunsch, den *tatsächlichen* Kriegsschauplatz zu sehen, konnten *Tableaux vivants* immer nur den eigenen, gleichsam hermetisch abgeschlossenen Bildraum entwerfen. Es scheint zudem, dass beim Film mit diesem Erschauen ›tatsächlicher‹ Orte auch ein anderes Verhältnis der Zuschauer zum dargestellten Raum verbunden war. Die Bilder vom Burenkrieg, die Nikolaus Rauh 1900 auf dem Nördlinger Jahrmarkt zeigte, wurden etwa folgendermaßen beschrieben:

Man glaubt bei den Vorführungen der Transvaalschlachten sich selbst auf das Schlachtfeld versetzt, so naturgetreu werden Vorgänge dem bestürzten Zuschauer vor Augen geführt. Das ist kein Panorama, oder durch Gläser zu sehende Bilder, sondern alles ist durch Elektrizität in volles Leben und Bewegung versetzt.⁹⁸

Ob es sich tatsächlich um einen eigenen Text des *Nördlinger Anzeigenblatt* handelte oder ob nur ein Werbetext Rauhs kopiert wurde (›redaktionelle Werbung‹), lässt sich nicht mehr nachvollziehen. In jedem Fall aber verband sich mit dem Kinematographen das Versprechen, *am dargestellten Ort selbst anwesend zu sein*: Im Unterschied zur obigen Beschreibung der *Tableaux-vivants*-Aufführung ist nicht die Rede davon, dass *dem Betrach-*

98 *Nördlinger Anzeigenblatt* (6. Juni 1900), S. 595.

ter etwas näher gebracht werde, sondern dass dieser umgekehrt gleichsam selbst in Bewegung versetzt und an einen anderen Ort transportiert werde. Auch Jahre später noch heißt es in einer Nördlinger Zeitungsnotiz zum Jahrmarktkino: «Die Bilder sind so haarscharf, daß man sich direkt an den Schauplatz versetzt fühlt».⁹⁹

In Kapitel 3 habe ich bereits darauf verwiesen, dass die Bewegtheit kinematographischer Bilder häufig den Eindruck hervorrief, der Betrachter blick selbst gerate in Bewegung. Wie zeitgenössische Artikel in Tageszeitungen verdeutlichen, galt dies aber nicht nur für die *phantom rides* mit der Kamera auf einem fahrenden Vehikel, sondern für Filmaufnahmen generell, selbst bei feststehender Kamera, und noch deutlicher für die *Abfolge* mehrerer Filmaufnahmen. In der Beschreibung einer Vorführung des Deutschen Flottenvereins 1903¹⁰⁰ macht ein Autor der *Hagener Zeitung* deutlich, dass es vor allem die Identifikation mit dem Objektiv der Kamera ist, die den Eindruck eines mobilen Betrachterblicks erzeugt.¹⁰¹

Und wie bei der Aufnahme der Apparat Zeuge der Vorgänge war, so ist es bei der Wiedergabe genau unter denselben Verhältnissen der Zuschauer. [...] Bewundernswert ist die Findigkeit, mit der bei den Aufnahmen der Szenen der Apparat und dadurch bei der Wiedergabe der Zuschauer in die für die Wirkung vorteilhaftesten Stellungen gebracht worden ist, ebenso die Mannigfaltigkeit der Lagen, in die er gebracht wurde. (zit. n. *Loiperdinger 2005a*, 133)

In der sich anschließenden detaillierten Beschreibung des Films geht der Verfasser zum Personalpronomen «wir» über: «Wir stehen auf dem Verdeck eines Schiffes still [...]. Wir stehen hart am Bahnkörper [...]. Ein andermal haben wir selbst unsern Platz auf dem Zuge» (ebd., 133–134). Offenbar entstand für den Autor der Eindruck, er selbst könne sich gemeinsam mit den anderen Zuschauern durch die zu sehenden Räume bewegen.¹⁰² Auch der Begriff des «lebenden Bildes» scheint eng mit diesem Eindruck von physischer Anwesenheit verbunden gewesen zu sein, wie etwa die folgende Beschreibung aus der *Amts-Zeitung Lütgendortmund*, ebenfalls von 1903, nahelegt:

[Wir sind] durch den Kinematographen [...] in die Lage versetzt, eine solche Fahrt auf dem prächtigen Schnelldampfer «Kronprinz Wilhelm» in wenigen Minuten zurückzulegen und dabei eine Reihe von interessanten Momenten

99 *Nördlinger Anzeigenblatt* (19. Juni 1906), S. 710.

100 Bei dieser Aufführung kamen auch *Tableaux vivants* zur Vorführung, auf die der Autor aber leider nicht gesondert eingeht.

101 Zur «Identifizierung mit der Kamera» vgl. später auch Metz 2000, 49–51.

102 Erwin Panofsky wird später die «Dynamisierung des Raumes» (1993, 22) als ein wesentliches Charakteristikum des Films identifizieren.

einer solchen Reise in lebenden Bildern mit durchzumachen. Wir denken uns zunächst an Bord des stolzen Schiffes versetzt, das gerade den Anker gelichtet hat und majestätisch aus den Molen von Bremerhaven hinausgleitet.

(zit. n. Loiperdinger 2005a, 140)

Ganz offensichtlich verbanden sich sowohl mit Tableaux vivants als auch mit Film spezifische *Präsenzeffekte* – die sich allerdings deutlich voneinander unterscheiden. Bei den Tableaux vivants machten anwesende Darsteller ein räumlich und zeitlich entferntes Ereignis anschaulich und überführten es in die Gegenwart – teilweise auch über die *physische* Verbindung der mit ihren Figuren identischen Darsteller. Beim Film erhielten die Zuschauer im Gegensatz dazu den Eindruck, an einem fernen Ort selbst anwesend zu sein. Dieser Ort, so wurde gerade bei Kriegsbildern und anderen Aktualitäten erwartet, war ein *authentischer* Ort, nämlich der, an dem sich die tatsächlichen Kriegshandlungen abspielten oder abgespielt hatten.

Berührungsphantasien

Das Ineinandergreifen von Wahrhaftigkeitsanspruch, mobilem Betrachterblick und immersivem Effekt kommt in der fiktionalen Erzählung *Devant le cinématographe* von Maurice Normand aus dem Jahr 1900 besonders anschaulich zum Ausdruck.¹⁰³ Die junge Irin Delia besucht eine Pariser Varietévorstellung, in der unter anderem filmische Aktualitäten aus dem Burenkrieg gezeigt werden. Sie hofft darauf, in diesen Aufnahmen ihren Verlobten, den Soldaten Jerry zu sehen zu bekommen. Tatsächlich ist dieser bei der Ankunft irischer Truppen in Südafrika deutlich zu erkennen und grüßt sogar in die Kamera. Als Delia bei den anschließenden Kampfszenen zu sehen glaubt, wie Jerry auf dem Feld erschossen wird, bricht sie am Ende der Vorführung unter Schock zusammen. Daraufhin versichert ihr ein «skeptischer Herr» (Normand 1997, 21) – im französischen Original ein «informierter Zuschauer» –, dass kinematographische Kampfhandlungen immer gestellt seien und im Pariser Studio von Pathé gedreht würden. Am Ende der Erzählung klärt ein Brief des Verlobten darüber auf, dass dieser gleich nach seiner Ankunft ins Lazarett musste und deshalb unmöglich bei Kampfhandlungen zu sehen gewesen sein konnte.

Die Erzählung ist unübersehbar Teil des von Stephen Bottomore beschriebenen Diskurses um Fakes bei kinematographischen Kriegsbildern und reflektiert die zeitgenössische Sorge um das vom Film neu definierte

103 Der Text erschien zunächst in dem französischen Wochenmagazin *L'Illustration* und kurz darauf unter dem Titel *Vor dem Kinematographen* im Feuilletonteil der *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*.

Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit. Besonders interessant ist jedoch die Beschreibung von Delias Rezeptionsverhalten, *nachdem* sie glaubt, ihren Geliebten sterben gesehen zu haben. Wie gebannt schaut sie nämlich weiter. «Sie glaubt sich in das ferne Natal versetzt, in die Täler, wo der Krieg geführt wird. Sie sieht sich selbst, wie sie am Abend eines Schlacht-tages die Verwundeten pflegt» (ebd., 18). Anschließend vermutet sie erneut, Jerry unter den nur undeutlich zu erkennenden Verwundeten auszumachen. Das Filmprogramm endet jedoch, bevor sie Gewissheit erlangt, und erst jetzt bricht sie in Tränen aus. Die filmische Erfahrung, die in der Erzählung beschrieben wird, ist mithin kein reines Registrieren von Bildinhalten, vielmehr scheint die Phantasie einer physischen Kontaktaufnahme und eines Eindringens in die ferne Welt des Kriegsschauplatzes in Gang gesetzt zu werden, auch wenn sie freilich niemals Wirklichkeit werden kann. Delias Erfahrung «vor dem Kinematographen» oszilliert so zwischen eindringlicher Präsenz und unüberbrückbarer Distanz. Entsprechend wird schon das erste «Erkennen» von Jerry beim Verlassen der Fähre nur *fast* wie eine tatsächliche körperliche Berührung beschrieben:

Dann streckt er die Hand mit gekrümmten Fingern aus. So wirft er ihr immer Kußhände zu. Schwerathmend hat sich die Irländerin, die allein den Vorgang auf der Bühne versteht, ein wenig von ihrem Sitze erhoben. Sie verschlingt die wesenlose, unfassbare, aber so lebendige Erscheinung mit den Augen. [...] Und plötzlich ist er von der hellen Fläche verschwunden. Ist sie fort, die wunderbare Erscheinung? Delia schließt die Augen, als wolle sie das flüchtige Bild unter ihren Lidern bewahren. (Normand 1997, 17)

Ähnliche Phantasien evozierten auch Vorführungen von *Tableaux vivants* mit ihrer auffälligen Thematisierung von Kommunikationsvorgängen: Zum festen Repertoire der Bilderfolgen gehörten beispielsweise das freudige Lesen der Feldpost aus der Heimat oder das Warten der Familie auf den im Brief angekündigten Vater. Typisch waren auch Bilder vom sterbenden Soldaten, der dem überlebenden Kameraden einen Brief an seine Mutter diktiert (Diehl 1892a, 24) oder seinen Ehering als Andenken nach Hause bringen lässt (Eichler 1915, 11–12). Der Krieg existiert in solchen Bilderfolgen fast nur in Bezug auf die Heimat – als hätte sie, als verlässliche Konstante, etwas Tröstliches. In den zeitgleich zum Herero-Krieg oder Weltkrieg aufgeführten Bilderfolgen weist die bewusste Inszenierung von Kommunikation einen zusätzlichen Gegenwartsbezug auf, wie in der bereits erwähnten Bilderfolge *Unsre Braven* (Liliencron 1905) deutlich wird. Schon im zu deklamierenden Prolog heißt es dort:

Sie bleiben stets mit uns verbunden, / im Geiste sind wir ihnen nah. / [...] / Wir fühlen warm mit den Kam´raden, / Wir denken ihrer früh und spät, / In deutschem Sinn und deutscher Treue / Der Gruß von uns hinüberweht.

(Liliencron 1905, 5)

Anschließend soll ein Sprecher in Versform die Geschichte des Sergeanten Dietrich vortragen, der eine wichtige Meldung über einen Aufstand übermittelt, sodass «der Ruf nach schneller Hülfe / Ins Mutterland hinüberdrang» (ebd., 9). Aufgrund dieser Meldung, so der Text, gelangen schließlich weitere Soldaten aus Deutschland zur Unterstützung nach Afrika. Das erste Tableau vivant zeigt den Moment von Dietrichs Meldung, das zweite den Moment der Verabschiedung der nachrückenden Soldaten von ihrer Familie. Nach einer Kampfszene ist im vierten Bild eine nächtliche «Lagerruhe» zu sehen (Abb. 16a), zu deren Einführung sich der Sprecher an den Mond wendet: «Zieh hin und bring’ des Kriegers Botschaft, / Strahlst du daheim am Himmelszelt, / Zieh hin und grüße meine Lieben, / Im Heimatland der weißen Welt» (ebd., 14). Vor dem fünften Bild thematisiert die Deklamation das Heimweh der Soldaten noch deutlicher: Nachdem zunächst die Rede von einem Soldaten ist, der die deutschen Weihnachtsglocken zu vernehmen glaubt, wird geschildert, wie tatsächlich mit der Feldpost Geschenke aus der Heimat eintreffen. Das letzte Bild zeigt das Öffnen der Pakete.

Die Bilderfolge *Unsre Braven* widmet sich in auffälliger Weise der Verbindung von Front und Heimat – mentale Prozesse der Erinnerung, Sehnsucht und Imagination werden inszeniert, und zugleich strukturieren konkrete Medien wie Depeschen, Briefe und Geschenke die Handlung. Letztlich ist die Aufführung selbst ein solches Kommunikationsmedium, indem die Zuschauer direkt angesprochen und an die innere Verbundenheit mit den «Braven» in Südwestafrika gemahnt werden, vor allem aber indem die Tableaux vivants Ereignisse anschaulich machen, die sich vermeintlich zeitgleich auch in der Wirklichkeit, nur an einem anderen Ort abspielen.

Das bewegte Kriegsbild

Prinzipiell wurden auch Tableaux vivants mit Kriegssujets in komplettem Stillstand präsentiert. Wie in anderen Genres setzte man jedoch an einigen Stellen gezielt Bewegung ein, um einen szenischen Handlungsverlauf zu verdeutlichen, besonders in Darstellungen von Kampfhandlungen.¹⁰⁴ In

104 Die Idee zu sich bewegenden Tableaux vivants gab es schon um 1820 im höfischen Kontext (vgl. Lammel 1986, 232).

der Anleitung zur Bilderfolge *Aus der Soldatenzeit* wird das zweite Bild mit dem Titel «Im Kampfe für Kaiser und Reich» beschrieben:

Eine Kampfszene. 6–8 Deutsche stehen kämpfend 4–6 Franzosen gegenüber. In der Mitte ein deutscher Offizier, der mit dem französischen Fahnenträger um die Fahne ringt. Wenn die Musik *halb* verklungen, stößt der Offizier den Fahnenträger nieder und entreißt ihm die Fahne (blau-weiß-roth) und schwingt sie hoch. In dem Moment stürzen sämtliche Franzosen und so steht das Bild bis die Musik verklingt. – Vorhang fällt. (*Hertwig 1897, 7; Herv. i. O.*)

Die Verwandlung des Bildes impliziert die zeitliche Abfolge von zwei Momenten, wie sie auch in anderen Aufführungsformen, etwa bei der *Laterna magica*, zur Anwendung kam. Spezifisch an der Aufführungsform dieser *Tableaux vivants* ist, dass die sichtbare Fixierung der Darsteller zum stehenden und bedeutungstragenden Bild für einen Moment aufgehoben wird und in eine kurze Spielhandlung übergeht. Diese wiederum ist eindeutig auf die Fixierungen des folgenden Bildes hin ausgerichtet: die triumphierende Pose mit empor gehaltener Fahne und die gefallenen französischen Soldaten. Geht man davon aus, dass diese stehenden Bilder Momente einer kontinuierlichen Handlung wiedergeben, wäre zu fragen, ob auch die Bewegungsübergänge *zwischen* den Bildern als Teil dieser Handlungswelt aufzufassen sind. Für das Niederstoßen des Fahnenträgers sowie das Entreißen und Hochschwingen der Fahne lässt sich dies in der Tat behaupten. Bei dem merkwürdig synchronen Umfallen der Soldaten ist das eher fraglich. Hier scheint es sich weniger um die überzeugende Darstellung einer Kampfhandlung als um eine aus technischen Gründen notwendige Umstellung von einem Bild ins andere zu handeln. Andererseits vollzieht sich die Verwandlung bewusst bei geöffnetem Vorhang, also sichtbar für die Zuschauer. Wenn die Bewegungen der Darsteller somit auch nur bedingt der dargestellten Handlungswelt zuzurechnen sind, so machen sie dennoch, gleichsam als überraschende *Special Effects*, einen wesentlichen Bestandteil der Inszenierung aus.

Andere Anleitungen fordern für Verwandlungen in Kampfszenen das Schließen des Vorhangs, sodass die einzelnen Bilder getrennt voneinander und ohne verbindende Bewegungen zu sehen sind. In Diehls *Kriegs-Szenen* enthält das Bild «Gefangennahme eines französischen Postens» zwei solcher Verwandlungen bei geschlossenem Vorhang. Im ersten Teilbild wird der Posten von drei deutschen Soldaten belagert. «Der eine zeigt auf den Franzosen ohne Gewehr, der andere zeigt mit der Hand hinweisend auf den zweiten Franzosen, während der dritte Preuße sein Gewehr schußfertig hält» (1892a, 17). Das zweite Teilbild zeigt dann den Moment des Angriffs:

Der Franzose ohne Gewehr wird rücklings am Kragen gefasst und gleichzeitig von seinem Gewehr gerissen; der zweite Preuße reißt dem zweiten Franzosen das Gewehr rückwärts unter dem Arme weg; der dritte Preuße steht mit gefälltem Bajonett zur Unterstützung bereit. (Diehl 1892a, 17)

Dieses Tableau vivant zeigt gewissermaßen den ‹fruchtbaren Augenblick›, der die Situation für die Preußen entscheidet. Im dritten Teilbild schließlich sind die Franzosen bereits gefangen und werden abgeführt. Im Vergleich zu *Aus der Soldatenzeit* wird also die Übergangsbewegung, die den Ausschlag zwischen Sieg und Niederlage gibt und zwischen Vorher und Nachher vermittelt, durch ein weiteres Tableau vivant ersetzt, das auf deutlichere Weise als die anderen Bilder *einen Einzelmoment aus einem dynamischen Bewegungszusammenhang* wiedergibt. Die Kampfhandlung wird dabei auf einige wenige Handgriffe reduziert, mit denen die Situation auf ein eindeutiges Ende hin verwandelt wird: das Wegreißen des ersten Franzosen; das Entwenden des zweiten Gewehres. Die Kampfhandlung erscheint so als Durchgang durch eine überschaubare Anzahl distinkter und für das Publikum einfach lesbarer Bilder, die zusammen einen eindeutigen Kausalzusammenhang ergeben.

Die Beispiele zeigen, dass in Kriegsbilderfolgen einzelne Tableaux vivants in Bewegung versetzt wurden, um der Dynamik und Komplexität der dargestellten Kampfhandlungen gerecht zu werden. Insbesondere das zeitliche Nacheinander von konfliktgeladener Ausgangssituation, Bewältigung des Konflikts und seiner Auflösung ließen sich nicht auf sinnvolle Weise innerhalb eines einzigen stehenden Bildes zeigen. Andererseits behielten die Bilder durch die letztendliche Beibehaltung von statischen und stereotypen Bildkompositionen und durch die alleinige Ausrichtung der Bewegung auf die nächste statische Pose ihre Übersichtlichkeit und Eindeutigkeit.

Tableaux vivants und die Sujets filmischer Kriegsbilder

Grundsätzlich unterschieden sich um 1900 die bevorzugten Sujets der Kriegsbilder in Tableaux vivants von denen im Film.¹⁰⁵ Die Nachfrage nach

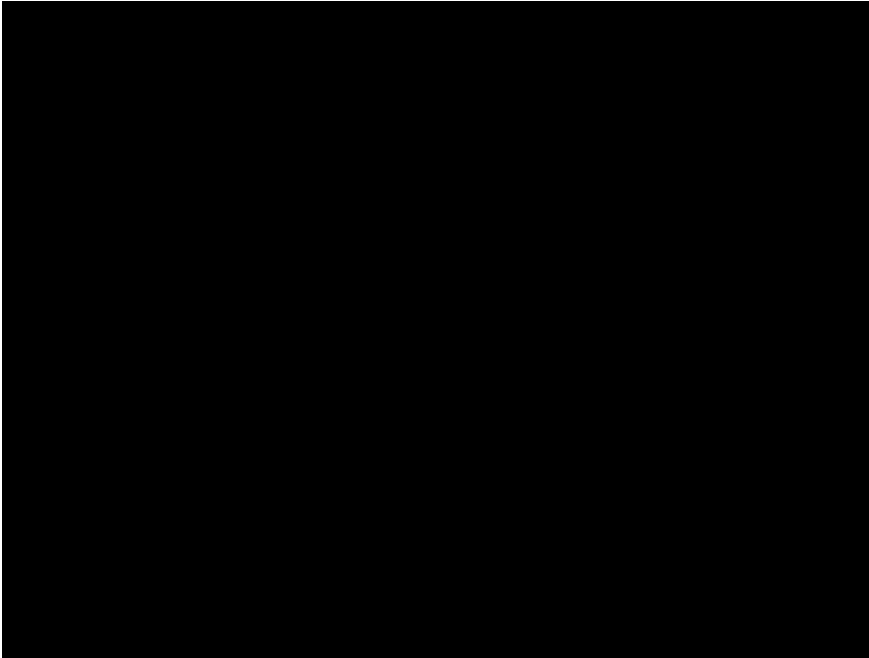
105 Bezeichnenderweise änderte sich dies in den 1910er Jahren mit der Durchsetzung des fiktionalen Films. Mehrere Filme thematisierten nun auch den Krieg 1870/71 und knüpften dabei an Erzählformen der Tableaux-vivants-Bilderfolgen an. Aus DEUTSCHLANDS RUHMESTAGEN. KRIEGSERINNERUNGEN 1870–71 (Deutsche Mutoskop und Biograph, D 1911) zeigte ‹treu Historisch! [...] nach Gemälden berühmter Künstler› gestellte Bilder von den ‹großen› Augenblicken des Krieges (zit. n. Braun/Vogl-Bienek 2009, 235). Der Film mit dem Titel AUS DEUTSCHLANDS RUHMESTAGEN 1870–71, der 1913 unter der Regie von Franz Porten zum 25-jährigen Thronjubiläum Kaiser Wilhelms II. entstand, ist möglicherweise eine zweite erweiterte Fassung. Filme wie

optischer Berichterstattung etablierte im Fall der filmischen Kriegsbilder häufige Motive wie Ankunft oder Einmarsch von Soldaten, Brückenüberquerungen oder Materialtransporte ins Kriegsgebiet, die in *Tableaux vivants* nicht vorkamen.¹⁰⁶ Dennoch lassen sich einige Gemeinsamkeiten feststellen. Genreszenen waren in beiden Darstellungsformen beliebt, auch wenn sie in Filmen (zumindest bis 1902) weitaus seltener waren als in *Tableaux vivants*, wo sie im Gegenteil den größten Anteil ausmachten.

Es ist nicht auszuschließen, dass Anregungen für die Inszenierung filmischer Kriegs-Genrebilder auch von *Tableaux vivants* ausgingen. Filme wie *A CAMP SMITHY* (R. W. Paul, GB 1900; Abb. 17) zeigten inhaltlich analoge Szenen, die *Tableaux vivants*, zum Beispiel der «Lagerruhe» aus *Unsre Braven*, ähnelten (Abb. 16a). Vergleicht man die beiden Bilder, so fällt zunächst auf, dass ihnen ähnliche Kompositionsideen zugrunde liegen: Die Konzentration liegt jeweils auf den manuellen Tätigkeiten zweier Soldaten über einem Feuer, während um die beiden zentral positionierten Figuren herum weitere, ruhende Soldaten gruppiert sind. Die Bildkomposition der Filmaufnahme ist freilich wesentlich offener; das hier abgebildete Standbild gibt nur unzulänglich einen kurzen Moment des Bewegungsverlaufs wieder. In Wirklichkeit geht der Schmied (Abb. Bildmitte) mehrfach zwischen Feuer und Pferd hin und her; der wachhabende Soldat (Abb. links außen) bewegt sich gleichmäßig immer zur Bildmitte und anschließend ganz aus dem Bildbereich; das Pferd, der starke Rauch und die Bewegungen des anderen Schmieds sind weitere dynamische Bildelemente. Zudem sind die Soldaten im Bildhintergrund nicht schlafend zu sehen, anders als in der «Lagerruhe», vielmehr schauen sie interessiert auf die Handgriffe der Schmiede und damit auch in Richtung Kamera, die absichtlich etwas erhöht positioniert ist, sodass die Soldaten nicht von den Schmieden verdeckt werden. Fast erhält man den Eindruck, als würden sie eigentlich für die Kamera posieren (insbesondere der rechts sitzende Soldat). Während die Figuren in *Unsre Braven* der Bildlogik der *absorption* zu unterliegen scheinen – eine Art von Selbstvergessenheit der dargestellten Figuren, wie sie Michael Fried für die französische Genremalerei des 18. Jahrhundert beschrieben hat (vgl. 1980) –, kommt in den Soldaten von *CAMP SMITHY* der für das Kino der Attraktionen exemplarische «Exhibitionismus» (Gunning 1996, 27) zum Tragen.

diese – auch EIN ÜBERFALL IM FEINDESLAND. ERINNERUNGEN AN DIE HELDENKÄMPFE 1870/71 (Curt Stark, D 1914) mit Henny Porten ist hier zu nennen – fügten sich nun in den von den *Tableaux-vivants*-Bilderfolgen geführten Erinnerungsdiskurs ein (vgl. Braun/Vogl-Bienek 2009, 235–238).

106 Für eine beispielhafte Auflistung der Sujets in Burenkrieg-Filmen von R. W. Paul vgl. Bottomore 2007, IX, 11–12.



17 A CAMP SMITHY (R.W. Paul, GB 1900)

Bei den allegorischen Bildern handelt es sich vermutlich um jene Form von Tableaux vivants, die am eindeutigsten auch von filmischen Kriegsbildern aufgegriffen wurde, insbesondere wenn es galt, deren patriotischen Gestus zu bekräftigen. Allegorien erscheinen etwa in *WIPING SOMETHING OFF THE SLATE* und *THE CONJURER AND THE BOER* (beide: Cecil Hepworth, GB 1900), die gleichzeitig in das Genre des Trickfilms fielen (vgl. Bottomore 2007, X, 12). Filmische Kriegsbilder wie die italienische Produktion *LA PRESA DI ROMA* (Filoteo Alberini, I 1905; Abb. 18) benutzen allegorische Tableaux vivants als Schlussbild im Stile einer Apotheose. Auch in späteren Kriegsfilmen, etwa während des Ersten Weltkriegs, wurde immer wieder auf allegorische Verkörperungen zurückgegriffen, etwa in *MICHEL UND VIKTORIA* (Carl Schönfeld, D 1918): Viktoria auf der Siegestsäule – dargestellt von einer Schauspielerin – beauftragt hier den deutschen Michel damit, für Kriegsanleihen zu werben.¹⁰⁷ Ein unidentifizierter belgischer Kriegsfilm, der von der Cinematek in Brüssel restauriert wurde, vermischt viragierte Aktualitätenbilder des Kriegs mit handkolorierten Aufnahmen allegorischer Tableaux vivants, die jeweils bestimmte Stationen des Krieges darstellen, etwa die Bedrohung Belgiens durch das Deutsche Reich oder die Unterstützung

107 Der Film ist im Rahmen des Projekts EFG1914 einsehbar auf: <http://www.filmportal.de/node/75137/video/1226761> (letzter Zugriff: 8. April 2016).

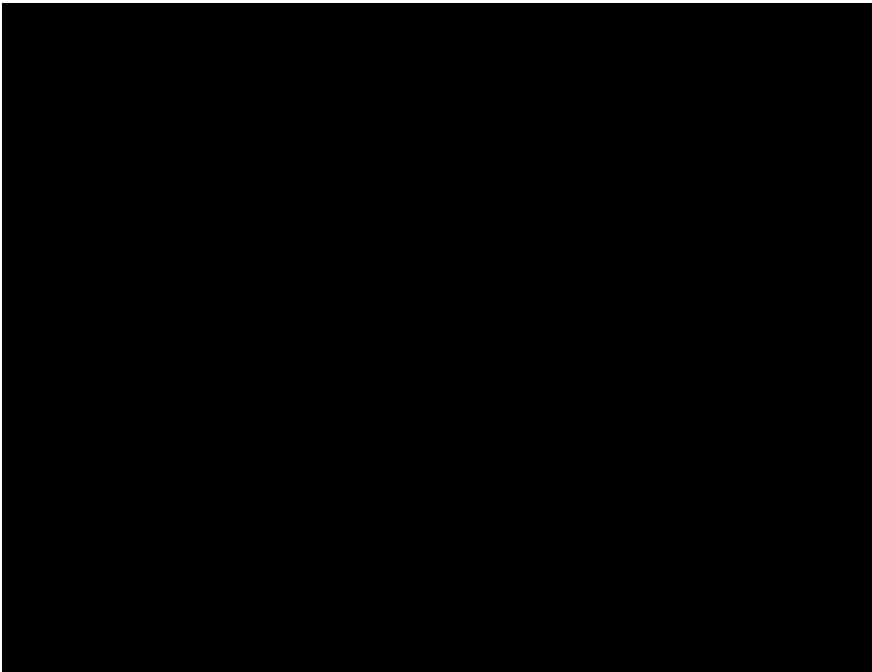
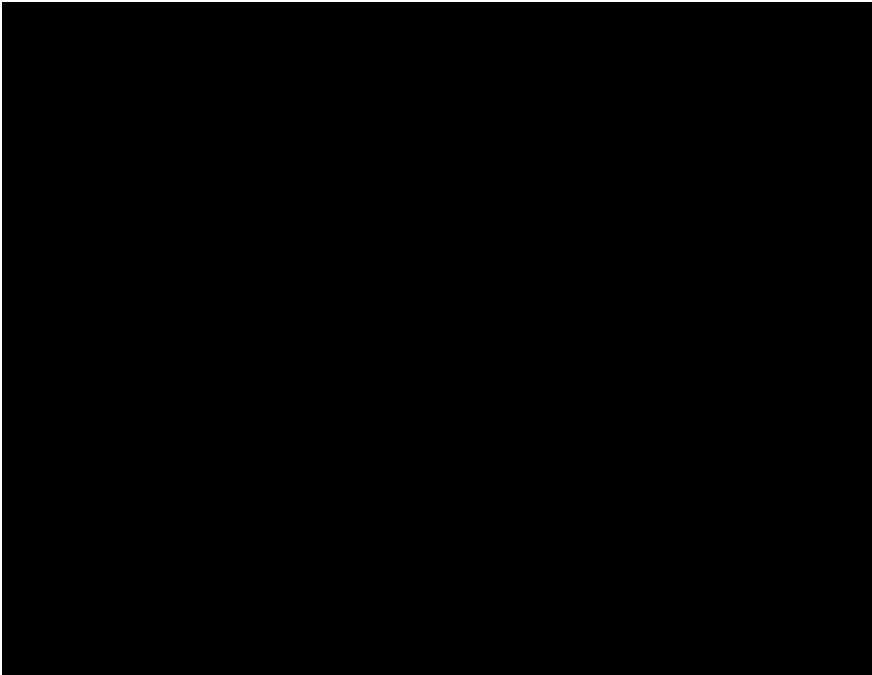


18 LA PRESA DI ROMA
(Filoteo Alberini,
I 1905)

durch verbündete Länder (Abb. 19a–b). Die an sich recht bedeutungs-offenen Bilder von Originalschauplätzen (reitende Soldaten, Trümmer, Landschaften) werden so mit einem übergeordneten Sinn versehen.

Während sich allegorische Bilder in frühen Kriegsfilmern an der statischen Form der Tableaux vivants orientierten, ist dies bei den meisten filmischen Überfall- und Kampfszenen nicht der Fall. Auch sie bauten oftmals auf Abfolgen von Belagerung, kurzer Kampfhandlung und Auflösung auf, vermitteln jedoch ein weitaus weniger lesbares und eindeutiges Bild von den Handlungen als dies bei den beschriebenen Bilderfolgen in Tableaux vivants der Fall war. So ist auch nach mehrmaligem Betrachten des etwa einminütigen Films *THE DISPATCH BEARER* (Mitchell and Kenyon, GB 1900) kaum zu verstehen, wie die zahlreichen parallel ablaufenden Handlungen im Detail zusammenhängen.¹⁰⁸ Der Film zeigt, in einer einzigen Einstellung, einen Wiesenhang in der Totalen, die einzelnen Figuren erscheinen auf der Bildfläche sowohl neben- als auch übereinander (Abb. 20a–b). Die Handlung ist gestellt, was besonders an den heroischen Sterbeposen der Darsteller auffällt. Es ist also anzunehmen, dass die Schauspieler genau choreographierte und auf den Bildausschnitt sowie die Länge des zur Verfügung stehenden Filmstreifens abgestimmte Bewegungen ausführten. Dennoch vermitteln die das Bildfeld durchquerenden Körper, der Qualm der Gewehrsalven, das ständige Erscheinen und Verschwinden von Figuren im und aus dem Bildfeld kaum den Eindruck einer logischen und auf ein bestimmtes Ende hin ausgerichteten Handlungsfolge, wie es in der Bilderfolge aus den *Kriegs-Scenen* der Fall war. Sie wirken vielmehr ungeplant, unzusammenhängend und zufällig.

¹⁰⁸ Zu diesem Aspekt des Films vgl. auch Bottomore 2007, X, 13.



19a-b TABLEAUX VIVANTS (zugewiesener Titel, B ca. 1918): Belgien ist in Not – und erhält Unterstützung von England, Frankreich und Russland



20a–b THE DISPATCH BEARER (Mitchell and Kenyon, GB 1900)

THE DISPATCH BEARER erinnert an die frühen Beschreibungen kinematographischer Vorführungen, die oftmals den Detailreichtum und die Vielzahl paralleler Geschehnisse im Projektionsbild hervorhoben (vgl. Kapitel 3). Wie bereits erwähnt, knüpften zeitgenössische Beobachter des Kinos die scheinbare Kontingenz in der Bewegungsästhetik dieser Filme auch an die maschinelle Aufzeichnung durch die Kamera, die unfähig schien, Sinnzusammenhänge dar- oder gar herzustellen. Vielleicht waren es Kriegsfilme wie THE DISPATCH BEARER, die Maurice Normand im gleichen Jahr zu seiner Erzählung *Devant le cinématographe* inspirierten. Die Gedanken seiner Protagonistin werden darin wie folgt wiedergegeben:

Sie hatte sich von dem Kriege eine andere Vorstellung gemacht. Das Wort «Schlacht» weckte in ihrem Geist das Bild einer Partie *foot-ball*. Sie hätte sich nicht vorgestellt, daß es so ruhig und heimtückisch dabei zuginge. [...] Wenn sie sich auf solche Weise schlugen, hat Jerry nicht mehr Aussichten als ein Anderer, nicht verwundet und getötet zu werden. (Normand 1997, 18)

Der Besuch der Filmvorführung verstört Delia, weil er sie in ihrer Wahrnehmung verunsichert. Die zu sehende Schlacht läuft nicht nach den berechenbaren Regeln «einer Partie *foot-ball*» ab, wie sie sich vorstellte, sondern



«ruhig und heimtückisch». Zuvor ist in der Erzählung genau beschrieben, was bei ihr diesen Gedankengang ausgelöst hat:

Auf der Höhe des Felsens erblickte man wieder etwas Rauch. Die Buren haben wieder geschossen, und dabei verstecken sie sich, die feigen Menschen! Und eine Kugel hat geräuschlos und unsichtbar den Soldaten getroffen, der wie Jerry Kilcourse aussieht. Jetzt liegt er auf dem steinigen Boden ausgestreckt und rührt sich nicht mehr. Er bildet nur noch einen schwarzen Flecken auf dem Abhange des Hügels [...].
(Normand 1997, 18)

Menschen werden im Bild zu Rauch und zu einem «schwarzen Flecken». Nichts ist mehr eindeutig oder zuordenbar. Ursache und Wirkung sind nicht mehr klar auszumachen. Man ist erinnert an einen Satz, den Georg Lukács einige Jahre später niederschreiben wird: «Es gibt keine Kausalität [...]. Alles ist möglich: dies ist die Weltanschauung des ‹Kino›» (1992, 303).

Feuerwehrbilder und Lokalaufnahmen

Feuerwehreinsätze waren im 19. Jahrhundert ein allgegenwärtiges Bildmotiv in ganz unterschiedlichen Medien, so in Tableaux vivants,¹⁰⁹ Film oder Laternbildern¹¹⁰ (vgl. Abb. 21 und 22a–d). Im Freizeitpark von Coney Island in den USA kamen um 1900 sogar spektakuläre Feuerwehrshows zur Aufführung (vgl. Sally 2006), die 1904 unter dem Titel FIGHTING THE FLAMES von der American Mutoscope & Biograph Company gefilmt



21 Photographisches Laternbild der britischen Firma Henman

wurden. Und auch die echte Feuerwehr zeigte sich in vielen Städten bei öffentlichen Übungen und tatsächlichen Einsätzen, was oftmals photographisch oder filmisch dokumentiert wurde (Abb. 23).

Die Bilderfolgen der meisten Feuerwehr-Tableaux-vivants liefen nach einem ähnlichen dramaturgischen Prinzip ab: Ein Gebäude steht in Flammen (meist mit bengalischem Feuer dargestellt), Menschen sind in Gefahr, die Feuerwehr kann sie retten und das Feuer löschen – alles in stehenden Bil-

dern dargestellt. Die Anleitung *Dem Nächsten zur Wehr, Gott zur Ehr!* (Anders 1893) bietet ein typisches Beispiel: Auf die kleinstädtische Idylle im ersten Bild folgt zunächst die Ansicht eines brennenden Hauses, worauf im dritten Bild eine Mutter entsetzt ihr Kind in den Flammen erkennt. Im vierten Bild ist die Rettung des Kindes zu sehen und als Schlussbild die Danksagung der Familie an die Feuerwehrmänner.

Die Rettung des Kindes aus dem Fenster eines brennenden Hauses war ein Topos, der nicht nur in vielen Tableaux vivants,¹¹¹ sondern auch in anderen Bildmedien wie dem Film Verwendung fand. Heute noch bekannte frühe Filme mit diesem Motiv sind FIRE! (James Williamson, GB

109 Bei den Vereins-Tableaux-vivants ist wohl kein anderes Sujet aus dem Alltagsleben so stark vertreten. Doch auch im Variété kam es zur Aufführung, so im Bilderzyklus *The New Victorian Cross*, in dem zu sehen ist, wie ein Feuerwehrmann eine Mutter mit Kind aus einem brennenden Haus rettet (vgl. Anon. 1894, o. S.).

110 Laternbilder waren bemalte oder bedruckte Glasdiapositive, die für die Projektion mit der Laterna magica verwendet wurden. Im zeitgenössischen Sprachgebrauch war der Begriff «Laternbild» ohne die Binnensilbe «en» üblich.

111 Er findet sich in unterschiedlicher Form in vier der sechs gefundenen Bilderfolgen zur Feuerwehr: Hummler 1894, Wolfram 1902, Heber 1905 und Lehnhard 1909. Ein weiteres Stück (Schulze 1890) zeigt die Rettung eines Schusters.



22a-d Bilder der britischen Laternbilderserie *Our Firemen*, Ende des 19. Jahrhunderts

1901; Abb.24), *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* (Edwin S. Porter, USA 1903; Abb.25) und *A FIRE IN A BURLESQUE THEATRE* (Biograph, USA 1904; Abb.183). Auch in den zahlreichen Feuerwehrfilmen, die Thomas Edison bereits um 1900 drehte, finden sich Beispiele, etwa in *FIRE RESCUE SCENE* (1894) und *FIREMEN RESCUING MEN AND WOMEN* (1899) (vgl. Musser 1997, 163, 495).

Wie die meisten Tableaux vivants der Vereine unterlagen auch die Feuerwehrbilder dem visuellen Regime der Monumentalisierung und der Festschreibung von Rollenmustern. Die Handlungen der Feuerwehrmänner stehen in ihnen sinnbildlich für Tapferkeit, Pflichtbewusstsein und Disziplin. In der Anleitung zur Bilderfolge *Feuerwehr in Dorf und Stadt* wird die Rettung aus dem Fenster so beschrieben:

Ein junges Mädchen steht oben im Fenster, von einem jungen Steiger, welcher auf der Leiter steht, festgehalten. Am Leiterfuß steht ein anderer Steiger, wel-



© Stadtarchiv Nördlingen, Fotosammlung (Foto: privat)

23 Öffentliche Übung der Freiwilligen Feuerwehr in Nördlingen, 1895



24 FIRE! (James Williamson, GB 1901)



25 LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN
(Edwin S. Porter, USA 1903)

cher die Leiter festhält. Die Feuerwehrleute stehen angetreten hinter dem Geräth. Der Hauptmann steht mitten in der Bühne in beobachtender Stellung.

(Wolfram 1902, 10)

Ähnlich wie in den oben beschriebenen militärischen Überfallszenen ist der ‹fruchtbare Augenblick› festgehalten, genau wenn das Mädchen, noch im Fenster, bereits vom Steiger erfasst ist. Die übrigen Feuerwehrleute haben sämtlich starre Positionen eingenommen, die den Eindruck eines wohlorganisierten Einsatzes vermitteln. Dienstgrade und Funktionszuweisungen sind durch die eindeutige Personenverteilung im Bild sichtbar gemacht; die Rettung des Mädchens scheint konsequent aus dieser Anordnung hervorzugehen.

Das ‹lokale Imaginäre›. Feuerwehr und Stabenfestzug

Der die Feuerwehrbilder kennzeichnende Vermittlungsvorgang ist im Unterschied zu den Kriegsbildern offensichtlich nicht primär definiert als eine Überbrückung von Zeit und Raum, sondern als eine *lokale Selbstbe Spiegelung*. Während die Kriegsbilder *Fernes* und *Vergangenes* auf die Bühne holten und anhand einer personengebundenen Kontinuität die Verbindung zum Hier und Jetzt herstellten, wurde mit der Feuerwehr etwas in der Gegenwart bereits Präsenzes auf der Bühne reflektiert. Dies geschah, ähnlich wie in einem Teil der Kriegsbilder, dadurch, dass sich die Feuerwehrmänner *selbst* darstellten.¹¹² Sie konnten von den Zuschauern, denen sie wohl teils persönlich bekannt waren, gleichermaßen als Abbild *und* als sie selbst betrachtet werden. In dieser Hinsicht ähnelten die Aufführungen den sogenannten Lokalaufnahmen: Filmaufnahmen von ortsansässigen Personen und lokalen Begebenheiten, die nur für die örtliche Filmvorführung bestimmt waren. Sowohl die Tableaux vivants der Feuerwehr als auch filmische Lokalaufnahmen bereicherten das ‹lokale Imaginäre›; sie waren ‹Lokalbilder›.¹¹³

In Nördlingen waren Lokalaufnahmen 1904, ein Jahr vor dem Jubiläum der Feuerwehr, der größte Erfolg des Wanderkinematographen von Peter Leilich. Er hatte den Nördlinger Stabenfestzug, einen Umzug in traditioneller regionaler Tracht, gefilmt und die Aufnahmen wenig später in seinem Wanderkino auf dem Nördlinger Jahrmarkt vorgeführt. Dass

112 Zumindest gibt es keinen Anlass zu der Vermutung, andere Darsteller als die Vereinsmitglieder selbst wären an den Tableaux vivants beteiligt gewesen.

113 Der englische Begriff für filmische Lokalaufnahmen ‹local views› ließe sich auch für Tableaux vivants verwenden. Der deutsche Begriff ‹Lokalaufnahme› verweist jedoch eindeutig auf das Medium Film, sodass ich hier den Begriff ‹Lokalbilder› für beide Medien benutze.

es sich bei Lokalaufnahmen um eines der beliebtesten, wenn auch heute schwer zugänglichen, frühen Filmgenres handelte, hat die deutsche und britische Filmforschung bereits zeigen können.¹¹⁴ Es verwundert deshalb nicht, dass Leilichs Aufnahmen vom Stabenfestzug wie kein anderes Filmgenre von der Nördlinger Tagespresse hervorgehoben wurden. Für viele Wanderschausteller und örtliche Kinobesitzer in Deutschland waren eigens angefertigte Lokalaufnahmen ein entscheidendes Alleinstellungsmerkmal (vgl. Jung 2002). Der Grund für den Zulauf des Publikums war stets, so lässt sich in zahlreichen Quellen nachlesen, das Vergnügen daran, sich selbst und vertraute Personen auf der Leinwand wiederzuerkennen.¹¹⁵ Dies war auch in Nördlingen nicht anders. Das *Nördlinger Anzeigenblatt* schrieb über die Lokalaufnahmen:

Wohl mancher hat am Stabenmontag früh die beiden Herren mit dem photographischen Apparat gesehen, in dem guten Glauben, es handelt sich nur um eine photographische Aufnahme, wie erstaunt wird er aber gewesen sein, wenn er's [sic] sein eigenes Portrait in dem Kinematographen sieht oder bereits gesehen hat. Das Bild ist so deutlich, daß jede Person sofort erkannt wird.¹¹⁶

Leilich zeigte zwei Jahre später dieselben Aufnahmen erneut. Das *Rieser Volksblatt* schrieb dazu: «[...] auch der Stabenfestzug und der Heimgang der kath. Kirche lehren immer wieder und werden gerne gesehen, da man sich an bekannte Gesichter erinnert».¹¹⁷ Solche wiederholten Aufführungen von Lokalaufnahmen waren ebenfalls beliebt. Auch hier ging es meist um die Attraktion des Wiedererkennens bekannter Personen, nun über den Zeitabstand hinweg (vgl. Jung 2002).

Das hauptsächliche Interesse bei den Lokalaufnahmen war also auf einzelne Personen, ihre Gesichter, Körperhaltungen und Bewegungen gerichtet. Martin Loiperdinger weist darauf hin, dass so der eigentliche Anlass der gefilmten Menschenansammlungen – offizielle Feiern oder Paraden – oftmals hinter der Darstellung der schaulustigen Masse zurücktreten konnte.¹¹⁸ Zugleich bedeutete dies eine Abschwächung des Geplanten und

114 Die Forschungen in Deutschland stützen sich im Wesentlichen auf die Schaustellerfamilie Marzen (vgl. u. a. Braun/Jung 2005 und Loiperdinger 2008), diejenigen in Großbritannien auf die Firma Mitchell and Kenyon (vgl. Toulmin/Popple/Russell 2004).

115 Vgl. zu diesem Punkt: Jung 2002, 255–256, Bottomore 2004, 34–35, Toulmin/Loiperdinger 2005 und Loiperdinger 2008.

116 *Nördlinger Anzeigenblatt* (8. Juni 1904), S. 601.

117 *Rieser Volksblatt* (23. Juni 1906), o. S.

118 Stephen Bottomore trifft die Unterscheidung von Lokalfilmen mit alltäglichen Szenen und «local topical», die besondere Ereignisse dokumentieren (2004, 38). Der hier beschriebene Film wäre demnach ein «local topical».

Formellen zugunsten eines verstärkten Interesses an auftretenden Zufälligkeiten und Unwägbarkeiten. «Die hier aufgenommene Menge formierte sich nicht nach einem *vorgegebenen Zeremoniell*, sondern versammelte sich *spontan* um die erhöht postierte Filmkamera herum» (Loiperdinger 2008, 442; Herv. DW). Das Moment der Unvorhersehbarkeit scheint ein wesentliches Strukturmerkmal der Lokalaufnahmen gewesen zu sein: Wen werde ich in der Aufnahme zu sehen bekommen? Mich selbst etwa? Und wie werde ich aussehen? Vorteilhaft? Lächerlich? Die Trierer Lokalpresse schrieb 1909 über die Lokalaufnahmen Peter Marzens:

Ein jeder freut sich, irgendein bekanntes Gesicht auf der Leinwand zu erblicken und freut sich besonders, wenn sein eigenes Konterfei ihm entgegenlacht, wie er sich wiederum ärgert, wenn sein eigenes Gesicht ihm mürrisch, unfreundlich, unvorteilhaft entgegenschaut. (Anon. 2000, 13)

Auch wenn in manchen Filmen deutlich zu sehen ist, wie einige der Personen – im Wissen um die spätere öffentliche Vorführung – vor der Kamera posieren, war das Moment des Ungeplanten bei Lokalaufnahmen wohl niemals gänzlich auszuschalten.¹¹⁹ Vermutlich genau deshalb bringt Tom Gunning die von ihm postulierte Affinität früher Filmaufnahmen zum Zufälligen gerade mit diesem Genre in Zusammenhang. In einem Aufsatz zu den *local views* der britischen Firma Mitchell and Kenyon schreibt er:

The ability of the cinema to capture contingent happenings in all their details, seeming to sacrifice principles of selection and hierarchy found in traditional images, gave its images a democracy of composition that matched the subject. (Gunning 2004c, 50)

Zufall und Unvorhersehbarkeit der *local views*, so wird deutlich, wirkten sich als entscheidende Momente kinematographischer Bewegungsästhetik auch auf die Wahrnehmung des eigenen Lebensumfeldes, des eigenen Körpers und der vertrauten Menschen aus. Filmische Lokalaufnahmen als Form der lokalen Selbstbespiegelung unterschieden sich damit fundamental von den gestellten Bildern der Amateur-Tableaux-vivants. Den feierlichen Anlässen, zu denen sich die Mitglieder der Feuerwehr in signifikante Posen begaben, standen die Lokalaufnahmen mit ihren ungeplanten Körperbildern gegenüber, Bilder, die schließlich in der ungezwungenen Atmosphäre des Jahrmarktkinos zur Aufführung kamen. Das zeitliche und räumliche Nebeneinander der beiden Darstellungsformen stellt somit einen entscheidenden Umbruch in der Repräsentation des ›lokalen Imagi-

119 Vgl. hierzu Hoppe/Loiperdinger/Wollscheid 2000, 29. Zum Posieren vor der Kamera in frühen Filmen vgl. auch Auerbach 2004.

nären» dar: Die Bilder des Kinematographen ermöglichten einen distanzierenden Blick auf das Selbst und auf die Anderen und eine neue Form des öffentlichen Raums *für* diesen Blick. In dem Artikel der Trierer Lokalpresse heißt es weiter:

Das Kino verliert alsdann den Charakter eines eigentlichen Theaters. Die Zuschauer fühlen sich mehr wie zu Hause und können ungeniert ihre Kritik an Bekannten, Freunden und Feinden abgeben. (Anon. 2000, 13)

Stellt man dieser Beschreibung den feierlichen Rahmen des Nördlinger Feuerwehrjubiläums und den Ernst, mit dem der Festredner seine Laudatio mit nationalpatriotischer Rhetorik durchsetzte, entgegen, ist schwer vorstellbar, dass es bei den anschließenden Tableaux vivants Raum für «ungenierte Kritik» an ihren Darstellern gab.

«Beweglich lebende Bilder»

Im Tableaux-vivants-Genre der Kriegsbilder waren Darstellungen bewegter Vorgänge gegenüber statischen Genreszenen klar in der Unterzahl. In den Feuerwehrbildern machten sie hingegen den größten Anteil aus. Schon von Anfang an sollte hier etwas von der Lebhaftigkeit von Brandkatastrophen und Feuerwehreinsätzen vermittelt werden. So heißt es in der Beschreibung der Bilderfolge *Freuden und Leiden des Freiwilligen Feuerwehrmannes* von 1890: «Dem Flammenschein zu jagt eine Abtheilung Feuerwehrleute» (Schulze 1890, 7). Dass dieser Eindruck einer «jagenden Bewegung» dennoch über ein *stehendes* Bild vermittelt werden sollte, wird zwei Sätze später deutlich: «Alle Mannschaften sehen nach vorn und stehen etwas vorn über, wodurch der Laufschrift markiert wird» (ebd.). Das Geschehen sollte sogar aus zwei Perspektiven gezeigt werden: Nachdem im ersten Bild das brennende Haus von außen zu sehen ist, zeigt das zweite Bild den Innenraum der brennenden Stube, das dritte Bild schließlich wieder das Haus von außen, diesmal mit herbeieilender Feuerwehr.¹²⁰ Möglicherweise waren solche Inszenierungsweisen, die (anders als in klassischen Theaterstücken) die Gleichzeitigkeit und räumliche Nähe zweier kurzer Handlungen darstellbar machten, eine Inspiration für frühe Feuerwehrfilme wie *FIRE!* (Abb. 24) oder *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* (Abb. 25),

120 Auch bei den Kriegsbildern gab es Präsentationen paralleler Ereignisse, etwa wenn durch die Aufeinanderfolge von Weihnachten an der Front und Weihnachten in der Heimat eine Gleichzeitigkeit der beiden Bilder suggeriert wurde. Diese war aber in gewisser Weise abstrakt, während in den Feuerwehrbildern tatsächlich ein einzelnes Ereignis aus zwei unterschiedlichen Perspektiven gezeigt wurde.

in denen ebenfalls von einem Außenraum in ein brennendes Zimmer und wieder zurück geschnitten wird.

Auch die in Nördlingen aufgeführte Bilderfolge *Die Feuerwehr im Kampfe mit dem entfesselten Element* (Heber 1905) knüpfte an diese Tradition der statischen Darstellung bewegter Vorgänge an. Auf der Titelseite der Anleitung ist das Stück als «beweglich lebendes Bild» ausgewiesen, eine spezifische Aufführungsform, in der sich ein einziges Tableau vivant mehrfach bei offenem Vorhang verwandelt, wodurch sich ein komplexer, szenischer Handlungsfortgang darstellen lässt. Das gestalterische Prinzip dieser Aufführungen entspricht jenem des oben beschriebenen Tableau vivant in *Aus der Soldatenzeit*, mit dem Unterschied, dass in diesem Fall die *gesamte* Bilderfolge aus mehreren Verwandlungen eines einzigen Bildes bestand.¹²¹

In *Die Feuerwehr im Kampfe* steht das auf der Bühne zu sehende Haus bereits zu Beginn des Stücks in Flammen; der Besitzer versucht einzelne Möbelstücke zu retten; Nachbarn sowie ein Polizist eilen zur Hilfe herbei; eine Frau und ihr kleiner Sohn sind bereits aus dem Haus geflüchtet. Zwei Mitglieder der regulären Feuerwehr kommen hinzu und versuchen das Feuer mithilfe einzelner Wassereimer zu löschen. Doch erst mit Ankunft der Freiwilligen Feuerwehr scheint die Katastrophe abwendbar: Mit Wasserschläuchen und anderem professionellen Handwerkszeug kann der Brand gelöscht werden. Einem kleinen Mädchen ist es nicht gelungen, sich aus dem qualmerfüllten Dachgeschoss des Hauses zu flüchten, das bald einzustürzen droht. Ein tapferer Feuerwehrmann erklimmt eine Leiter, rettet das Kind aus dem Fenster und überreicht es gerade noch rechtzeitig einem Kollegen, bevor das Dach in sich zusammenbricht. Der Feuerwehrmann fällt von der Leiter, verletzt sich dabei schwer und muss von Sanitätern abtransportiert werden. Gleichzeitig zu all diesen Ereignissen wird auch ein älteres Ehepaar von weiteren Mitgliedern der Freiwilligen Feuerwehr aus dem Haus gerettet. Im Schluss-Tableau des Stücks erscheint ein Engel, der dem verletzten Feuerwehrmann für seine heroische Tat dankt.

Auch wenn *Die Feuerwehr im Kampfe* eindeutig an bestehende Topoi der Darstellung von Feuerwehreinsätzen anknüpft (allen voran die Rettung eines kleinen Mädchens aus dem Fenster), weichen manche Aspekte doch davon ab.¹²² Es handelt sich um eine besonders komplexe und ereignisreiche Bilderfolge: Mehrere Dinge geschehen gleichzeitig (nicht alle

121 Frühere «beweglich lebende Bilder» stammen von Bruno Trautmann: *Noch ein Mann Einquartierung* (das zwar nicht diese Bezeichnung trägt, aber nach dem gleichen Prinzip aufgebaut ist), *Eine Turnfahrts-Szene* und *Im Lande der Märchen* (Trautmann 1892a–c).

122 Was genau an Hebers Stück Eigenleistung ist, kann aufgrund der schlechten Quellenlage nicht mehr eruiert werden. Es kann davon ausgegangen werden, dass es noch wesentlich mehr Tableaux-vivants-Anleitungen mit Feuerwehreinsätzen gegeben hat.

konnten in der Inhaltsangabe erfasst werden), zeitweise sind dafür 24 Darsteller auf der Bühne präsent. Trotz der ungewöhnlichen Dichte an dramatischen Schauwerten (das Einbrechen des Daches oder das Hinabstürzen des Feuerwehrmanns) bleibt das grundlegende Merkmal einer Tableaux-vivants-Aufführung bestehen: Die zwölf Bilder, aus denen sich die Handlung zusammensetzt, sollen in unbewegten Posen gestellt werden.

Stellungen und Bewegungen der einzelnen Darsteller sind in der Anleitung für jedes Bild genauestens beschrieben (Abb. 26). Die allgemeinen Anmerkungen am Ende der Anleitung machen den Darstellern noch einmal deutlich, was von ihnen verlangt wird: «Jedes Bild muß solange stehen als der betreffende Vortrag dauert, mindestens aber eine Minute lang» (Heber 1905, 19). Die hier beschriebenen Posen unterscheiden sich jedoch von denen anderer Tableaux-vivants-Anleitungen darin, dass sie viel expliziter angehaltene Momente aus einem kontinuierlichen Bewegungszusammenhang repräsentieren, was auch in Formulierungen wie «in forteilender Stellung» oder in Ortsangaben wie «noch unter der Haustüre» (ebd., 9) präzisiert wird. Die Stellungen in dieser Bilderfolge scheinen somit weniger den Posen klassischer Kunstwerke zu ähneln als den Zeitschnitten der Chronophotographie (vgl. Abb. 104) und Momentphotographie. Mit letzterer wurden Tableaux vivants im Amateurbereich tatsächlich häufig assoziiert. In einem Band mit allgemeinen Ratschlägen zum Bilderstellen heißt es, Tableaux vivants «sollen [...] gewissermassen Moment-Photographien des *Lebens* in Vergangenheit und Gegenwart bieten» (Dörpt-Léal 1893, 20; Herv. i. O.). Eine Bilderfolge von städtischen Genreszenen in Tableaux vivants trug sogar den Titel *Momentaufnahmen aus der Grossstadt* (Lehnhard 1907).¹²³

Der Eindruck, dass es sich bei den Posen in *Die Feuerwehr im Kampfe* um Schnitte aus einem Bewegungszusammenhang handelte, wurde noch dadurch verstärkt, dass sich die Übergänge zwischen ihnen bei offenem Vorhang vollzogen. Der Verfasser der Anleitung legt allerdings Wert darauf, dass «die Verwandlung auf ein Glockenzeichen des Regisseurs *mit äußerster Ruhe und Präzision* erfolgt; und erst, nachdem sämtliche Stellungen zum nächstfolgenden Bilde eingenommen sind, beginnt der Sprecher von neuem». In leichtem Widerspruch zur «äußersten Präzision» fügt Heber an: «Die Stellungen sind *möglichst ungezwungen* einzunehmen» (1905, 19;

123 Vgl. auch: «Der Moment-Photograph», in: Schumm 1890, 10–17. Tableaux vivants, welche die Photographie zum Inhalt haben, können in diesem Sinne geradezu als selbstreflexiv angesehen werden. So beschreibt E. Sédouard in seinem *Buch der lebenden Bilder* die Tableaux vivants «Beim Photographen» und «Mein Bild», in denen ein junges Paar respektive ein Bauer für einen Photographen posieren (1890, 17, 35). Hier ist gerade nicht die anhaltende Momentaufnahme, sondern das Posieren für eine Porträtaufnahme das Thema.

Stellungen.

Bild 1: Alarm.

- Nr. 1 streckt die Hände hilfsbedürftig aus einem Fenster des brennenden Hauses.
 2 vor der Türe des Brandobjektes in fortrollender Stellung, hält in der linken Hand ein Kleidungsstück; mit der rechten zieht sie Nr. 3 nach.
 3 mit einem Spielzeug in der rechten Hand noch unter der Haustüre; siehe Nr. 2.
 6 erscheint unter der Türe der zweiten Kuliße rechts mit vorgestrecktem Kopf.
 7 schaut ängstlich zum Fenster der ersten Kuliße rechts heraus.

Bild 2: Feuer.

- Nr. 1 reicht eine Wanduhr zum Fenster herab.
 2 eilt, Nr. 3 nach sich ziehend, einige Schritte nach rechts, den Kopf nach dem Brandobjekt gewendet.
 3 wie Nr. 2.
 6 eilt zu Nr. 1 heran und streckt beide Hände nach der Uhr empor.
 7 tritt an die Türe des Brandherdes und macht sie halb auf, als ob er eintreten wollte.
 8 kommt hinter der ersten Kuliße rechts herein; die linke Hand hält das Seitengewehr, die rechte ist beruhigend erhoben.
 9 erscheint im Lauf hinter der Seitenkuliße rechts.
 11 läuft von links herein hinter der ersten Kuliße.
 12 läuft von rechts herein vor der ersten Kuliße.

Bild 3: Strafengetümmel.

- Nr. 1 übergibt Nr. 6 die Uhr und verschwindet vom Fenster.

26 Ausschnitt aus der Anleitung zur Bilderfolge *Die Feuerwehr im Kampfe mit dem entfesselten Element* (Heber 1905, 9)

Herv. DW). Wie es scheint, sollen die Bewegungen der Darsteller nichts von der Lebhaftigkeit der dargestellten Handlung vermitteln und lediglich die Verlagerung von einer starren Pose in die nächste ermöglichen, ähnlich wie dies auch schon in *Aus der Soldatenzeit* zu beobachten war. Während die statischen Posen den Eindruck erwecken sollen, angehaltene Momente einer dynamischen Handlung darzustellen, sollen sich die Übergänge im Gegenteil ruhig und überlegt abspielen. Offenbar ist damit auch hier intendiert, dass sie nicht als Teil der szenischen Handlung wahrgenommen werden.

Die Anleitung ist jedoch an mehreren Stellen genau in dieser Hinsicht uneindeutig. So heißt es beim zweiten Bild zur Mutter: «[Sie] eilt, Nr. 3 [den Sohn] nach sich ziehend, einige Schritte nach rechts, den Kopf nach dem Brandobjekt gewendet» (ebd., 9). Offenbar ist dies weniger eine Beschreibung der einzunehmenden Pose als eine Anweisung dafür, was die Dar-

stellerin zu tun hat, um in diese Pose zu gelangen. War in den allgemeinen Instruktionen noch von «äußerster Ruhe» die Rede, soll sie nun sogar «eilen». In anderen Fällen enthalten die Übergänge sogar für die Handlung wesentliche Elemente. In der Anleitung zu Bild 2 ist etwa zu lesen: «Nr. 1 [der Hausbesitzer im brennenden Haus] reicht eine Wanduhr zum Fenster herab», und «Nr. 6 [der Nachbar] eilt zu Nr. 1 heran und streckt beide Hände nach der Uhr empor» (ebd.). Zu Bild 3 folgt als Fortsetzung: «Nr. 1 übergibt Nr. 6 die Uhr und verschwindet vom Fenster», und «Nr. 6 erfaßt die Uhr von Nr. 1 und wendet sich gegen sein Haus» (ebd., 9–10). Das Beispiel zeigt, dass es schon aus rein technischen Gründen unumgänglich war, bestimmte relevante Handlungsschritte auch in die Bewegungsübergänge zu verlegen. An mehreren Stellen der Anleitung entstehen so Ambivalenzen hinsichtlich des diegetischen Status der Übergänge. Für die Zuschauer waren die einzelnen Tableaux vivants somit nicht nur Stationen eines ansonsten bloß imaginierten Geschehens, sondern auch eingefrorene Momente der tatsächlich auf der Bühne stattfindenden Abläufe. Die Ausführung lässt sich vielleicht am ehesten mit einem Gewerk aus Zahnrädern vergleichen, die sich für jede neue Position, also für jedes neue Tableau vivant, ein kleines Stück weiterdrehen.

Zieht man die Sichtbarkeit der Übergänge, die Komplexität der Handlungen und Bühneneffekte (das stetig intensiver werdende Feuer, das Zusammenbrechen des Daches) in Betracht, so drängt sich die Frage auf, warum *Die Feuerwehr im Kampfe* überhaupt noch als Folge stehender Bilder aufgeführt werden sollte und nicht etwa als gespieltes Schaustück. Vorrangiges Motiv war hier sicherlich die Fortführung einer sich beharrlich behauptenden Konvention.¹²⁴ Hebers Ausgangspunkt war es wohl nicht, eine geeignete Repräsentationsform für einen Feuerwehreinsatz zu finden, sondern an die im Vereinsleben verankerte *Tradition* von Tableaux-vivants-Aufführungen anzuknüpfen. Für sie war es eben wesentlich, die Handlung als *Bilderfolge*, als eine Abfolge diskreter und bedeutungstragender Seheindrücke, zu präsentieren. Dieser Bildcharakter wäre mit einer rein pantomimischen Vorführung oder einem Schaustück (wie den Feuerwehrshows auf Coney Island) zumindest abgeschwächt worden. In praktischer Hinsicht diente die Einteilung in einzelne Bilder auch einer Synchronisation der unterschiedlichen Bewegungen und somit der Organisation der Narration. Das Klingelzeichen signalisierte allen Darstellern präzise, wann sie, zeitlich synchron, in die nächste Pose zu wechseln hat-

124 Vgl. hierzu auch Gombrich (2010, 20), der vom «Formelzwang» und der «Macht einmal geprägter Formen» spricht.

ten – ein zentraler Punkt zur Verständlichkeit der dargestellten Aktionen, da die Handlung aus mehreren parallelen Sub-Plots aufgebaut war.

Der derart rhythmisierte Wechsel von Stillstand und Bewegung lässt auf der Bühne eine ambivalente Bildform entstehen. Einerseits nähert sie sich mit ihrer tendenziell unübersichtlichen Gleichzeitigkeit paralleler Seheindrücke der Bildästhetik früher Filmaufnahmen an. Ähnlich wie in kinematographischen Straßen- oder Badeszenen (vgl. Kapitel 3) sind mehrere Handlungen und Personen gleichzeitig in einem Bildfeld zu sehen, so dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer sich zerstreut. Andererseits wird dieser Effekt durch die regelmäßige Stilllegung im *Tableau vivant* stark abgeschwächt. Den Zuschauern bleibt jedes Mal genug Zeit, alle Details in Ruhe zu betrachten und sich einen genauen Überblick über den Verlauf der Handlung zu verschaffen. Das immer wieder neu vorgeführte Anhalten von Handlungs- und Bewegungsfluss erfüllt gleichsam die Funktion einer Aufmerksamkeitsfixierung, fast wie eine bewusste Gegenstrategie zum Filmbild, das – wie W. T. Stead noch 1912 bemängelte – keine Zeit zur Reflexion lasse (vgl. 1996, 87). Die stehenden Bilder bleiben zudem als Ausschnitte aus einer ungebrochenen Kausalkette verständlich und folgen in den eingeübten und kontrollierten Posen der Feuerwehrmänner dem visuellen Regime der Monumentalisierung und Vereindeutigung. An Feuerwehrbildern wie diesem lässt sich somit exemplarisch beobachten, wie die erstrebte Festsetzung zum «gehaltlich vertieften Bild» (Langen 1968, 194) mit der starken Bewegtheit der dargestellten Ereignisse in ein Spannungsverhältnis treten konnte, eine Spannung zwischen Gewissheit und Kontingenz, Kontrolle und Kontrollverlust, Bedeutung und Bedeutungsverlust, wie sie auch bei Kriegsbildern zu vermerken ist. Vor diesem Hintergrund zeigen sich auch die ideologischen Implikationen einer solchen Aufführung: Krieg und Feuerausbrüche als potentielle Erfahrungen des Kontingenten konnten durch das ostentative Anhalten bewegter Vorgänge in sinnhaft komponierten Momenten fixiert werden.

Auch wenn der Aspekt des Spektakulären in den Feuerwehr-*Tableaux-vivants* auf Filme mit entsprechendem Sujet verweist, lassen sich konkrete Unterschiede in den Inszenierungsweisen feststellen. Die Edison-Bibliographie von Charles Musser verzeichnet in den Jahren 1894 bis 1900 allein 20 Filme von Feuerwehreinsätzen, darunter sowohl gestellte als auch tatsächliche. In den erhaltenen Katalogbeschreibungen werden stets das Spektakuläre und das Realistische an diesen Filmen hervorgehoben. Der Topos der Rettung aus dem Fenster wurde auch hier verwendet, jedoch konnten daneben nun andere Dinge gezeigt werden, etwa rasende, von Pferden gezogene Feuerwehrwagen auf ihrem Weg zur Brandstelle – ein Motiv, das *Tableaux vivants* nicht bieten konnten. Verwiesen wur-

de zudem stets auf die besonders realistisch wirkenden «dust, steam and smoke effects» (zit. n. Musser 1997, 310),¹²⁵ die man auf einer Bühne nicht in gleichem Maße realisieren konnte.

Schließlich boten die Filme in vielen Fällen eine weitaus weniger übersichtliche und zusammenhängende Darstellung des Rettungsvorgangs selbst. Dies gilt auch im Vergleich zu komplex gestalteten Bilderfolgen wie *Die Feuerwehr im Kampfe*, denn auch dort unterliegen alle dargestellten, oft parallelen Handlungen einem klaren Kausalitätsprinzip. Alle Posen und Bewegungen bauen kausal aufeinander auf, stehen in erkennbaren Sinnzusammenhängen und reflektieren so zudem die systematisch durchgeführte Rettungsaktion der Feuerwehr. Für einen Film wie *CORK FIRE BRIGADE TURNING OUT* (Mitchell and Kenyon, GB 1902; Abb. 27a–c) kann all dies nicht mehr behauptet werden. Auch er zeigt in einer gestellten Szene die Feuerwehr beim Löschen und bei der Rettung von Menschen. Jedoch spielen sich diese eigentlich zentralen Handlungen weit im Bildhintergrund ab. Stattdessen sind im Vordergrund mehrere Schaulustige zu sehen, die für die Arbeit der Feuerwehr keinerlei Bedeutung haben. Wenn im hinteren Teil der Einstellung die Feuerwehrmänner zu löschen beginnen, sind sie dabei kaum von weiteren Passanten und Beobachtern zu unterscheiden (Abb. 27a). Zudem bildet sich im Mittelgrund des rechten Bildbereiches eine Gruppe von Menschen, von denen schließlich mehrere anscheinend ziellos das Bildfeld durchqueren und auf weitere Passanten aus der Gegenrichtung treffen (Abb. 27b). Diese Figuren und der entstehende Qualm lenken die Aufmerksamkeit ganz auf sich und verdecken den Bildhintergrund, in dem die Feuerwehrmänner der Reihe nach mehrere Personen aus dem brennenden Öllager holen. Eine weitere Einstellung, die zeitgleich mit einer zweiten Kamera gedreht wurde, zeigt dieselben Vorgänge etwas näher. Immer noch agiert die Feuerwehr im Hintergrund. Diesmal aber sind die hin und her laufenden Personen, die zuvor den Mittelgrund bildeten, im vordersten Bildbereich zu sehen und ziehen den größten Teil der Aufmerksamkeit auf sich. Die geretteten Personen auf den Schultern der Feuerwehrmänner sind ganz hinten links allenfalls zu erahnen (Abb. 27c).

Der 1902 in Cork gedrehte Film war vor allem zur lokalen Auswertung gedacht, unter anderem auf der Cork International Exhibition (vgl. Monks 2004). Es verwundert deshalb nicht, dass *CORK FIRE BRIGADE* der Bildlogik typischer Lokalaufnahmen unterliegt: Das zentrale Ereignis rückt in den Hintergrund, die Gesichter und Bewegungen der Passanten

125 Die Beschreibung bezieht sich auf den Film *BUFFALO FIRE DEPARTMENT IN ACTION* (Edison, USA 1897).



27a-c CORK FIRE BRIGADE TURNING OUT (Mitchell and Kenyon, GB 1902)

dagegen in den Vordergrund. Es ist aus heutiger Sicht schwierig zu sagen, welche der Personen wirkliche Zuschauer waren und welche Teil der Inszenierung. In jedem Fall aber weisen sie zwei Qualitäten auf, die für die Figuren in den Tableaux vivants des gleichen Genres nicht gelten: (1) Ihre Bewegungen führen zu einem starken Eindruck der Unübersichtlichkeit und können unmöglich, auch nach mehrmaligem Schauen, alle gleichzeitig wahrgenommen werden, (2) die Bewegungen wirken größtenteils unmotiviert und spielen für die eigentliche Dramaturgie des Films (Löschen des Feuers, Personenrettungen) keine erkennbare Rolle.¹²⁶

Ob sich Heinrich Heber bei der Gestaltung seiner Bilderfolgen in Nördlingen oder beim Verfassen der entsprechenden Anleitung von solchen Feuerwehrfilmen hat inspirieren lassen, bleibt ungewiss.¹²⁷ Doch die Gruppe der «beweglich lebenden Bilder», d. h. die Verwandlung eines relativ komplexen Tableau vivant in mehreren sichtbaren Schritten, hatte es bereits vor der Verbreitung kinematographischer Bilder gegeben. Aus dem Jahr 1892 stammt das «militärisch lebende Bild» *Noch ein Mann Einquartierung oder: Hilfe in der Not* von Bruno Trautmann, dessen Handlung im Deutsch-Französischen Krieg angesiedelt ist und in dem preußische Soldaten während der Einquartierung in einer französischen Gaststube durch einen Schlaftrunk des Wirts unschädlich gemacht werden. Noch bevor man sie umbringt, können verspätet eintreffende Kameraden sie retten. In dem Gefecht stirbt der Wirt; der Verlobte der Wirtstochter wird hingegen von dem preußischen Offizier verschont. Wie in Hebers Feuerwehrstück wird die aktionsreiche Handlung in vollkommen statischen Bildern dargestellt; auch hier sind die Verwandlungen für die Zuschauer sichtbar. Möglicherweise waren es also Anleitungen oder Aufführungen wie diese, die Heber die Idee für seine eigene Bilderfolge gaben; unter Umständen hat es sogar andere «beweglich lebende» Feuerwehrbilder sehr viel früher gegeben, so wie auch in anderen Genres immer wieder ähnliche Bilderfolgen leicht variiert wurden.

Ein direkter Zusammenhang zwischen Tableaux vivants und Film im Vereinskontext kann also mit Blick auf deren Produktion nicht nachgewie-

126 Jonathan Auerbach betont, dass die meisten Feuerwehrfilme keine wirklichen Einsätze zeigten, sondern Übungen. Er sieht in ihnen deshalb ein Beispiel für «self-consciousness and self-rehearsal in early cinema» (2004, 102–103). Auch ihnen liegt also ein Moment des Posierens zugrunde, das jedoch weitaus weniger zum Tragen kommt als in den Tableaux vivants und deutlich weniger Konsequenzen für die im Bild zu sehenden Bewegungsformen hat.

127 Unwahrscheinlich ist dies nicht. Das zwei Jahre zuvor auf dem Nördlinger Jahrmärkte gezeigte Filmprogramm von Peter Leilich enthielt auch einen Film mit dem Titel «Hotelbrand in Paris» (nicht identifiziert) (*Nördlinger Anzeigenblatt*, 14. Juni 1903, S. 590).

sen werden. Vielmehr lag gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Reihe von medialen Dispositiven und Bildformen vor, die mit Stillstand und Bewegung, d. h. mit den Prozessen von Stilllegung und In-Bewegung-Setzen, auf selbstreflexive Weise spielten. Dazu gehörten etwa diverse optische Spielzeuge, chronophotographische Verfahren und bewegliche Laternbilder. Wie sich an den oben beschriebenen «beweglich lebenden Bildern» zeigt, müssen auch Tableaux vivants zu dieser Gruppe medialer Dispositive gerechnet werden.

*

Am Fall Nördlingen lässt sich exemplarisch nachvollziehen, dass den Bewohnern deutscher Kleinstädte mit Tableaux vivants und Film zwei alternative Formen von Bilderfolgen zur Verfügung standen. Beide boten eine willkommene Abwechslung vom Lebensalltag, beide konfrontierten die Zuschauer mit einer Abfolge unterschiedlicher Ansichten. Es bestand also die Möglichkeit einer intermedialen Rezeption, in der die jeweiligen Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Medien reflektiert werden konnten – insbesondere wenn man in Betracht zieht, dass sie bestimmte Genres miteinander teilten (Kriegsbilder, Feuerwehrbilder) und oftmals gleichen soziokulturellen Bedürfnissen entgegenkamen (Visualisierung des Krieges, Spiegelung der eigenen lokalen Identität). Die Unterschiede lagen sowohl in den jeweiligen Aufführungskontexten und den damit verbundenen divergierenden Rezeptionshaltungen (offizielle Feierlichkeiten einerseits, primär unterhaltende Freizeitvergnügungen andererseits) als auch in der jeweiligen Wirkungsästhetik. Bei den Tableaux vivants, die auf eine längere ikonographische Tradition aufbauten, begünstigte deren festsetzende Tendenz die ideologische Normierung und die physisch-ästhetische Aufprägung tradierter Bildformeln; Bild-Werden hieß bei ihnen, den lebendigen Körpern auch im ideologischen Sinn eine feste Rahmung, eine spezifische Haltung und einen Standort zuzuweisen, hieß Offenheit und Unbestimmtheit in ein geschlossenes Bildsystem einzufassen. Der Kinetograph zeigte hingegen nicht nur Bewegungsbilder, sondern mobilisierte den Betrachterblick selbst. Er bot die Möglichkeit an fern liegenden Ereignissen teilzuhaben und war zugleich Einlassstelle für Ungeplantes und Kontingentes sowie für überraschende, teils unbequeme Ansichten, die in den Vorführungen von Tableaux vivants – unausgesprochen aber systematisch – ausgeschlossen waren.

5. Die Attraktion des Schönen. *Tableaux vivants* im internationalen Varieté

«O, das ist schön, kommt mit und sehet!»¹²⁸

Werbeanzeige der Varieténummer Syra

«Des Schönen kann man nie genug sehen.»¹²⁹

*Bericht über die Tableaux-vivants-
Darstellerin Konova*

Varietétheater gehörten gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu den wesentlichen Schauplätzen urbaner Unterhaltungskultur in Europa und anderen Teilen der Welt.¹³⁰ Hier waren abendfüllende, gemischte Nummernprogramme zu sehen, die sich unter anderem aus artistischen, musikalischen und kabarettistischen Aufführungen zusammensetzten. Die einzelnen Darbietungen standen dabei in keinem unmittelbaren Bezug zueinander, sodass die großen Variétéhäuser, die die internationalen Artisten jeweils nur kurzzeitig engagiert hatten, sie oft schon nach wenigen Wochen durch eine neue Nummer ersetzen konnten. Die in Anspielung auf dieses System weltweiter Zirkulation so bezeichneten *internationalen Variétés* waren in großen Theaterpalästen ansässig und richteten sich überwiegend an ein wohlhabendes Publikum aus dem Bürgertum.¹³¹

Wie zahlreiche Werbeanzeigen, Programmankündigungen und Rezensionen in den deutschen Varieté-Fachzeitschriften *Der Artist*, *Das Programm* und *Das Organ* zeigen, waren *Tableaux vivants* zumindest zwischen 1890 und 1914, vermutlich aber weit über diesen Zeitraum hinaus, ein populärer Bestandteil des Repertoires internationaler Variétés.¹³² Der

128 *Das Programm* 432 (1910), o. S.

129 *Der Artist* 1382 (1911), o. S.

130 Für einen konzisen Überblick über Variététheater um 1900 in Deutschland vgl. Garncarz 2010, 19–25. Für die genauere historische Entwicklung vgl. v. a. Günther 1978 sowie Jansen 1989 und 1990.

131 Daneben existierten die kleineren *lokalen Variétés*, in denen ein festes Ensemble ortsansässiger Artisten für ein Publikum aus eher niedrigeren Schichten spielte (vgl. Garncarz 2010, 17–68, Döring 1913). Buchner (1905) unterteilt in internationales, Volks-, Familien- und Vorstadtvariété.

132 Vgl. das entsprechende Kapitel in Wolfgang Jansens Dissertation zum Variététheater (1989, 349–362). Ich danke dem Autor für Hinweise zur Quellenrecherche. Vgl. Altick 1978, 342–349, Faulk 2004, 142–187, und Assael 2006 zu *Tableaux vivants* in englischen *music halls* sowie McCullough 1983 zum US-amerikanischen Vaudeville.

grundsätzliche Ablauf der Vorführungen unterschied sich nicht von dem auf den Vereinsbühnen: Die Tableaux vivants wurden nach dem Prinzip der Bilderfolge aufgeführt, wobei die einzelnen Bilder, von bewegungslosen Personen gestellt, jeweils für wenige Minuten zu sehen waren. Der sich schließende Vorhang markierte auch hier den Übergang zur nächsten Szene. Die Varietéaufführungen unterschieden sich jedoch in anderer Hinsicht von denen der Vereine. Erstens wurden die Tableaux vivants nicht von Amateuren aus dem potentiellen Bekanntenkreis der Zuschauer gestellt, sondern von internationalen Artisten aus dem professionellen Schaugeschäft. Zweitens waren sie nicht in Zusammenhänge des Vereinslebens oder der städtischen Festkultur eingebunden, sondern in die Nummernprogramme der Varietés, die lediglich den Geboten der Unterhaltung und der größtmöglichen Abwechslung gehorchten. Tableaux vivants waren also nur eines von vielen verschiedenen Variété-Genres, die untereinander in keinem unmittelbaren Bezug standen. Im Gegenteil: Jede Nummer sollte sich möglichst deutlich von den anderen Programmpunkten abheben. Drittens verwiesen die Tableaux vivants des Varietés wesentlich seltener auf Themen, die für das Publikum inhaltlich relevant gewesen wären, wie es in den Kriegs- und Feuerwehrbildern auf Vereinsbühnen der Fall war. Stattdessen griffen sie auf ein etabliertes Bildrepertoire der Kunst zurück, wie einst in den adligen und großbürgerlichen Salons, und stellten bekannte Kunstwerke nach. Freie Kompositionen waren auch häufig, sie orientierten sich ebenfalls an der Stilistik des zeitgenössischen Kunstkanons. Begleitet wurden die Tableaux vivants im Gegensatz zu Vereinsaufführungen in der Regel nicht mit deklamierten Texten oder Versen, sondern musikalisch, mit teils eigens komponierten Stücken.¹³³

Für den Untersuchungszeitraum zwischen 1890 und 1914 lassen sich anhand der deutschen Varietéfachpresse weit über hundert internationale Artisten oder Artistengruppen nachweisen, die in ganz Europa und Amerika (einschließlich Lateinamerika) mit Tableaux-vivants-Nummern auftraten.¹³⁴ Die meisten der Namen sind heute in Vergessenheit geraten – wohl auch, weil die Nummerngattung im aktuellen Varieté nicht mehr präsent ist. Wenn man sich noch an einzelne Künstler erinnert, dann meist, weil sie auch in anderen Bereichen tätig waren. So erlangte Olga Desmond, die ab 1905 in der Gruppe The Seldoms Tableaux vivants in Varietétheatern stellte, ab 1909 hauptsächlich als (Nackt-)Tänzerin und ab 1915 auch als Stummfilmschauspielerin Bekanntheit.¹³⁵ Desmond wurde auch in Publi-

133 Zur Musikbegleitung der Tableaux vivants vgl. Mungen 2006.

134 In einer Werbeanzeige von Henry de Vry aus dem Jahr 1899 ist die Rede von «32 lebende Bilder-Unternehmungen» (*Der Artist* 755 (1899), o. S.).

135 Vgl. Runge 2009 sowie Ochaim/Balk 1998, 76–78 u. 126.

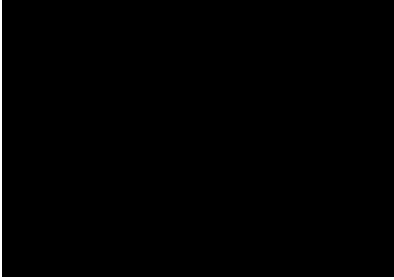


28–29 Olga Desmond und Eugen Sandow, in: *Die Schönheit* 6 (1908/1909), S. 55; bzw. auf einer Photographie von George Steckel (1894)

kationen wie der lebensreformerischen Zeitschrift *Die Schönheit* porträtiert (Abb. 28). Ein anderes Beispiel ist der Muskelmann Eugen Sandow, der auf Varietébühnen unter anderem Skulpturen stellte und heute noch als Pionier des Bodybuilding bekannt ist (Abb. 29). Sandow veröffentlichte mehrere Bücher und wurde bereits 1894 für Edisons Kinetoskop und 1896 von der American Mutoscope & Biograph Company gefilmt.¹³⁶ Einige der Darstellerinnen und Darsteller erlangten veritablen Star-Status, wie die Australierin Pansy Montague, die zwischen 1905 und 1915 unter dem Namen «La Milo» klassische Skulpturen stellte und damit weltweit zu einer Berühmtheit wurde (vgl. Huxley 2013).

Die einzelnen Tableaux-vivants-Nummern können grob bestimmten Untergattungen zugeordnet werden, zwischen denen die Grenzen allerdings fließend verliefen. Eine Zuweisung muss ohnehin provisorisch bleiben, da meist nur wenige Informationen über die einzelnen Nummern vorliegen. Eine erste solche Untergattung bildeten die größeren *Gruppenbilder*, die oft mit aufwendigem Bühnenbild und spektakulären Licht- und

136 Zu Sandow in den unterschiedlichen Bildmedien vgl. Musser 2005b.



30 Detail einer Werbeanzeige für Tableaux vivants von Henry de Vry, in: *Das Programm* 13 (1902), o.S.



31 Postkarte mit Porträt von Henry de Vry, von ihm selbst signiert, 1898

Wassereffekten arbeiteten. Sie wurden meist von größeren Ensembles gestellt, die nicht unter den Namen der Darsteller, sondern unter denen der künstlerischen Leiter firmierten. Einige dieser Gruppen waren äußerst populär und über einen langen Zeitraum aktiv, allen voran jene von Henry de Vry (vgl. Abb. 30–31), der mit immer neuen Tableaux-vivants-Inszenierungen vor allem in Deutschland große Popularität erlangte (vgl. auch Jansen 1989, 358–360). De Vry machte nicht selten mit ganzseitigen Werbeanzeigen auf seine Nummern aufmerksam und wurde auch in den Leitartikeln der Varietéfachpresse immer wieder lobend hervorgehoben. 1903

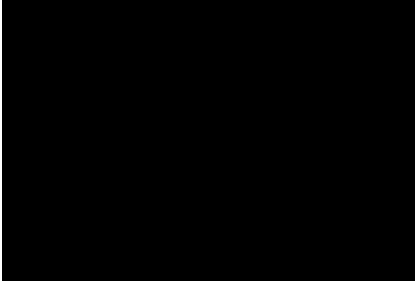


Tableau Vivant d'Henry de Vry.
Idylle.



Henry de Vry's berühmte lebende Bilder.
Im Malen zu Dreien.

32a–b Details aus Kunstpostkarten mit Tableaux vivants von Henry de Vry, ca. 1900



33 Werbeanzeige für Tableaux vivants von Robert Paxton, in: *Das Organ* 230 (1913), S. 36

schreibt *Das Programm*: «Henry de Vry bezieht für seine Thätigkeit Gagen, wie sie in solcher Höhe noch kein anderer Leiter lebender Bilder erhalten hat».¹³⁷ Heute können nur noch zeitgenössische Kunstpostkarten einen gewissen Eindruck von seinen Aufführungen vermitteln (Abb.32a–b), auch wenn sie nur kleinere Gruppen zeigen und nicht die in den Werbeanzeigen ange-

gekündigten «Massen-Marmorgruppen»¹³⁸ mit über 30 Darstellerinnen. Weitere Tableaux-vivants-Arrangeure, die über lange Jahre regelmäßig mit aufwendigen Gemäldenachahmungen auftraten, waren Robert Paxton (Abb.33), Camillo Borghese und der gelernte Dekorationsmaler Eduard von Kilanyi, der bis 1894 in Europa und bis zu seinem Tod im darauffolgenden Jahr mit großem Erfolg in London und in New York arbeitete (vgl. Faulk 2004 und McCullough 1983). Dass Kilanyi eine bekannte Persönlichkeit war, bestätigt ein mehrspaltiger Nachruf mit Porträtabbildung in der Varietéfachpresse.¹³⁹

Die vielleicht häufigste Untergattung waren *Nachstellungen von Skulpturengruppen* durch kleinere Artistengruppen (Abb.34). Diese Ensembles bestanden zumeist aus drei bis fünf Personen und trugen Namen wie 3 Olympier, oder 3 Météors. Einige unter ihnen waren zugleich in der Parterre-Akrobatik tätig und kombinierten in ihren Nummern auch beide Aufführungsformen.

Eine ebenfalls häufige Untergattung waren die *Einzeldarstellungen*, die meist ebenso auf das Stellen von Skulpturen oder plastischen Gegenständen spezialisiert waren (Abb. 28, 35). Bei männlichen Einzeldarstellern handelte es sich dabei durchgängig um Muskelmänner wie Eugen Sandow, die oft auch Kraftakte vorführten. Werbeanzeigen und Starpostkarten warben wie bei anderen Einzelstars des Varietés (beispielsweise bei Sängerinnen oder Tänzerinnen) mit der körperlichen Attraktivität der Darstellerinnen und zeigten sie in Ganzkörper- oder auch in Porträt- und Detailaufnahmen (Abb.36–38). Bei den Skulpturenachstellungen durch Gruppen oder einzelne Künstler sprach man auch von «plastischen Posen» oder «*poses plastiques*».

137 «Geschäftliche Mitteilungen», in: *Das Programm* 46 (1903), o.S.

138 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 71 (1903), o.S.

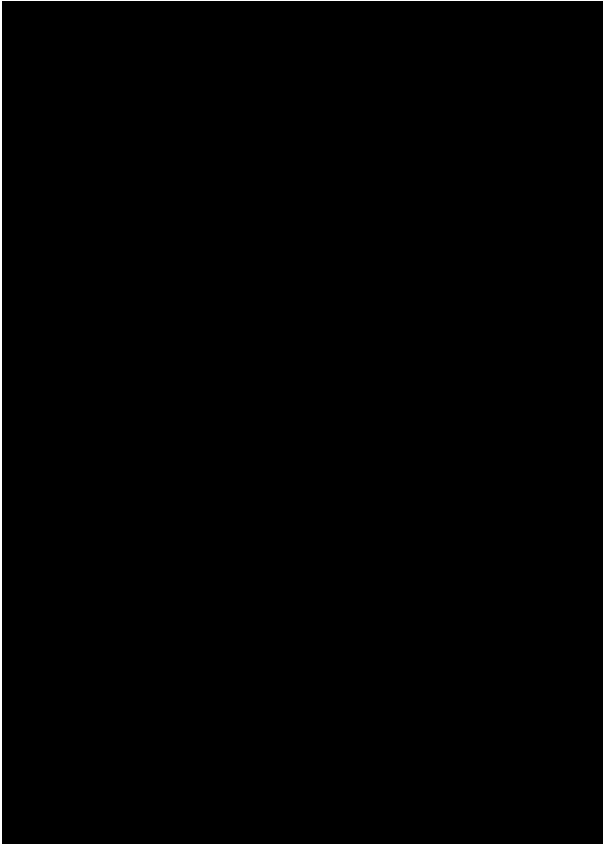
139 Vgl. *Der Artist* 568 (1895), o.S.

34 Photographie der Tableaux-vivants-Gruppe The Original Helios and Venus, undatiert

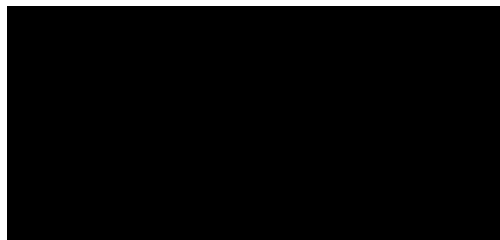


35 Photographie einer pose plastique von Irma Lorraine, undatiert





36 Werbeanzeige für *poses plastiques* von Miss Barkis, in: *Das Programm* 54 (1903), o.S.



37 (oben) Werbeanzeige für *poses plastiques* von Anita del Astra, in: *Das Programm* 100 (1904), o.S.

38 (links) Photographie von Otto Olympier (von der Gruppe 3 Olympier), undatiert

39 Detail einer Werbeanzeige für «Lebende Reliefs» von José de Milos, in: *Das Organ* 245 (1913), Titelblatt



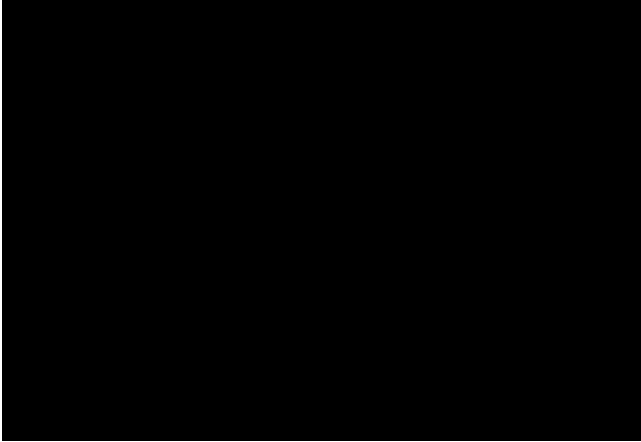
Neben Skulpturen und Gemälden wurden auch sogenannte «lebende Reliefs» gestellt, meist von größeren Gruppen wie jener von Henry de Vry oder von José de Milos (Abb. 39). Es handelte sich dabei um «eine durchlochte Wand, in die Menschenkörper dergestalt platziert werden, daß einzelne Körperteile dem Auge des Beschauers entrückt, während die sichtbaren mit den Wänden als Reliefs oder Friese wirken».¹⁴⁰ Eine Sonderform der Tableaux vivants bildeten Darstellungen mit Tieren, zumeist mit Hunden (Abb. 40) oder Pferden (Abb. 41–42).

All diese unterschiedlichen Darbietungen werden hier als Tableaux vivants zusammengefasst, auch wenn sich das mit der zeitgenössischen Terminologie nicht immer deckt. Der neutralste Überbegriff war auch im Varieté «lebende Bilder» – um die Verwechslung mit dem in seinen An-

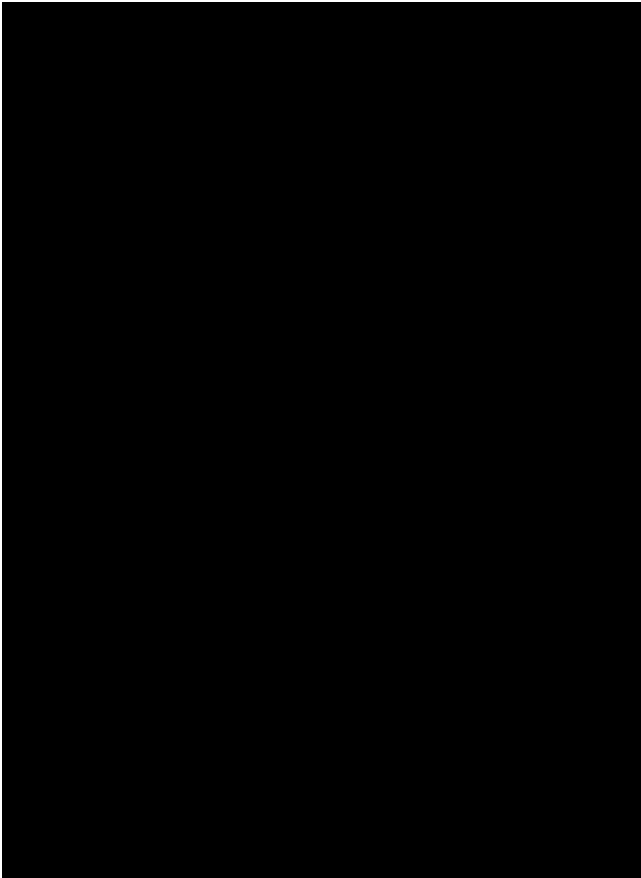


40 Photographie mit *poses plastiques*, evtl. von Mlle Médicis, ca. 1909

140 Werbeanzeige von Henry de Vry, in *Das Programm* 605 (1913), o.S. Die Nachahmung von Reliefs war schon Mitte des 19. Jahrhunderts in Künstlervereinen verbreitet (vgl. Lammel 1986, 232).



41 Werbeanzeige für *poses plastiques* von Les Bazola, in: *Das Programm* 569 (1913), o.S.



42 Werbeanzeige für Tableaux vivants von Sidi Nirvana, in: *Das Programm* 335 (1908), o.S.

fängen oft ebenso bezeichneten Film zu vermeiden, soll dieser Begriff hier aber nicht verwendet werden. Es erscheint zudem sinnvoll, auch die plastischen Posen als Tableaux vivants zu fassen, unter anderem weil sich eine klare Grenze zwischen Gemälde- und Skulpturennachstellung anhand der Quellen nicht immer ziehen lässt. Allen Erscheinungsformen ist gemeinsam, dass es sich um die Darstellung statischer Bildwerke durch lebende Personen auf einer Varietébühne handelte.

Tableaux vivants als Attraktions-Dispositiv

Tableaux vivants nahmen im Varieté der Epoche keineswegs eine Sonderstellung ein. Zwischen Auftritten von Jongleuren, Tänzerinnen, Zauberern und Equilibristen hatten sie ganz selbstverständlich ihren Platz innerhalb der Nummernprogramme und trugen zur größtmöglichen Vielseitigkeit und Abwechslung eines Varietéabends bei. Dies bedeutete auch, dass jeder Tableau-vivant-Akt seinen Status als außergewöhnliche Attraktion immer wieder neu definieren musste, gegenüber dem Publikum als auch gegenüber den Varietéhäusern, die nur solche Nummern engagierten, von denen sie sich die nötige Publikumswirkung versprachen. Somit waren auch die Tableaux vivants der Dynamik des Immer-Neuen und der Logik des Spektakulären unterworfen: In der Werbung wurden sie als «Unvergleichlicher Kassenmagnet» und «Attraction ersten Ranges» (Abb. 42) ausgewiesen, jede Nummer hatte stets als «Neu!! Neu!!» oder «Neu! Sensationell!» zu gelten (vgl. Kapitel 1, Abb. 2–3). Doch was genau war an den Tableaux vivants so spektakulär? Worin bestand die Attraktion gestellter Bilder und womit konnten sie, relativ verlässlich, auf die visuelle Neugier eines urbanen Publikums setzen?

Als Nummerngattung zählten Tableaux vivants zunächst zu den Schaunummern.¹⁴¹ In diese Gruppe fielen all jene Aufführungsformen, die sich primär an den Sehsinn richteten, etwa die Darbietungen von Akrobaten, Tänzern, Tierdresseuren und Zauberkünstlern. Schaunummern waren *visuelle* Attraktionen, die sich klar von Auftritten von Musikern, Sängern, Humoristen oder Sprachkünstlern unterschieden und deren spezifische Funktion innerhalb der Varietéprogramme die Adressierung der Schaulust war. Innerhalb dieser Oberkategorie taten sich Tableaux vivants insbesondere auch als *körperliche* Attraktion hervor, und dies in mindestens zweierlei Hinsicht: Sie stellten zum einen schöne, wohlgeformte, teils auch nackte oder halbnackte Körper aus und erhoben zum anderen die

141 Als solche sind Tableaux-vivants-Nummern durchgehend im artistischen Adressverzeichnis der Zeitschrift *Das Programm* kategorisiert.

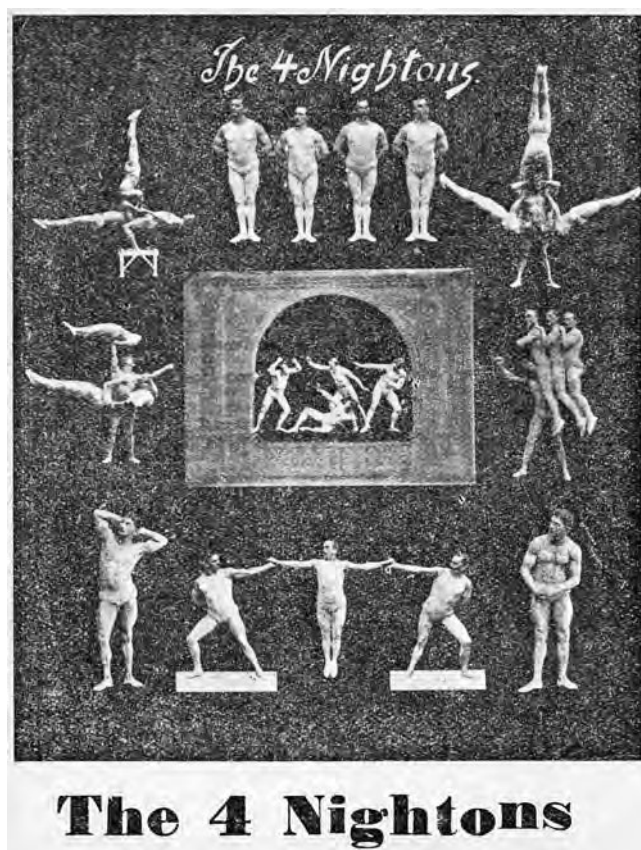
❁ Véritables et Uniques Gymnastes Hellènes ❁ Octobre: Apollo- Theater, Nürnberg. ❁	<h2>Original Freser Frères</h2> 	Beautés Plastiques ❁ Costumes Originaux Grecs, très riches Décor et mise en scène grandiose et très intéressante représentant: Athènes. ❁
<h3>Athènes en Europe Papailiou</h3>		

43 Werbeanzeige der Freser Frères, in: *Das Programm* 550 (1912)



44 Photographie der Freser Frères, ca. 1912

Regungslosigkeit zur vollkommenen Form der Körperbeherrschung. Im ersten dieser Aspekte ist auch ein erotischer Attraktionswert enthalten, der allerdings nicht öffentlich eingestanden werden konnte: Durch die gezielte Adressierung erotischer Schaulust durch die Nacktheit der Darstellerinnen (und sicherlich auch der männlichen Darsteller) gerieten die Tableaux vivants wiederholt ins Visier der Sittenwächter (vgl. Kapitel 2). Diese erotische Attraktion musste also, zumal im gehobenen Kontext des internationalen Varietés, verleugnet oder kaschiert werden, sofern sie tatsächlich eine Rolle spielte. Anders verhielt es sich bei Nummern, deren Attraktionswert mit der Körperbeherrschung ihrer Darsteller verknüpft war. Sie konnten eher im Zusammenhang mit den anderen Körperkünsten des Varietés gesehen werden und waren deshalb dem Verdacht der Unsittlichkeit weitaus weniger ausgesetzt. Dies galt vor allem für manche Kleingruppen, die eine besondere Nähe zu akrobatischen Schaustellungen aufwiesen. Die Freser Frères etwa wurden gleichzeitig als «hellenische Akrobaten» und als «plastische Schönheiten» angekündigt (Abb. 43–44). Auch in einer An-



45 Detail einer Werbeanzeige für The 4 Nightons, in: *Das Programm* 476 (1911), o.S.

zeige der 4 Nighttons fällt die enge Verwandtschaft zwischen Tableaux vivants und Akrobatik auf (Abb. 45). In vielen Fällen rechnete man plastische Posen schlicht generell zur Parterre-Akrobatik, wie etwa noch in der *Histoire du Music-hall* von Jacques Feschotte (vgl. 1965, 53, 57, 68). Die Bewunderung der Körperbeherrschung war jedoch nicht nur in Nummern mit besonderer Affinität zur Akrobatik, sondern bei allen Tableaux vivants ein wesentliches Attraktionsmoment. Das lässt sich heute noch an einem Film wie MEISSNER PORZELLAN! LEBENDE SKULPTUREN DER DIODATTIS IM BERLINER WINTERGARTEN (Deutsche Gaumont, D ca. 1912–1914; vgl. Kapitel 7, Abb. 94–95) nachvollziehen, der eine (kaum erotische und wenig akrobatische) Aufführung von Tableaux vivants aus den 1910er Jahren wiedergibt. Hat man beim Betrachten des Films einmal erkannt, dass es sich tatsächlich um eine Filmaufnahme lebender Menschen handelt, kommt man nicht umhin, die in technischer Hinsicht nahezu vollkommene Regungslosigkeit der menschlichen Figuren und vor allem des Hundes zu bewundern.

Als Erklärung für die Popularität und den Schauwert der Tableaux vivants reicht jedoch der Aspekt des Körperlichen allein nicht aus. Im Folgenden sollen einige weitere Attraktionsmomente herausgestellt werden, die sich weniger an die Körperlichkeit als an die *Bildlichkeit* der Darbietungen knüpfen. Tableaux vivants, so soll deutlich werden, waren für das zeitgenössische Publikum auch eine faszinierende Technik der Bilderzeugung.

Dunkelnummern

Wie der Tableaux-vivants-Arrangeur Henry de Vry in einem Artikel in der Zeitschrift *Das Organ* erläutert, rechnete man Tableaux vivants innerhalb der generellen Klassifikation als Schaunummer zu den sogenannten «Dunkelnummern» (vgl. 1909, 6). Dabei handelte es sich um Vorfürhungen, für die der Zuschauerraum zusätzlich abgedunkelt wurde, um die visuelle Aufmerksamkeit des Publikums gänzlich auf die Bühne zu lenken. Dies betraf nicht alle Schaunummern, sondern nur einen kleinen Teil: einerseits Vorfürhungen von mit Licht erzeugten Bildern – de Vry nennt Schattenbilder, Transparentglasmaler¹⁴² sowie die Projektionsbilder der *Laterna magica* und des Kinematographen – andererseits Bühnenaufführungen, die mit besonderen Lichteffekten arbeiteten. Zu letzteren zählt de Vry Serpentin tänze, Wunderfontänen und Tableaux vivants (vgl. ebd., 7).¹⁴³ Bei den

142 Hierbei wurde eine von hinten beleuchtete Mattglasscheibe von einem oder mehreren Künstlern vor den Augen des Publikums mit transparenten Farben bemalt.

143 Diese zweite Gruppe bezeichnet de Vry auch als «Lichtnummern». Dies ist etwas verwirrend, da es ja auch bei der ersten Gruppe um Licht geht und es sich nicht um das Gegenteil zu Dunkelnummern, sondern um eine ihrer Untergruppen handelte.

Serpentintänzen der berühmten Loïe Fuller etwa wurden die wallenden weißen Gewänder der Tänzerin mit buntem Licht, teils sogar von unten durch einen Glasboden, angestrahlt (vgl. u. a. Garelick 2007, 42–44), während die «Wunderfontänen» aus dem Zusammenspiel von Lichteffekten und sprudelndem oder spritzendem Wasser entstanden. Und auch Tableaux vivants, so zeigen die Ausführungen von de Vry, waren undenkbar ohne die Dunkelheit des Zuschauerraums und ohne Effektbeleuchtung auf der Bühne.

Die Verbreitung und fortschreitende Finesse der Dunkelnummern hing eng mit der steigenden Zahl elektrischer Lichtquellen im Variété ab ca. 1890 zusammen. Die nun möglichen spektakulären Lichteffekte verbanden sich unweigerlich mit weiteren Anwendungsbereichen des elektrischen Lichts. Als tragendes visuelles Element der rapiden und tiefgreifenden Umgestaltung des urbanen Raums spiegelten die Dunkelnummern gleichsam das Lebensumfeld der Variétézuschauer.¹⁴⁴ Elektrizität und elektrisches Licht galten als Inbegriffe von Modernität, und die verschiedenen neuartigen «Licht-Medien» waren im Bewusstsein der Zeitgenossen eng miteinander verbunden. Dies galt auch für deren technische Produktion. Im Vertrieb des Geschäftsmanns Willy Hagedorn fanden sich über Jahre sowohl Filmprojektoren als auch Scheinwerfer für Bühneneffekte, unter anderem für Tableaux vivants, die er sowohl in Film- als auch in Variétézeitschriften mit entsprechenden Annoncen bewarb.¹⁴⁵ Als eigene Variéténummer bot er außerdem «Hagedorns Wasserféerie» an, wohl eine Ausstattungsnummer mit Wunderfontänen und besonderen Lichteffekten, in die er 1913 zudem Tableaux vivants integrierte.¹⁴⁶ Die von der Byron Company, einem New Yorker Photostudio, hergestellte Photographie einer Tableaux-vivants-Aufführung von 1906 vermittelt einen ungefähren Eindruck davon, wie solche Inszenierungen von posierenden Körpern, Licht und Wasser ausgesehen haben mögen (Abb. 46).

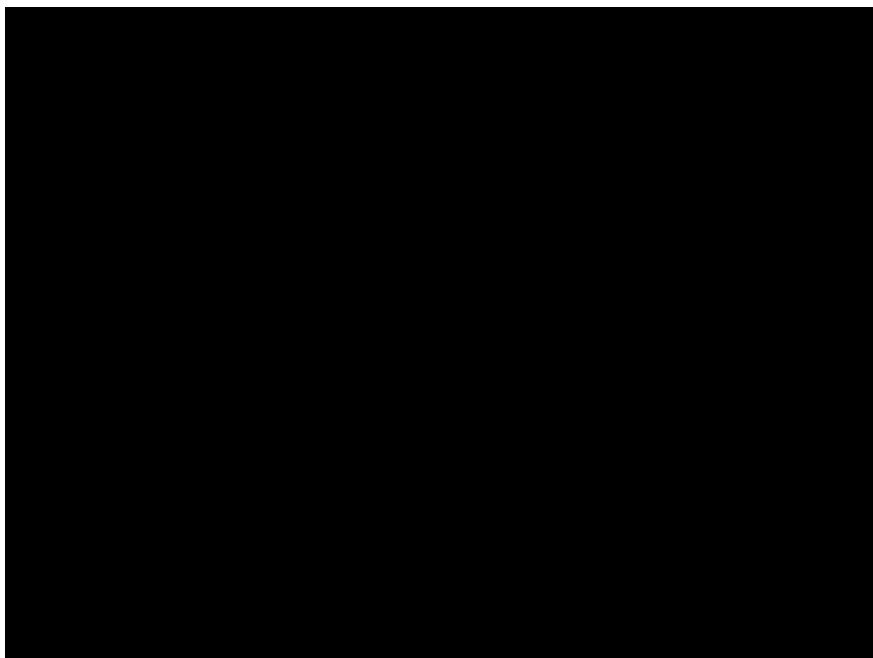
Der enge Zusammenhang von Projektionsmedien und Lichteffekten der Dunkelnummern zeigt sich auch in den von der Firma Gilmer um 1900 als «Décors Lumineux» vertriebenen Laternbildern. Darunter befanden sich Bilder, die speziell für die Projektion auf Tableaux-vivants-Darsteller gedacht waren und für deren Passgenauigkeit eine Photographie des Modells eingesandt werden musste (vgl. Gilmer o. J., 58–59; Abb. 47).¹⁴⁷ Der gegenseitige Verweisungszusammenhang von Projektionslicht, Elektrizität

144 Vgl. hierzu v. a. Schivelbusch 1992.

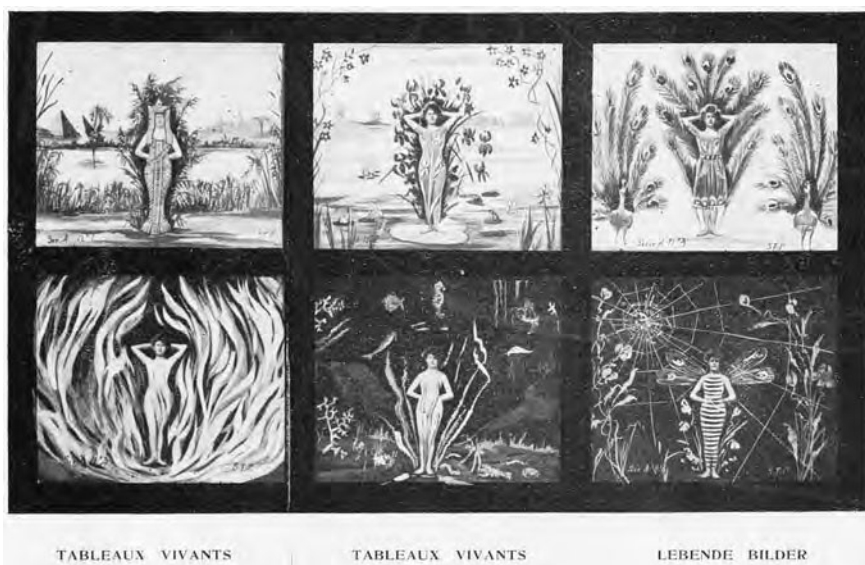
145 Vgl. u. a. *Der Kinematograph* 1 (1907), o. S., *Das Programm* 223 (1906), o. S.

146 Vgl. *Das Programm* 60 (1903), o. S., *Das Programm* 588 (1913).

147 In Großbritannien machte eine Mlle Lotty mit solchen auf ihren posierenden Körper projizierten Kostümen auf sich aufmerksam (vgl. Huxley 2013, 221).



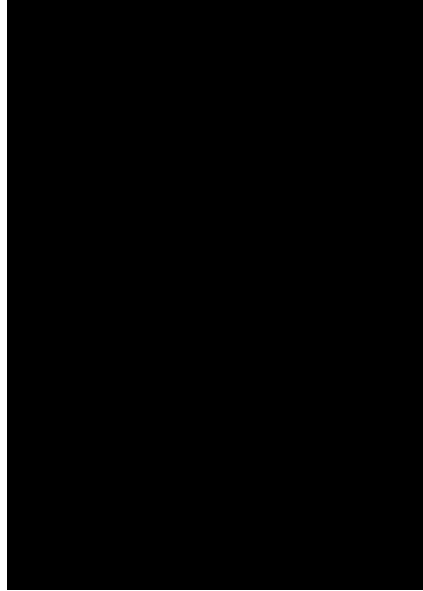
46 Tableau vivant *The Enchanted Grotto*, Photographie: Byron Company, New York, 1906



47 «Décors Lumineux» für Tableaux vivants der Firma Gilmer, in: Gilmer (o. J.), o. S.



48 Detail einer Werbeanzeige für die Tableaux vivants der 3 Météors, in: *Das Programm* 113 (1904)



49 Werbeanzeige für die Tableaux vivants von Phidias, in: *Das Programm* 537 (1912), o. S.

tät und zusätzlichen Lichteffekten war für die meisten Varieté Zuschauer also offensichtlich und verdichtete sich in den Dunkelnummern zu einem faszinierenden Erlebnis von Modernität.¹⁴⁸

Wie hat man sich die Lichteffekte der Tableaux vivants genauer vorzustellen? 1904 kündigte die Tableaux-vivants-Gruppe 3 Météors, die sich selbst als «Createur [sic] des Statues Lumineuses» bezeichnete, eine «Grosse Attraction mit Lichteffecten» an, die «schwebende Bilder und Statuen»¹⁴⁹ enthielt, wobei es sich unter anderem um bekannte Motive wie die «Mondfee»¹⁵⁰ handelte, die sich für Beleuchtungseffekte besonders gut eigneten (Abb. 48). Ähnliche Nummern mit schwebenden und leuchtenden Tableaux vivants wurden auch später noch in Varietétheatern aufgeführt (vgl. Abb. 49). Die Beschreibung einer Vorstellung der 3 Météors in Basel, die für eine Werbeanzeige der Gruppe abgedruckt wurde, gibt einen ungefähren Eindruck von diesen Aufführungen:

Der Saal liegt im Schatten und die Bühne ist verdunkelt. Mit einem Mal theilt sich der Vorhang und dem entzückten Auge bieten sich Marmor-Gruppen

148 Zum Zusammenhang von elektrischem Licht und Moderne vgl. u. a. Nasaw 2002 und Fisher 2006.

149 Werbeanzeigen, in: *Das Programm* 113 (1904), o. S.; und *Das Programm* 192 (1905), o. S.

150 Vgl. hierzu auch Kapitel 7.

dar. Die einen auf einem Piedestal, die anderen wie in der Luft schwebend. [...] Zwei verschiedenartige Lichtquellen bestrahlen die Gruppe von zwei Seiten und erzielen damit herrliche Lichteffecte, wodurch die Reliefs hervorgehoben und das Gesamtbild bis ins kleinste Detail bestrahlt wird. Bald leuchtet der Schein kalt und bleich wie ein Strahl des Nordlichtes, bald nimmt er wärmere Farben an wie eine röthliche Dämmerung.¹⁵¹

Ausgehend von dieser Beschreibung lassen sich mehrere Aspekte der Dunkelnummern ausmachen, die sie von den anderen Schaunummern unterschieden und als ein spezifisches mediales Schau-Dispositiv charakterisierten. Wenn ich hier sechs Punkte genauer erläutere, so muss berücksichtigt werden, dass sie sich zwar analytisch voneinander trennen lassen, in der Praxis einander aber gegenseitig durchdrangen.

(1) *Mit den Dunkelnummern fand eine gesteigerte Form der Aufmerksamkeitsfokussierung statt.* Durch die Verdunkelung des Saals und die anschließende Illumination der Bühne wurde die Aufmerksamkeit der Zuschauer ganz auf die Darbietung gerichtet. Damit lag ein mediales Dispositiv vor, das eine ‚Fesselung des Zuschauerblicks‘ bewirkte und umgekehrt ein Wegsehen nahezu unmöglich machte. Alles, worauf sich das Augenmerk der Zuschauer sonst hätte richten können (Sitznachbarn, Essen, Getränke,¹⁵² der eigene Körper ...) wurde in den Hintergrund gedrängt, während die Bühnenaufführung uneingeschränkte Aufmerksamkeit auf sich zog. Im Unterschied zum Theater wurde diese mediale Konfiguration nicht über den ganzen Abend hinweg aufrechterhalten, sondern betraf nur einzelne Nummern, die auf diese Weise aus dem Gesamtprogramm herausgehoben wurden. In den Dunkelnummern äußerte sich somit eine demonstrative Zurschaustellung der eigenen Sichtbarkeit, wie sie Tom Gunning auch für das frühe Kino der Attraktionen beschreibt (vgl. 1996, 27). Der sich öffnende und wieder schließende Vorhang fungierte bei den *Tableaux vivants* als ein zusätzliches ostentatives Element der Vorführung; er rhythmisierte gleichsam die Zuschaueraufmerksamkeit und führte ein Spannungsmoment in die Aufführung ein, wodurch das plötzliche ‚Auftauchen‘ des *Tableau vivant* etwas Überraschendes und Überwältigendes bekam.

(2) *Eine tendenzielle Verschiebung von performativen Momenten zu Momenten der Ausstellung.* Wie schon im dritten Kapitel gezeigt, reihten sich die *Tableaux vivants* in eine lange Tradition der Ausstellung von Objekten und Bildern ein, die sich prinzipiell von jener der performativen Bühnenauftritte unterschied. Als Legitimation der Darbietung diente dabei weni-

151 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 96 (1904), o.S.

152 In vielen Varietés aß und trank man während der Vorführungen (vgl. Garncarz 2010, 19).

ger die zur Schau gestellte Aktion als die visuelle Attraktion eines Bildes, eines Objektes oder eines Lebewesens per se. Auch bei den Dunkelnummern im Varieté spielten die Leistungen der Artisten nur in begrenztem Maße eine Rolle. Während sie bei einigen Nummerngattungen eine zentralere Rolle spielten (am meisten wohl bei Tanzdarbietungen), gab es in anderen Aufführungsformen wie den Wunderfontänen möglicherweise überhaupt keine lebenden Personen auf der Bühne. Grundsätzlich lässt sich jedoch für alle Dunkelnummern konstatieren, dass es bei ihnen vor allem um die *Ausstellung von Sichtbarkeit* ging. Umgekehrt scheint es im Varieté um 1900 keine reinen Ausstellungsnummern gegeben zu haben, die nicht zugleich Dunkelnummern waren.

(3) *Das Licht und andere visuelle Effekte wurden selbst zur Attraktion.* Das Licht hatte nicht nur die Funktion des Ausstellens oder Hinweisens auf andere Elemente des Bühnengeschehens, sondern war selbst Protagonist der visuellen Gestaltung, oder wie der Theaterhistoriker Wolfgang Jansen zu den Vorführungen von Nebelbildern (Laterna magica) der Gebrüder Skladanowsky auf den Varietébühnen schreibt:

Bei diesen Varieténummern bestand also die Sensation nicht in einem Spezialkönnen von Personen, etwa Seiltanzen, Singen oder Witzeerzählen, sondern in den Effektmöglichkeiten von Licht und Mechanik, mit deren Hilfe optische Wirkungen erzeugt werden konnten, die auf das Publikum außerordentlich reizvoll wirkten. (Jansen 1989, 155)

Symptomatisch für diese Faszination waren die – zumeist französischen – Bezeichnungen mancher Tableaux-vivants-Nummern wie «Statue lumineuse», «Tableaux lumineux», oder «Attraction lumineuse». ¹⁵³ Einen Höhepunkt in der Obsession für die Inszenierung des Lichts markierte 1912 und 1913 die «Radium-Plastik» (auch: «Radium Platina») von José de Milos. Der Effekt wurde als «brilliant silvery surface» beschrieben. ¹⁵⁴ In einer Meldung dazu heißt es:

José de Milos hat nach 5jährigem Probieren erreicht, die Ausstrahlung einer radioaktiven Substanz der Behandlung der Körperhaut (ohne Trikot) zur Verwendung bei der Darstellung großer Monumente usw. dienstbar zu machen. ¹⁵⁵

153 Werbeanzeigen von Lilly Medrano, Irma Lorraine und Phidias, in: *Das Programm* 546 (1912), o.S.; *Das Programm* 231 (1906), o.S.; *Das Programm* 537 (1912), o.S. Vgl. auch Abb. 26.

154 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 633 (1914), o.S.

155 «Neue Nummern», in: *Das Programm* 570 (1913), o.S.

Noch interessanter und visuell ansprechender wurden die Tableaux vivants durch Farbwirkungen, die nun erstmals durch elektrische Beleuchtung möglich waren. So bot etwa die Nummer «Farbiges Porzellan» «eine durch bunte Lichteffekte geschickt erzielte Variation der bekannten lebenden Marmorgruppen».¹⁵⁶ Und im gleichen Jahr zeigte eine Mlle Lafayette «Chromoplastische Szenerien»: «neue sinnreiche Anwendung der Farbenlichtstrahlung».¹⁵⁷ In engem Zusammenhang mit den Licht- und Farbeffekten standen wiederum die konkreten Materialnachahmungen bei plastischen Posen. So sollte durch die Kombination von Make-up und Licht der Eindruck von Marmor, Bronze (als Sonderform: Patina-Bronze), Gold, Porzellan, Elfenbein (vgl. Kapitel 1, Abb.3), Platin oder Terracotta entstehen.¹⁵⁸

(4) *In den Dunkelnummern kam eine Transformationsleistung des Lichts zum Ausdruck.* Alles auf der Bühne Befindliche verlor durch die Lichtgestaltung tendenziell seinen Status als Objekt und wurde zum Bild. Auch die Darsteller der Tableaux vivants unterlagen zu einem gewissen Grad diesem Prozess der Entkörperlichung und wurden gemeinsam mit den Lichteffekten und dem Bühnendekor zum Teil eines Gesamtbildes. Wie Barry J. Faulk (2004) argumentiert, war es diese Transformationsleistung, die es überhaupt erst ermöglichte, die Nacktdarstellungen der plastischen Posen vom Vorwurf der Unsittlichkeit zu befreien, indem ihre Körperlichkeit in den Hintergrund gedrängt und dagegen die Bildlichkeit in den Vordergrund gerückt wurde. Die ausgestellten Bilder der Dunkelnummern entstanden somit erst *durch* das Licht, was prinzipiell wohl für alle Nummern mit Effektbeleuchtung galt. Während andere Darbietungen ohne Verdunkelung des Saals möglich waren (weil es in ihnen vor allem um performative Leistungen ging), bestand der eigentliche Zweck von Tableaux vivants, Wunderfontänen und Serpentinentänzen erst in der *Hervorbringung eines Bildes durch die Gestaltungsmöglichkeiten des Lichts.*

(5) *In den Dunkelnummern wurde eine zweite Wirklichkeitsebene etabliert.* Auf doppelte Weise – nämlich durch die klare Abtrennung vom dunklen Auditorium und durch die Verwandlung in ein Bild – traten die Aufführungen der Dunkelnummern aus der Wirklichkeit, in der sich die Zuschauer befanden, heraus und errichteten eine zweite Ebene der Realität. Die Dunkelnummern zeichnete somit oftmals ein Moment des Traumhaften, Phantastischen und Magischen aus, was die Betitelung mehrerer Tableaux-

156 Werbeanzeige, in: *Das Organ* 49 (1909), S. 18.

157 Werbeanzeige, in: *Das Organ* 53 (1909), S. 11.

158 Die Mode dieser Materialnachahmungen war so verbreitet, dass Henry de Vry 1914 wieder mit dem Gegenteil werben konnte: «Kein Marmor! Keine Bronze! Natur!» (Werbeanzeige, in: *Das Programm* 626 (1914), o.S.)

vivants-Nummern als «Traumbilder» oder «Phantasmagorien» erklärt.¹⁵⁹ Ein Stück weit waren Dunkelnummern also immer *optische Illusion*, da das Geschaute eigentlich nicht der Wirklichkeit entsprach. In der bereits zitierten Beschreibung der 3 Météors heißt es etwa, die Figuren erschienen «wie in der Luft schwebend» (Herv. DW). Der Autor des kurzen Textes war sich also offenbar bewusst, dass die Figuren nicht wirklich schwebten, dennoch scheint der entsprechende *Eindruck* überzeugend gewesen zu sein.

(6) *Die Dunkelnummern zielten auf ein Staunen über die geschaffenen Seheindrücke ab.* Ob angestrahlte Wasserfontänen, Serpentinentänze oder gestellte Bilder, die so erzeugten Bilder sollten aufgrund ihrer visuellen Eigenschaften beeindrucken – in der zitierten Werbung ist die Rede vom «entzückten Auge». In vielen Fällen, gerade bei Tableaux vivants, lässt sich spezifischer von einer Ästhetik der Sinnesüberwältigung sprechen. Besonders die gestellten Gemälde von Henry de Vry, Robert Paxton und anderen stellten oftmals die überragende Größe der Bilder und die Anzahl der Darsteller in der Werbung heraus. Auf der Ersten Varietéausstellung (E. V. A) in Berlin von 1914 wurden «Riesen-Tableaux lebender Plastik. Gigantische Meisterwerke der Kunst»¹⁶⁰ angepriesen. Zuvor hatten bereits Nummern mit Bezeichnungen wie «Lebendes Riesen-Gemälde»,¹⁶¹ «farbige Kolossal-Gemälde»¹⁶² oder «Lebende Colossal Galerie»¹⁶³ auf sich aufmerksam gemacht. Über de Vrys Nummer «Momentum», in der Denkmäler nachgestellt wurden, hieß es:

Die Vorführung selbst sind [sic] Monumente von ganz riesiger Wirkung und Größe; sie nehmen die ganze Bühnenbreite ein und werden – besonders die Helden hoch zu Ross – bis zur Sofittenhöhe gestellt.¹⁶⁴

Auch die Inhalte der Bilder versprachen oftmals eine Überwältigung der Sinne. Eine Nummer de Vrys von 1904 hatte geradezu Erhabenes zu bieten: «eine stürmisch bewegte See, Schneestürme, Gewittereffekte».¹⁶⁵ Auch Kriegsbilder versprachen (im Gegensatz zu denen der Vereinsbühnen), als «plastische Kolossal-Schlachtenbilder»¹⁶⁶ zu beeindrucken.

159 Werbeanzeigen von Henry de Vry, u. a. in: *Das Programm* 592 (1913), o. S., und *Das Programm* 71 (1903), o. S.

160 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 632 (1914), o. S.

161 «Reengagiert: Geschwister Ernesto», in: *Das Programm* 234 (1906), o. S.

162 Programmwerbung des Residenz-Theater Coblenz für Nirvana, in: *Das Programm* 181 (1905), o. S.

163 Werbeanzeige von Waradini, in: *Das Programm* 47 (1903), o. S.

164 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 314 (1908), o. S.; Herv. i. O.

165 «Aus dem Künstlerleben», in: *Der Artist* 1000 (1904), o. S.

166 Werbeanzeige für de Vrys Nummer «Tripolis», in *Das Organ* 167 (1912), S. 45.

Insgesamt erweisen sich die Dunkelnummern des Varietés somit als ein spezifisches mediales Schau-Dispositiv: Sie erzielten eine besondere Fokussierung der Aufmerksamkeit auf die Zurschaustellung von bildhaften Erscheinungen, die erst im und durch das Licht entstanden; in ihnen wurde das Licht selbst zu einer visuellen Attraktion, und es vermochte zugleich eine zweite Ebene der Wirklichkeit zu errichten. Ziel der Bilder war das Staunen, die sinnliche Überwältigung.

Faszination an der Illusionsmaschinerie

Die Tableaux vivants der Varieté Bühnen waren den meisten Amateurauführungen in Vereinen und Salons in Sachen Professionalität und technischem Aufwand – und in der Schauwirkung – weit voraus. Die erzielten Wirkungen übertrafen in der Regel alles, was im heimischen Wohnzimmer oder auf der Vereinsbühne geleistet werden konnte. Der Grund dafür war nicht nur das körperliche Geschick der professionell geschulten Darsteller, sondern das, was in den Fachzeitschriften als «Apparat» bezeichnet wurde: das Ensemble aller technischen Vorrichtungen, die in ihrer Gesamtheit und mit professioneller Bedienung die Tableaux vivants zum überwältigenden visuellen Erlebnis machten. Dieser Apparat war in seiner Komplexität, Modernität und Kostspieligkeit selbst eine Attraktion. Eine 1894 in *Der Artist* abgedruckte Reportage aus den *Leipziger Neuesten Nachrichten* mit dem Titel «Bei Henry de Vry» gewährt einen Blick hinter die Kulissen der Tableaux vivants des bekannten Arrangeurs. Tableaux vivants, so der Tenor des Artikels, waren nicht nur stillstehende Darsteller auf einer Bühne, sondern das Resultat einer komplexen Apparatur, die von mehreren Menschen in einem effizient durchstrukturierten Organisationsablauf bedient werden musste.

[Der Apparat] besteht [...] aus einem feststehenden mit Leitern versehenen Podium, an dem auch die ganze Bühnenbeleuchtungsanlage angebracht ist. Zur Bedienung des Apparates sind acht erprobte Männer erforderlich, von denen jeder allabendlich ganz genau dieselben Functionen zu verrichten hat. Drei Mann besorgen die rapide Verwandlung der decorativen Hintergründe, zwei andere tragen die zu den einzelnen Bildern nöthigen Requisiten zu und weg, und die übrigen drei Mann haben die Beleuchtung zu besorgen [...]. Zu derselben steht Herr de Vry ein Lichtmeer von einer Stärke bis zu 20 000 Kerzen zur Verfügung. (Anon. 1894b, o. S.)

Wenn sich der Reporter im Folgenden in genauen Details zur Beleuchtungstechnik ergeht, dann verbirgt sich dahinter auch die Faszination an der «Desillusionierung» einer Illusionsmaschinerie. Zu Beginn stellt

er noch fest: «Am meisten bleibt zu bewundern, wie er [de Vry] es fertig bringt, die Bilder in den denkbar kürzesten Pausen aufeinander folgen zu lassen», während der anschließend beschriebene Besuch hinter der Bühne genau erklärt, wie dies vonstatten geht:

Interessant ist es, zu sehen, mit welcher Schnelligkeit die – nebenbei bemerkt auch in der Nähe recht hübschen – Darstellerinnen der Bilder ihre jeweiligen Stellungen im Bilde einnehmen. In einen grossen Mantel gehüllt, eilt die blondlockige Darstellerin des reizenden Psychebildes herbei. Den Mantel abwerfen, das Podium betreten, auf den künstlichen Felsblock knien und im Moment mit dem nöthigen lieblichen Gesichtsausdruck unbeweglich in den Wasserspiegel schauen, ist das Werk weniger Sekunden. Mit derselben Schnelligkeit, wie sie gekommen, tritt sie ab, wirft den Mantel um und eilt in die nahe Garderobe, um der Darstellerin der «Ariadne» Platz zu machen und dann im übernächsten Bild als «Waldmärchen» wieder zu erscheinen. In dieser Weise folgt in fast lautloser Stille der an der Inszenesetzung beteiligten Personen Bild auf Bild, während der Zuschauer vorn oft der Meinung ist, dass das nächste Bild immer schon fix und fertig auf einem Podium steht und nur an die Gardine gerückt zu werden braucht, um nach deren Aufziehen gesehen zu werden. (Anon. 1894b, o. S.)

Der Außensicht des Varietépublikums stellt der Journalist hier seine eigene privilegierte Innensicht gegenüber: Er sieht professionell agierende Schausteller – das Publikum sieht das Bild, das sie darstellen. Dieses Bild, oder vielmehr der Bildeindruck, entsteht nicht – wie es scheint – von selbst, sondern ist das Produkt eines klar strukturierten Organisationsgefüges; und auch der Schein von Ruhe und Statik trägt, denn hinter der Bühne herrscht emsiges Treiben – lediglich die Schönheit der Darstellerinnen ist offenbar kein Schein.

Tableaux vivants, so wird in der Reportage deutlich, waren das Produkt einer *Illusionsmaschinerie*, eines Dispositivs, das präzise auf das Erzielen eines Bildeindrucks hin ausgerichtet war. Die Bilder entkoppelten sich in ihrer letztendlichen Erscheinung von der Wirklichkeit des Ausstellungsraumes, auch wenn die Darsteller physisch zugegen waren. Ganz offenbar war es diese fast magische Verwandlung von gegebenem Ausgangsmaterial (Bühne, Dekoration, Darsteller und Lichtapparat) in einen überwältigenden optischen Sinneseindruck mithilfe modernster Technik, die die Variétézuschauer faszinierte und die Tableaux vivants zu einer Attraktion machte.

Dass es bei den Tableaux vivants um die Kreation von Bildern *mittels eines technischen Apparats* ging, verdeutlichen die Aufführungen von Eduard (Edward) von Kilanyi in New York, für die sich der ungarische Schau-

steller einen Drehbühnenmechanismus unter der Bezeichnung «Glyptorama» patentieren ließ (Abb. 50). Vier Bilder konnte Kilanyi so gleichzeitig stellen und mittels Rotation schnell zum nächsten Bild wechseln, ohne merkbare Umbaupausen und ohne zeitaufwendiges Neupositionieren der Darsteller.¹⁶⁷ Ein Beobachter schreibt dazu 1895 im *New York Dramatic Chronicle*:

[...] a number of groups or pictures can be presented in rapid succession [...], historical scenes, war pictures and art groups of thirty or forty persons can be exhibited with ease, and that without delay of any kind, each picture moving on and off the stage with clockwork precision, and with such rapidity that twenty pictures can be presented within the space of twenty minutes.

(zit. n. McCullough 1983, 108)

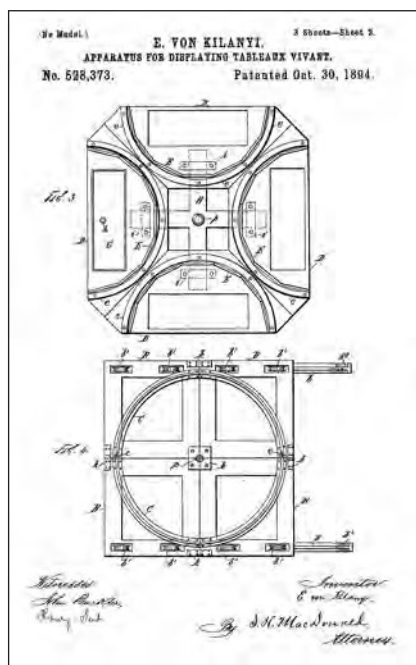
Die Geschwindigkeit der Bildfolge wird hier an einen präzisionsmaschinellen Ablauf («clockwork precision») und an quantitative Zeitwerte («twenty pictures [...] twenty minutes») geknüpft und erscheint zudem als Gegenentwurf zum unerwünschten «delay of any kind». An Kilanyis Glyptorama zeigt sich, dass sich Tableaux vivants zumindest in manchen Fällen durchaus mit Vorstellungen von Geschwindigkeit und Bewegung in Verbindung bringen ließen. Zugleich konnten sie mit anderen aktuellen Technologien der Bildpräsentation verglichen werden. So schreibt ein Autor der *New York Times*, ebenfalls 1895: «As in changes of slide in a stereopticon, one picture will dissolve into another» (zit. n. ebd.). Die zeitgenössischen Beschreibungen des Glyptoramas ergingen sich einerseits, analog dem deutschsprachigen Diskurs, in Beschreibungen technischer und mechanischer Details, andererseits verwiesen sie auf die scheinbar *immaterielle* Natur der Bilder, ähnlich wie sie von den Projektionsmedien erzeugt wurden. In der Beschreibung der *New York Times* heißt es dazu weiter: «A crank is turned, and the picture that has been shown vanishes just as does a stereopticon view when another is sent into the slot to dissolve it» (zit. n. ebd., 110).

Ein faszinierender technischer Apparat bringt auf geheimnisvolle Weise überwältigende Bilder hervor – so lässt sich das Ineinandergreifen von Technischem und Imaginärem bei den Tableaux vivants der internationalen Varietés auf den Punkt bringen. Viele Werbeanzeigen und Beschreibungen in den deutschen Fachzeitschriften illustrieren genau diese Verflechtung. Beispielsweise gibt es Tableaux vivants, «bei denen auf räthselhafte Weise schwebende weibliche Gestalten getreu nach den Original-Gemälden erscheinen und auch ein neuer Beleuchtungsapparat zur

167 Zum Glyptorama vgl. auch McCullough 1983, 108–112, und Nead 2007, 73–74.

Verwendung gelangt».¹⁶⁸ Über de Vrys Nummer «Phantasmagoria», die schon über ihre Bezeichnung auf eine alte Form der Projektionskunst¹⁶⁹ verweist, heißt es:

Vermittels einer complicirten Lichteinrichtung, die auf das genaueste in ihrer Wirkung auf das Auge des Beschauers abgerichtet wird und mit Zuhilfenahme eigenartiger technischer Hilfsmittel gelingt es Herrn Henry de Vry, Blumen, Bäume, Felsen, Wasserfälle, Mauerwerk etc. langsam und allmählich in wunderhübsche lebende Mädchengestalten zu verwandeln, die in der Form lebender Colossal-Gemälde sich dem Beschauer präsentiren und allmählich wieder zu toten Gegenständen werden.¹⁷⁰



50 Patentskizze des Glyptoramas von Eduard (Edward) von Kilanyi, 1894

Wohl angesichts der großen Konkurrenz durch de Vry zieht Robert Paxton bereits 1899 in einer Werbeanzeige für seine «Serie der prachtvollsten lebend. [sic] Riesen-Panorama-Gemälde» sämtliche Register:

Diese in einer totalen Ansichtsgröße von über 20 qm gestellten Gruppenbilder werden unter Zuhilfenahme [...] einer von mir *erfundenen* und zum *Patente* angemeldeten besonderen Vorrichtung *alles bisher in diesem Genre Dagewesene in den Schatten stellen*. Abgesehen von den farbenprächtigen, streng historischen Costümen und Requisiten, sowie einem zu diesem Zweck neu engagierten, gut geschulten, bildschönen Personal, besteht die grosse *Neuheit* meiner Nummer darin, *dass ich dem Zuschauer ganz neue Perspektiven eröffne, so dass er glaubt, meilenweit blicken zu können*. Durch die geschickteste und in-

168 «Aus dem Künstlerleben», in: *Der Artist* 525 (1895), o. S.

169 Als Phantasmagorien bezeichnete man im 18. und 19. Jahrhundert Vorführungen mit der Laterna magica, bei der die Bilder von hinten, also für das Publikum unsichtbar, auf eine Leinwand projiziert wurden und mit besonderen Bewegungseffekten versehen wurden (vgl. Gunning 2004a und b). Sie sind insbesondere mit dem Namen des belgischen Physikers und Schaustellers Robertson (Étienne-Gaspard Robert) verbunden.

170 «Neue Nummern», in: *Das Programm* 19 (1902), o. S. Offenbar wird hier über spezielle Beleuchtungsmöglichkeiten ein Effekt erzielt, der den Überblendungen in Projektionsmedien wie Laterna magica und Film gleicht.

nigste Verschmelzung von Kunst und Natur biete ich alsdann Gemälde in einer solchen Ausdehnung der Staffage und einem derartigen Reichthum der Farbeneffecte, wie es bisher, auch in Bezug auf die Masse der sich zeigenden Personen, nicht für möglich gehalten wurde. / *Jedes Gemälde zeigt ein vollständiges Panorama.*¹⁷¹

In Paxtons Werberhetorik fließt nahezu alles zusammen, was die Attraktion der *Tableaux vivants* ausmachte: Neuheit und Exklusivität, überragende Größe und Anzahl der Darsteller, Überwältigung des Sehnsinns und neueste Technik.

Tableaux vivants als Verkörperung des Schönen

Die *Tableaux vivants* der Varieté Bühnen um 1900 waren Teil der Kultur der Schaulust und prägten die Ästhetik der visuellen Attraktion wesentlich mit. Gleichzeitig rekurrierten sie, wie im Folgenden gezeigt werden soll, beharrlich auf die Tradition der bildenden Künste und somit auf eine *klassische Bildkonzeption*, die sich speziell in Deutschland immer noch aus dem Erbe der klassisch-idealistischen Ästhetik speiste. Wie schon im historischen Überblick in Kapitel 2 gezeigt, entstammten *Tableaux vivants* ursprünglich adligen und großbürgerlichen Salons, in denen sie vor allem im Kontext einer elitären Aneignung von Kunst standen. Ästhetischer Geschmack, ein verbindlicher Kanon von großen Meisterwerken und ein Verständnis von Kunstrezeption als kontemplativem Akt konnten mit ihrer Hilfe vermittelt, ja gleichsam antrainiert werden. Diese Konnotationen des Künstlerischen, Kontemplativen und somit des Gehobenen, Wertvollen streiften die *Tableaux vivants* niemals gänzlich ab; ganz im Gegenteil, sie sollten auch *innerhalb* der Schaulustkultur weiterhin Bestand haben.

Die Anknüpfung an das Erbe der tradierten Künste war zunächst inhaltlicher Natur: Die *Tableaux vivants* der Varieté Bühnen stellten bekannte Gemälde und Skulpturen nach oder orientierten sich zumindest am historistischen Geschmack der zeitgenössischen akademischen Kunst, der für das gesamte bürgerliche Kulturleben um 1900 prägend war und sich immer noch auf Antike und Klassizismus berief.¹⁷² Ein Programmzettel für *Tableaux vivants* im Berliner Wintergarten von 1894 vermag dies zu verdeutlichen (Abb.51).¹⁷³ Henry de Vrys «Galerie lebender Bilder» versammelte

171 Werbeanzeige, in: *Der Artist* 754 (1899), o. S.; Herv. i. O.

172 Hans Jürgen Hansen (1970) spricht hier vom «pomposen Zeitalter». Aleksa Čelebonović (1974) diskutiert den vorherrschenden europäischen Kunstgeschmack um 1900 unter den Stichworten des «Bürgerlichen Realismus» und der «Salonmalerei». Vgl. auch Vogt 1985.

173 Programmzettel des Berliner Wintergarten, 1894, Stadtmuseum Berlin.

Sonntag, den 11. März 1894.

Henry de Vry's
Galerie lebender Bilder.
 (2. Serie)

1. **Himmelsgabe**, nach H. v. Kaulbach.
2. **Venus**, von Milo.
3. **Idylle in 2 Bildern**, nach G. v. Papperitz.
4. **Diana**, von Canova.
5. **Ein Liebesdienst**, von Henry de Vry.
6. **Die Lotosblume**, nach Endke.
7. **Psyche am Wasserspiegel**, von P. Thumann.
8. **Frauenduell**, von Bayard.
9. **Ariadne**, von Dannecker.
10. **Die Töchter des Scheik**, von C. Kiesel.
11. **Par l'exemple des Dieux**, von Siemeradzki.
12. **Gute Freunde**, nach Prof. Piglhein.
13. **Glaube, Liebe, Hoffnung**, von J. Koppay.
14. **Schluszbild: Am Morgen nach der Schlacht bei Sedan**, von Camphausen.

NB. Die Musik zu diesen Bildern ist eigens componirt und arrangirt v. **F. Wahl** und **P. Lindt**; Malereien vom Kais. Hoftheatermaler **Burgard-Wien**. Der Apparat, mit dem die Bilder verwandelt werden, ist eine Erfindung des Herrn **Henry de Vry**. — Beleuchtungs-Effecte von **G. Veith**.

51 Detail eines Programmzettels des Berliner Varietés Wintergarten von 1894

Werke damals bekannter Künstler deutscher Akademien wie Hermann von Kaulbach, Bruno Piglhein, Conrad Kiesel, Georg Papperitz und Paul Thumann, ferner eine Skulptur aus der Antike (die Venus von Milo) und zwei aus dem Klassizismus (Antonio Canova, Johann Heinrich Dannecker). Zudem waren die französische École des Beaux-Arts mit dem bekannten Illustrator Émile Bayard und die österreichische Hofmalerei mit Josef Arpád Koppay vertreten. De Vry ließ es sich nicht nehmen, in diesem «illustren» Kontext auch eine Eigenkomposition zu präsentieren. Stellt man einige der heute noch bekannten Vorbilder für diese Tableaux vivants zusammen, so ergibt sich ein ungefährer Eindruck von seinem Repertoire (Abb.52–55). Die in diesen Jahren entstehenden jüngeren Kunstströmungen wie Neoimpressionismus, Expressionismus und Fauvismus sind nicht vertreten, denn sie zählten für das zeitgenössische Publikum aus dem Bürgertum nicht zur relevanten Form von Kunst. Stattdessen gehören alle vertretenen Künstler einer wesentlich älteren Generation an – die meisten waren in den 1830er

oder 1840er Jahren geboren –, wohingegen die Werke teils hochaktuell und innerhalb der bürgerlichen Kultur äußerst populär waren. Thumanns klassizistisch-romantische *Psyche am Wasserspiegel* etwa datiert von 1893 und wurde im Folgejahr nicht nur von Henry de Vry, sondern kurz darauf auch von Eduard von Kilanyi, wieder in Berlin, nachgestellt.¹⁷⁴

De Vry wandte sich, wie andere Arrangeure von Tableaux-vivants-Nummern, in den ersten Jahren des Jahrhunderts verstärkt dem Stellen selbst komponierter Bilder zu. Um 1902 ging er dazu über, Nummern ausschließlich nach Eigenentwürfen zu stellen. In seinem «Schäferspiel» *Johannisnacht* von 1906 wurden nur «Gruppen, die sämtlich Originalschöpfungen de Vrys sind» gestellt.¹⁷⁵ Obwohl die stetige Suche nach Neuerungen wohl viele Arrangeure dazu veranlasste, sich nicht mehr nur auf das reine Imitieren bekannter Kunstwerke zu beschränken, blieben nachgestellte Gemälde und Skulpturen weiterhin beliebt. De Vry brachte sie parallel zu seinen Nummern mit Eigenkompositionen zur Aufführung. Aber sogar Tableaux vivants, die sich keine konkreten Kunstwerke zum Vorbild nahmen, blieben stilistisch dem kunstakademischen Kanon treu. Die Nennung bekannter Künstler als Bezugsgröße blieb wichtig, selbst wenn ihre Urheberschaft uneindeutig war. Die Tableaux-vivants-Stellerin Martha Western gab sich beispielsweise laut einer Werbeanzeige von 1913 als «aus einem Gemälde von Giorgone [sic] geschnittene Nympe».¹⁷⁶ Gerade *poses plastiques* waren in den meisten Fällen an antike oder klassizistische Skulpturen angelehnt oder orientierten sich am Geschmack der Akademien. Dies gilt nicht nur für Aktdarstellungen, sondern auch für Genreszenen und die selteneren national-patriotischen Tableaux vivants. So handelte es sich auch bei dem in de Vrys Programm von 1894 enthaltenen Schlussbild *Am Morgen nach der Schlacht bei Sedan* um die Nachbildung eines Gemäldes von Wolfgang Camphausen, Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie.

Der entsprechende Programmzettel aus dem Wintergarten bietet somit tatsächlich eine Reihe von Indizien, die auf die Zusammensetzung des Publikums von de Vrys Tableaux-vivants-Shows schließen lassen. Hier wurde ein eher gebildetes, kunstinteressiertes Publikum adressiert, das die einschlägigen Werke kannte und zugleich die aktuellen Entwicklungen innerhalb der akademischen Kunstszene verfolgte. In urbanen Zentren wie Berlin wurden die Originalwerke in Kunstaustellungen gezeigt,

174 Vgl. «Berliner Brief», in: *Der Artist* 506 (1894), o.S. Ein entsprechendes Tableau vivant ist wenige Jahre später auch in einem Film der American Mutoscope & Biograph Company zu sehen (vgl. Kapitel 7, Abb. 108f).

175 «Aus dem Künstlerleben», in: *Der Artist* 1132 (1906), o.S.

176 «Kritiken der Tagespresse: Chemnitz, Zentral-Theater», in: *Das Organ* 231 (1913), S. 12.



52 Georg Papperitz, *Idyll*, 1888



53 Paul Thumann, *Psyche am Wasserspiegel*, 1893, Kunstpostkarte nach dem Original



54 Johann Heinrich Dannecker, *Ariadne auf dem Panther*, 1803, Abguss des Originals, Staatsgalerie Stuttgart



55 Josef Arpád Koppay, *Glaube, Liebe, Hoffnung*, 1894, Kunstpostkarte nach dem Original

ihre teilweise sogar farbigen Nachdrucke waren gut verdienenden Haushalten über illustrierte Zeitschriften wie *Moderne Kunst* problemlos zugänglich. Zugleich aber richtete sich der Programmzettel an ein Publikum, das *unterhalten* werden wollte, das eben nicht ins Museum oder ins Hoftheater ging, sondern ins Varietétheater, wo neben den Tableaux vivants auch populäre Schaustellungen wie Akrobatik, Bühnenmagie oder Tanz geboten wurden.

Wenn mit den Tableaux vivants die Verschiebung einer ursprünglich mit gehobener Kunst assoziierten Darstellungsform in die Sphäre der Populärkultur stattfand, so behielt sie dort doch ihr ikonographisches Repertoire und die Konnotation des Künstlerischen und Gehoben-Wertvollen weitestgehend bei. Von Relevanz sind vor diesem Hintergrund zwei gegenläufige Prozesse, die für die Entstehung der modernen Massenkultur insgesamt prägend sind. Zum einen war dies die Übertragung der Zeichenwelt der Kunst in den Bereich des Populären, ihre dortige Einbindung in Dynamiken der Konsumkultur und ihr Aufgehen in den Attraktions-Dispositiven der Unterhaltungsindustrie. Diese Umdeutung stellte sich in den Augen vieler Kritiker als ungültige Popularisierung und Trivialisierung ‹wahrer› Kunst dar, betraf sie doch bei weitem nicht nur Tableaux vivants, sondern das gesamte Kulturleben (wie sich auch an der damals einsetzenden ‹Kommerzialisierung› von Kunstwerken für Werbezwecke erkennen lässt). Zum anderen aber verdeutlichen die Tableaux vivants der Varietétheater das Bestreben von gewissen Vertretern des Bildungsbürgertums, nicht die Kunst als *entwertet*, sondern im Gegenteil die Sphäre der Massen- und Populärkultur als künstlerisch *aufgewertet* zu markieren und dem bürgerlichen Publikum so eine vertraute Umgebung innerhalb einer Welt im Wandel zu schaffen.

Im Folgenden soll genauer gezeigt werden, wie mit den Tableaux vivants das internationale Varietétheater ostentativ als Heimstätte der Kunst ausgewiesen und damit ein Schauplatz populärer Unterhaltung nun als Raum ästhetischer Erfahrung – im klassischen Sinne – neu definiert werden konnte. Innerhalb eines spezifischen Diskurses der deutschen Varietéfachpresse lässt sich verfolgen, wie die Betonung auf die Attraktion der Tableaux vivants als Verkörperung des im klassischen Sinne Schönen und künstlerisch Wertvollen gelegt wurde, gerade weil sie einer entsprechenden Tradition entstammten und sie sich typischerweise auch der spezifischen Ikonographie aus den bildenden Künsten bedienten. Für ein Verständnis dieser Prozesse ist es notwendig, sich zunächst die sozialgeschichtliche Entwicklung der Varietétheater um 1900 zu einem Ort dezidiert bürgerlicher Populärkultur – verstanden als ein mehr oder weniger deutlich abgegrenztes Segment der umfassenden Massenkultur – zu vergegenwärtigen.

Die Verbürgerlichung artistischer Schaustellungen und die Ästhetisierung des Varietés

Die Entstehung der internationalen Varietétheater ist in Deutschland untrennbar mit dem wirtschaftlichen Aufstieg des Bürgertums und mit dessen allmählicher Annäherung an Phänomene der populären Unterhaltungskultur verbunden.¹⁷⁷ Joseph Garncarz beschreibt die Zusammensetzung dieses Publikums in Deutschland wie folgt:

Mitglieder des Hoch- und Landadels, die Spitzen von Militär und Verwaltung und die führenden Köpfe in Industrie, Handel und Banken [...], außerdem Personen aus dem Besitzbürgertum sowie wohlhabende Geschäftsreisende.

(Garncarz 2010, 21)

Am internationalen Varieté lässt sich beispielhaft ablesen, dass Formen populärer Unterhaltung gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur von den unteren Gesellschaftsschichten goutiert und konsumiert wurden, sondern Eingang in die Lebenswelt auch der gehobenen bürgerlichen Schichten gefunden hatten. Zugleich entstand das Bedürfnis, sich von den Formen «niederer» Unterhaltung, die sich an das «gemeine» Volk richteten, abzugrenzen und die Erscheinungsformen der Populärkultur dem eigenen Kulturverständnis anzuverwandeln. Erwünscht waren Zerstreungen, «die der gebildeten Menge, die nach des Tages Last und Mühe gern Humor und Laune an Darbietungen leichter Art gewinnt, einen würdigen Aufenthalt bereiten» (Alexander 1897, o. S.), eine Unterhaltungskultur, die «dem in Arbeit und Sorgen geistig Ermüdeten des Abends Leistungen heiterer Natur, denen aber weder im Charakter noch in der Vorführung wirkliche Kunst abgeht, darreicht» (ebd.). Wie Kaspar Maase herausstellt, war die Entstehung der modernen Massenkultur durch «ein unablässiges Spiel von Etikettierung und Distanzierung, Ausgrenzung, Einschluß und demonstrativer Umdeutung» (1997, 23) charakterisiert.

Die Betreiber größerer Etablissements waren um ihr Ansehen besorgt und so förderten sie die Zivilisierung populärer Vergnügungen. [...] Diszipliniert werden mußten Künstlerinnen und Künstler, die in ihren Liedern, Sketchen, Pantomimen usw. «dem Affekt zu viel Zucker gaben» und um des Publikums-erfolges willen das Zweideutige fast oder völlig eindeutig vorführten.

(Maase 1997, 104)

Das internationale Varieté in Deutschland lässt sich vor diesem Hintergrund als Schauplatz einer Verbürgerlichung und Nobilitierung artis-

177 Allgemein zum engen Verhältnis von Bürgertum und Populärkultur als Phänomen «jenseits von Klasse und Stand» um 1900 vgl. Maase 2001b, 23–27.

tischer Schaustellungen begreifen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und über die Jahrhundertwende hinaus vollzog. In dieser Zeit entstand auch die deutschsprachige Variété-Fachpresse, die diesen Prozess der «Veredelung des Institutes» (Alexander 1897) diskursiv begleitete und anschob. *Der Artist* war 1883 im deutschsprachigen Raum die erste dieser Zeitschriften, 1902 folgte mit *Das Programm* die Zeitschrift der Artistenloge und 1908 mit *Das Organ* die Zeitschrift der Variétédirektoren. Diese Zeitschriften, die kaum über lokale, sondern fast ausschließlich über internationale Varietés berichteten (vgl. Garncarz 2010, 20, 53), waren bestrebt, den Eindruck von der Respektabilität der Institution Variété zu wahren und zu fördern. Dies geschah vor allem in zahlreichen Leitartikeln von Autoren, die im weitesten Sinne einer bürgerlichen Bildungsschicht zuzuordnen waren und von denen übrigens einige, wie etwa A. Günsberg oder Oscar Geller, auch in den ersten Filmfachzeitschriften veröffentlichten, wo sie sich in die aufkommende Kino-Debatte einmischten (vgl. Kapitel 6).¹⁷⁸ Diese Autoren versuchten in ihren Aufsätzen die Entstehung des Variététheaters aus früheren artistischen Schaustellungsformen – der «Gauklerwelt», dem «Vagabondieren auf der Landstrasse» (Jurinek 1906, o. S.) – als Entwicklung hin zu einer dezidiert bürgerlichen Kunstform darzustellen (oder in Maases Worten: sie zu einer solchen «demonstrativ umzudeuten»). Wie für das Kino wurde auch hier der Begriff der «Reform» gebraucht. So schreibt 1910 Oscar Geller in seinem programmatischen Aufsatz «Die Reform des Varietés»:

[...] heute baut man der artistischen Welt Paläste, errichtet man ihr Prachtbauten, die mit den vornehmsten Bühnen verglichen werden dürfen. Heute werden diese Theater vom vornehmsten und feinsten Publikum besucht, mit einem Worte, *heute ist das Variété hoffähig!* (Geller 1910, o. S.; Herv. i. O.)

Und er fügt hinzu: «die wirtschaftlichen Verhältnisse des Artistentums sind gut bürgerliche geworden». Einem anonymen Autor der Zeitschrift *Modernes Brett* (1902) zufolge war es der Berliner Wintergarten, der erstmals eine Brücke «zwischen Artistentum und bürgerlicher Gesellschaft» geschlagen habe (zit. n. Jelavich 1990, 98).¹⁷⁹ Ein zentraler Aspekt dieser bürgerlichen Umdeutungsstrategie war die Deklaration des Varietés als Stätte der Kunst.

178 Texte von Günsberg über das Kino sind u. a. «Künstlerische Regie bei kinematographischen Aufnahmen und Vorführungen» (1907a) und «Geschmacksverirrungen» (1907b). Texte von Geller über das Kino sind u. a. die von Helmut H. Diederich zitierten «Kinematograph als Variété-Nummer» (1907), «Kino und Pantomime» (1913a), «Kino-Variété» (1913b) und «Das Kino» (1914).

179 Zur besonderen Rolle des Berliner Wintergarten für die Bindung des Großbürgertums ans Variété vgl. außerdem Jansen 1990, 87–88.

Für das Image des internationalen Varietés war [...] die Seriosität wichtig. Der Verweis auf ausgebildete Sänger, eine Opern-Ouvertüre sowie ein vielfältiger Rekurs auf die Künste erfüllte diese Funktion. (Garncarz 2010, 25)

Nicht nur einzelnen Artisten oder Nummern, vielmehr dem Variété insgesamt wurde nun künstlerischer Wert zugesprochen. Im Vorwort seiner Berliner Variétédokumentation von 1905, die sich wohl hauptsächlich an eine bürgerliche Käuferschicht richtete, fragt Eberhard Buchner, ob nicht viel gewonnen sei, «wenn wir das Variété, dem Theater gleich, als ein Kunstinstitut ansehen wollten» (1905, 3). Dieses Anliegen war 1901 auch die Triebfeder hinter dem Ueberbrettl, einem der ersten Berliner Kabarets, das dezidiert den Versuch unternahm, Literatur und Variété miteinander zu vereinen. In der Vorrede zu den in diesem Kontext herausgegebenen *Deutschen Chansons* sieht der Schriftsteller Otto Julius Bierbaum seine Aufgabe als Künstler darin, «die Tingeltangels [...] der Kunst zu gewinnen, sie in einem gewissen Sinne den «ordentlichen» Theatern ebenbürtig zu machen» (1900, XII). Der «Ruf nach Kunst», wie es der Kinoreformer Hermann Häfker 1913 für den Film formulierte (1992b, 89), hallte in den Jahren um 1900 auch durch die Publikationen der Variétézeitschriften. Damit verband sich zugleich, ähnlich wie ab 1907 in der Kino-Debatte, ein volks-erzieherischer Gedanke, der schon früh von den Autoren der konservativen Zeitschrift *Kunstwart*, insbesondere von Paul Schultze-Naumburg für das Variététheater formuliert wurde (vgl. Maase 2001c, 319–323). *Der Artist* zitiert 1904 eine entsprechende Stelle aus Bierbaums Vorwort: «[...] so wird es, denken wir, möglich sein, durch künstlerische Variété Bühnen verbessernd auch auf den Geschmack der grösseren Menge zu wirken» (zit. n. Kurz-Elsheim 1904). Im selben Jahr bemängelt der promovierte Jurist Franz Lasker, das Variété versäume es, «durch Darbietung wirklich ästhetisch schöner Erscheinungen das Publikum zu künstlerischem Sehen zu erziehen, zu erziehen zum Sehen des wahrhaft Schönen» (1904, o.S.).

Wie Laskers Äußerung bereits andeutet, verdichteten sich die Bestrebungen der «Reformer», das Variété diskursiv als Stätte der Kunst auszuweisen, im Begriff des «Schönen» und im Kerngedanken einer «sich mehr und mehr vervollkommnende[n] Aesthetik» (Günsberg 1903).¹⁸⁰ So schreibt der Schriftsteller Josef M. Jurinek in einem Aufsatz in *Der Artist*:

180 Dass es sich hier um Leitbegriffe innerhalb der bürgerlichen Kultur handelte, bezeugen auch die Titel verbreiteter Zeitschriften wie *Die Schönheit* oder *Schönheitskult* sowie die «Berliner Schönheit-Abende», die 1909 im Kontext der Lebensreformbewegung in Berlin Aufsehen erregten (vgl. Runge 2009, 23–39). Zur Rolle von «Schönheitserfahrungen» im Bürgertum vgl. auch Maase 2001b, 18–22.

So ist denn die Aesthetik, ohne dass die Artistenwelt selbst es merkt, zum ersten und obersten ungeschriebenen Gesetz des modernen Varietés geworden. Wo aber die Aesthetik sich ein heimisches Plätzchen geschaffen, da wohnt auch nicht weit davon die erhabene, leuchtende Göttin, Kunst geheissen!

(Jurinek 1906, o. S.)

«Schönheit» und «Aesthetik» waren die Kampfbegriffe der Varietéreformer gegen all jene «Geschmacklosigkeiten» und «Derbheiten», die man mit dem «fahrenden Volk» oder dem «Tingeltangel» für untere Schichten konnotierte. Sie waren nun anerkannte Heilmittel gegen die «roheste Genusssucht, d. h. die Begier sich um jeden Preis zu amüsiren und die Zeit in frivolster Weise todtzuschlagen» und gegen die «Instinkte niedrigster Schaulust», wie es in einer von Günsberg zitierten Äußerung zu den Berliner Spezialitätentheatern¹⁸¹ von 1883 heißt (1903, o. S.). Oscar Geller schreibt diesbezüglich: «Wohlerzogene Menschen gehen aber nicht ins Theater, um etwas zu sehen, das ihren Sinn am Schönen, Gefälligen und Heiteren wie Liebenswürdigen gründlich beleidigt» (1910, o. S.). Das von den Varietéreformern explizit formulierte Ziel war die gezielte Ästhetisierung des Varietés – womit aber zugleich eine Abwertung des Sensationsmoments einherging. Geller schreibt dies ganz deutlich, wenn er «die ganze Bewegung im Artistentum, das Kunstgewerbliche und die Kleinkunst *an Stelle des Halsbrecherischen* zu stellen» als eigentliche «Reform des Varietés» bezeichnet (ebd., o. S.; Herv. DW). Bereits 1897 druckt *Der Artist* eine Glosse aus dem *Frankfurter Generalanzeiger* ab, in der sich der Autor über die «Sensationssucht» der Variététheater erbost: «Unsere hastige, nervöse Zeit [...] kennt eigentlich kein Vergnügen mehr. Nur noch Sensation kennt sie und liebt sie und läuft ihr nach». Und weiter unten heißt es:

Aber so lange über Schönheit, Anmuth, Grazie und Kunst die Gesetze der Aesthetik entscheiden, kann ich mich wirklich nicht für die Sensations Nummern [sic] unserer Brettl-Bühnen begeistern. (zit. n. Anon. 1897, o. S.)

Verdrängt werden sollte insbesondere alles, was auf die Ursprünge des Varietés in den «niedereren» und als unkünstlerisch geltenden Schaustellungen hinwies, etwa der «Nimbus des fahrenden Volkes». Davon hafte «der heutigen Artistenwelt nichts mehr an, sie ist durchsetzt und geläutert worden durch die jede Kunst, ja jeder Hände Arbeit veredelnde Aesthetik!» (Jurinek 1906, o. S.)

Während den literarischen «Veredelungsversuchen» des Ueberbrettls oftmals vorgeworfen wurde, die Schaunummern zugunsten des gespro-

181 Spezialitätentheater waren eine Vorform des gehobenen Variététheaters, die sich noch nicht vorrangig an das gehobene Bürgertum wandte.

chenen Wortes zu verdrängen und somit die Grundidee des Varietés zu untergraben (vgl. Kurz-Elsheim 1904, o.S.), zielten die Begriffe von «Ästhetik» und «Schönheit» dezidiert auf die *Visualität* des Varietés. Sie implizierten dabei einerseits die wohlgeformten Körper der Artisten und deren elegante Bewegungen, andererseits die visuelle Gestaltung des Bühnenbildes, insbesondere durch Beleuchtung und Dekor: «Wir wollen aber gerade angewandte Aesthetik im Variété. Aesthetik auf Grundlage von Körperkultur und Körperbeherrschung und Harmonie von Formen, Farben und Tönen» (Magnus 1914, 5). Für Günsberg sind es unter anderem die «Grazie» der Tänzer und die «geschmeidigen und doch kraftvollen Bewegungen», die «das ästhetische Moment abgeben» (1903), und auch Franz Kurz-Elsheim betont: «Akrobatik, Athletik, Sport sind künstlerische Momente, sofern sie den Gesetzen der Aesthetik entsprechen» (1904, o.S.). Geller hingegen stellt in einem Aufsatz über die Funktion des Regisseurs im Variété die Herstellung eines einheitlichen visuellen Gesamteindrucks durch den «Ausstattungsapparat» heraus, insbesondere die «Bühnenbeleuchtung» (1905, o.S.).¹⁸²

Der Begriff der Ästhetik sprach also genau jene Momente an, welche die Schaunummern des Varietés zugleich als visuelle Attraktion auszeichneten. Er verwies nun aber gerade nicht auf den *spektakulären* Aspekt dieser Phänomene, sondern behauptete vielmehr deren Anschlussfähigkeit an das visuelle Erleben in den *etablierten Künsten*, d.h. an eine eher entsinnlichte, tendenziell kontemplative Form von Wahrnehmung. In direkter Anknüpfung an Immanuel Kant betont Günsberg, dass es sich bei der «Aesthetik» um die «Wissenschaft von interesselosem Wohlgefallen des Menschen an seinen Wahrnehmungen» handle und fügt hinzu: «[...] ästhetisch ist das Schöne, Wohlgefällige, Geschmackvolle» (1903, o.S.). Als Motto für die Artistenwelt empfiehlt Jurinek entsprechend: «*Dem Wahren, Schönen, Guten*» (1906, o.S.; Herv. i. O.).

Es ist nur folgerichtig, dass in diesem Zusammenhang auch eine Führungsrolle der etablierten Künste, insbesondere der bildenden Kunst, explizit propagiert wurde. So fordert beispielsweise ein anonymes Autor in *Der Artist*, dass die Außenfassaden der Variététheater von bildenden Künstlern gestaltet werden sollen (vgl. Anon. 1904a, o.S.).¹⁸³ Und in einem von Pathos durchtränkten Leitartikel behauptet Josef M. Jurinek,

182 Damit konnte auch an bühnengestalterische Überlegungen der ohnehin geadelten Auführungsformen Theater und Oper angeschlossen werden, etwa an Diderots Konzeption des Bühnenbildes als Tableau und an Richard Wagners Idee des Gesamtkunstwerks, auf die sich ein Artikel in *Der Artist* explizit beruft (vgl. Kloss 1906).

183 Bei manchen Theatergebäuden war diese Idee schon längst umgesetzt, etwa beim Pariser Cirque d'Hiver (vgl. Kapitel 7). Zur «zunehmenden dekorativen Prachtentfaltung» der Variététheater-Architektur vgl. außerdem Jansen 1990, 87.

dass es oberste und höchste Aufgabe des Variétés ist, *sich nicht mehr länger gegen die Führung bildender und redender Künstler zu sträuben*. Glaubt mir, Ihr Artisten, gar manche Nummer, wohl die Mehrzahl aller artistischen Darbietungen, würde sich mit einem Schlage als etwas Neues und Fesselndes entpuppen, wenn die bildende Kunst bei der Ausarbeitung der Darbietung Pate stehen würde. (Jurinek 1911, o. S.; Herv. i. O.)

Jurineks Plädoyer steht dem bekannten, zwei Jahre später erschienenen Variété-Manifest des italienischen Futuristen Filippo Tommaso Marinetti geradezu diametral gegenüber. Marinetti sah ganz im Gegenteil das Variété als Verbündeten des Futurismus im Kampf gegen tradierte Kunstvorstellungen und für deren letztendliche Zerstörung:

Das Variété zerstört das Feierliche, das Heilige, das Ernste und das Erhabene in der Kunst. Es hilft bei der futuristischen Vernichtung der unsterblichen Meisterwerke mit, weil es sie plagiert, parodiert, auf zwanglose Art präsentiert, [...] wie eine x-beliebige Attraktion. (Marinetti 1982, 89)

Zu diesem Zweck solle das Variététheater zwar Elemente der etablierten Künste benutzen, aber nur, um sie dem Gelächter preiszugeben:

Man muß auf der Bühne systematisch die gesamte klassische Kunst prostituieren, indem man zum Beispiel an einem einzigen Abend sämtliche griechischen, französischen und italienischen Tragödien in Kurzform oder in einer komischen Mischung aufführt. (Marinetti 1982, 91)

Marinettis Perspektive auf das Variété als subversiver Anti-Kunst steht in deutlichem Kontrast zu dem in den Variétézeitschriften zum Ausdruck kommenden Verhältnis gegenüber den etablierten Künsten. Die «großen Werke» aus Malerei, Bildhauerei und Musik sollten hier keinesfalls im Sinne Marinettis lächerlich gemacht werden, sondern im Gegenteil zur künstlerischen Legitimierung des Variétés herangezogen werden; «das Feierliche, das Heilige, das Ernste und das Erhabene in der Kunst» sollte nicht zerstört werden, sondern vom Variété selbst ausstrahlen.¹⁸⁴

184 Interessanterweise wurde Marinettis Manifest auszugsweise in *Das Organ* in deutscher Übersetzung (aus *Die Vossische Zeitung*) abgedruckt, allerdings mit ironischer Distanz und als «heitere Plauderei» abgetan («Im Zickzack: Das futuristische Variété», in: *Das Organ* 262 (1913), S. 5–6).

Die Zähmung des Sinnlichen

Tableaux vivants standen zunächst mehr als andere Nummerngattungen des Varietés im Brennpunkt der Reformdebatte. Einerseits verwiesen viele ihrer Motive konkret auf Werke der bildenden Kunst und sie selbst standen bereits in einer längeren Tradition der ästhetischen Geschmacksbildung. Sie boten sich somit für eine verstärkte ‚Ästhetisierung‘ des Varietés und seine Beglaubigung als Stätte der Kunst in besonderem Maße an. Andererseits waren sie durch die häufige Darstellung schöner, sinnlicher oder sogar nackter Körper (vor allem bei Skulpturennachahmungen) schnell dem Vorwurf der Unsittlichkeit ausgesetzt.¹⁸⁵ Tableaux vivants standen also beidem besonders nahe: der Kunst *und* der verwerflichen Derbheit. Wie alle anderen Attraktionsformen des Varietés waren Tableaux vivants somit Prozessen der Zivilisierung und Domestizierung ausgesetzt, sie mussten sich bei ihnen aber vor allem als Umwertung des potentiell Sexuellen oder Erotischen ins rein Ästhetische darstellen.¹⁸⁶

Diese Umwertung betraf in gewissem Maße das Variété insgesamt, dessen Schauwert ja zum großen Teil dezidiert auf Körperlichkeit beruhte. So schreibt der Schriftsteller Eduard Romanowski, der in drei Leitartikeln in *Der Artist* (1892, 1893a–b) emphatisch für das Variété als körperliche Kunstform eintritt:

[...] die sinnliche Wirkung artistischer Kunst [...] ist beileibe nicht erotischer Wirkung gleichzusetzen. Es giebt auch eine andere reinere Freude am körperlich-Schönen, an den Bewegungen und Formen von Männern und Frauen.

(Romanowski 1892, o. S.)

Die Entkopplung rein ästhetischer Nacktheit vom Sinnlich-Erotischen war bereits seit vielen Jahren das Leitmotiv bürgerlich-lebensreformerischer Zeitschriften wie *Die Schönheit*; ein Ziel, das auch von der Zeitschrift *Kunstwart*, einem bildungsbürgerlichen Leitmedium der Zeit, verfolgt wurde. Dieser Diskurs strahlte auf die Variétézeitschriften aus. So druckte *Der Artist* 1897 einen entsprechenden Artikel des *Kunstwart*-Gründers Ferdinand Avenarius (vgl. 1897), dem in den nächsten Jahren auch andere Autoren folgten. Erich Kloss möchte etwa in seinen Ausführungen über «Artisten und Artistinnen als Modelle» «die oft rein *sinnliche* Auffassung, welche die heutige Ueberkultur oder vielmehr eine heute bei uns etwas verschobene

185 Selbst wenn die Darsteller und Darstellerinnen in hautenge Trikots gekleidet waren, galten sie dem zeitgenössischen Empfinden nach als nackt. Ab etwa 1903 wurden tatsächliche Nacktauftritte häufiger.

186 Auch an den von Jack W. McCullough (1983) für New York und von Barry J. Faulk (2004) für London nachgezeichneten Diskursen um die Sittlichkeit der Tableaux vivants lassen sich solche Umdeutungsprozesse ablesen.

Ansicht dem Begriff ‹Schönheit› beilegt, *ganz ausgeschieden wissen!*» und fügt an: ‹Wir sollten uns überhaupt mehr der reinen Schönheit als solcher freuen, ohne alle Nebengedanken, selbst bei weiblichen Körpern auf der Bühne!» (1904, o.S.; Herv. i. O.)

Tableaux vivants waren dem Vorwurf der Unsittlichkeit nun aber in besonderem Maße ausgesetzt. Oscar Chamisso kritisiert 1898 in einem Artikel in *Der Artist* gerade die Nacktdarstellungen plastischer Posen als aufreizend:

[...] die meisten Darsteller oder besser gesagt: Darstellerinnen dieser Vorführungen hängen den letzteren mit dem Worte ‹plastisch› ein künstliches Mäntelchen um, das, wolle man es entfernen, den Zuschauer nur allzusehr mit der nackten Wahrheit vertraut machte. (Chamisso 1898, o. S.)

«Der Reiz der Nudität und die schlüpfrige Zweideutigkeit» werde in den Tableaux vivants allzu deutlich, während es ihnen dabei an «Kunstverständnis» [sic] (ebd.) mangle. Genau dieses aber fordert der Autor von den *poses plastiques*. Wer sie stelle, solle «von Malerei, Plastik und Aesthetik, Mimik etwas verstehen, soll Schönheitssinn und geläuterten Geschmack besitzen und die Geschichte der antiken sowie der modernen Kunst einigermaßen beherrschen» (ebd.). Lediglich in den Tableaux vivants von Henry de Vry und Eduard von Kilanyi sieht er diese Forderung bereits umgesetzt.

Der Vorwurf der Unsittlichkeit an Tableaux vivants scheint insbesondere vor 1900 oft postuliert worden zu sein. A. Günsberg zitiert 1903 einen älteren Text aus der bürgerlichen Zeitschrift *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft*, in dem die Kritik der Volkserzieher gerade Tableaux vivants trifft:

Diese öden Tricotschaustellungen weiblicher Reize, dieses widerlich prononcierte Herausfordern gewisser Körperparthien, dieses lüsterne Posiren, das mag nach dem Sinne junger Greise und ausgemergelter Roués sein, dem Freunde des Schönen kann es keine Anerkennung abgewinnen. (zit. n. Günsberg 1903, o. S.)

Doch schon wenige Jahre später werden Tableaux vivants und *poses plastiques* überwiegend positiv gewertet. Für Franz Kurz-Elsheim bilden nun unsittliche Darstellungen zu vernachlässigende Ausnahmen:

Aber diesen Einzelerscheinungen stehen doch auch solche entgegen, die man ohne weiteres für die Kunst mit Beschlag belegen kann. Ich erinnere nur an lebende Kolossalgemälde, an Marmorgruppen, in denen mehr als sonst auch der männliche Akt zur Anwendung kommt. (Kurz-Elsheim 1904, o. S.)

Ähnlich der Argumentation von Lebensreformern und Künstlern verursache Nacktheit nicht notgedrungen Unsittlichkeit in der Darstellung, sondern bringe einen rein ästhetischen Wert hervor, indem sie «die menschlichen Bewegungslinien in voller Reinheit erkennen» lasse (ebd.).¹⁸⁷ In den Jahren um 1903 entstehen dann auch die ersten Nummern plastischer Posen, die auf die eng anliegenden Trikots der Darsteller verzichten und die Körper vollständig nackt präsentieren. Rückblickend beurteilt Leo Herzberg dies gerade nicht als Ausdruck einer gesteigerten ‚Verrohung‘ des Geschmacks, sondern als Durchbruch der Erkenntnis, dass Nacktdarstellungen durchaus ästhetischen Wert besitzen können. Über die Tableaux-vivants-Gruppe The Seldoms, die ihm zufolge als erste die Trikots ablegte, schreibt er:

Man denke sich das Erstaunen im Polizei-Präsidium, als dort die Eingabe der Direktion um Erlaubnis dieser Art von Darstellungen einging. *Nackte Männer! Bloss angepinselt! Unmöglich! Nicht zu machen!* – Die Gedankenverbindung von Nacktheit mit dem Begriff der Unsittlichkeit war eine so innige, dass sie untrennbar schien, und als auf das wiederholte Drängen der an der Freigabe der Nummer Interessierten endlich eine Kommission sich entschloss, der Probevorstellung beizuwohnen, war sie sicherlich sehr neugierig zu sehen, *wie es möglich sein sollte*, eine Nacktdarstellung zu bieten, ohne das sittliche Empfinden des Publikums peinlich zu berühren. – Und siehe da – das Unglaubliche, das anscheinend Unmögliche wurde zur Tat. Die Polizeikommission, darunter der Polizeipräsident selbst, musste zugeben, und tat das gerne, dass die vor ihr produzierte Nacktdarstellung von faszinierender Schönheit, durchaus künstlerischer Wirkung und sittlicher Reinheit sei.

(Herzberg 1909, o. S.; Herv. i. O.)

Herzberg schreibt dies anlässlich des erneuten Auflebens der Debatte um Nacktdarstellungen in Tableaux vivants, als Olga Desmond, die weibliche Darstellerin des ehemaligen Seldom-Trios, an den sogenannten «Schönheit-Abenden» nun sogar vollständig nackt zu tanzen begann.¹⁸⁸ Er unterstreicht noch einmal,

187 Eine ähnliche Argumentation findet sich kurze Zeit später bei Lasker 1904, einer direkten Entgegnung auf den Aufsatz von Elsheim.

188 Die ‚Schönheit-Abende‘ wurden von Karl Vanselow, dem Herausgeber der Zeitschrift *Die Schönheit*, veranstaltet (vgl. Runge 2009, 25–39). Der Skandal, den sie verursachten, wurde in der Berliner Revue «Halloh! Die große Revue» von Paul Lincke und Julius Freund neben anderen skandalösen Ereignissen der Saison 1908/1909 Gegenstand der Satire. In einer Filmfassung der entsprechenden Szene (DER SCHÖNHEITSABEND AUS HALLOH! DIE GROSSE REVUE, D 1909, Kamera: Guido Seeber) ist zu sehen, wie sich Tänzerinnen auf einer Bühne an- statt ausziehen – sehr zum Ärger der männlichen Zuschauer (vgl. ebd., 65–66). Einzelne Nummern der ‚Schönheit-Abende‘ wurden anschließend auch in Variététheatern gezeigt. Für diese Aufführungen waren die Dar-

dass solche Nummern bei wirklich künstlerischer Auffassung und Durchführung ihrer Aufgaben als wertvolle Varietéakte anzuerkennen sind. [...] allen diesen Halb- oder Ganznacktdarstellungen ist unter allen Umständen die Eigenschaft einer durchaus ästhetischen, keineswegs unsittlichen Wirkung zuzubilligen. (Herzberg 1909, o. S.)

In den folgenden Jahren wurde die Engführung von nacktem Körper und ästhetischem Empfinden, die Entkoppelung des Nackten vom Unsittlichen, kaum noch hinterfragt:

Im internationalen Varieté steckt auch ein letzter Rest von der Schönheits-trunkenheit des Griechentums, das seine sinnfälligste Ausdrucksform in Phryne fand, die ihres Leibes nackte Herrlichkeit und Schönheit zu Ehren der Götter dientlich [sic] zeigte. / Schöne Weiberleiber, deren mangelnde <Angezogenheit> kein prüdes, kein bürgerlich-ehrsames Auge, kein keusches Familienkaffekoch-Gemüt [sic] beanstandet, zeigen sich schmeichlerisch, duftumwallt, lichtstrahlend dem sinnenfrohen Blick. (Döring 1913, o. S.)

Die Präsentation schöner Frauenkörper in Tableaux vivants konnte also ab diesen Jahren unumwunden angepriesen werden, wenn sie sich zugleich als ästhetisch werten ließ.

Das «ästhetische Moment»

Reflektierten die bislang zitierten Quellen einerseits eine zunehmende Ausweitung des gesellschaftlich Tolerierbaren, so enthüllen sie zugleich, dass an die Stelle des Unsittlichen immer das Ästhetische treten musste. Ohne explizite Referenz der bildenden Kunst war die Ausstellung nackter Posen weiterhin kaum möglich. Umgekehrt galt aber auch: War das «Schreckgespenst der Unsittlichkeit» (Herzberg 1909, o. S.) einmal gebannt, konnten Tableaux vivants und plastische Posen das Varieté sogar demonstrativ als Ort des Schönen ausweisen. Im Reformdiskurs der Variétézeitschriften verwiesen die Autoren deshalb auf kaum eine Nummerngattung so häufig wie auf Tableaux vivants, wenn sie das Potential des Varietés für Kunst und Ästhetik unterstreichen wollten. Keinesfalls lässt sich hier von einer simplen <Ausrede> für die Schaustellung nackter Körper sprechen. Das Reklamieren eines künstlerischen Werts für Tableaux vivants und *poses plastiques* entsprang vielmehr einem real empfundenen Bedürfnis innerhalb des Bürgertums, Kriterien der Kunstbetrachtung auch innerhalb der Un-

stellerinnen wieder in Trikots gekleidet. «Wer Sinn für's Schöne hat, dem gefallen sie auch ohne das, wodurch Olga Desmond mehr Aufsehen als Beifall erregte» («Kritiken: Central-Theater Chemnitz», in: *Das Organ* 51 (1909), S. 10).

terhaltungskultur geltend zu machen. Kurz-Elsheim etwa setzt plastische Posen bewusst an den Beginn seiner Beispielreihe in «Varieté und Kunst», noch bevor er auf Akrobatik und Tanz zu sprechen kommt. Nachdem er die diesbezüglichen Vorwürfe der Unsittlichkeit und Geschmacklosigkeit zurückgewiesen bzw. relativiert hat, kommt er zu dem Schluss:

[...] werden die plastischen Posen unter wirklich künstlerischen Gesichtspunkten gestellt, ich wüsste sogar kein besseres Mittel als sie, um dem Publikum über die Schönheit menschlicher Formen die Augen zu öffnen.

(Kurz-Elsheim 1904, o. S.)

In einer Weiterführung von Kurz-Elsheims Aufsatz pflichtet ihm Franz Lasker bei: «In der Tat dürften die meisten Schaustellungen plastischer Posen [...] zu den ästhetischen, künstlerischen zu rechnen sein» (1904, o. S.). Bei seinen Forderungen nach mehr Ästhetik bei Schaunummern nimmt A. Günsberg *Tableaux vivants* sogar von vornherein aus, da sie, «wenn nicht gerade obscön oder ganz unkünstlerisch gestellt, immer ästhetisch wirken» (1903, o. S.). Während alle anderen Artisten darauf achten müssten, dass ihre Nummer «äusserst elegant, präzis und sicher ausgeführt wird» (ebd.), scheint der ästhetische Wert eines *Tableau vivant* für Günsberg gegeben und muss nicht weiter erörtert werden. In einem späteren Aufsatz nennt der Autor *Tableaux vivants* und Tanz in Bezug auf das «ästhetische Moment» des Varietés sogar an erster Stelle. Die anderen beiden «psychologischen Wirkungen», die Günsberg überhaupt für Schaunummern gelten lässt – das «ethische Moment» (Bewunderung von Mut, Kraft und Gewandtheit bei Akrobatik und Raubtierdressuren) sowie das «Interesse» (etwa über den Ausgang eines Ringkampfes) – träten bei *Tableaux vivants* und Tanz vollkommen in den Hintergrund, während umgekehrt das «ästhetische Moment» vollständig zur Entfaltung komme (1906, o. S.).¹⁸⁹

Dieses «ästhetische Moment» wurde selbstverständlich auch als einträglicher Mehrwert zur erfolgreichen Lancierung der Nummern genutzt. Werbetexte und Programmbeschreibungen in Variétézeitschriften, die sich an eine Fachleserschaft wie Theaterbetreiber und Artistenverbände richteten, verwiesen regelmäßig auf die gehobene Ästhetik der *Tableaux vi-*

189 Auch die Funktion ästhetischer Geschmacksbildung mittels *Tableaux vivants* im Variété wurde hervorgehoben. So entwirft ein Autor mit dem Kürzel H.K. in einem Aufsatz über den pädagogischen Wert des Varietés die Idee eines Kindervarietés, in dem *Tableaux vivants* nicht fehlen sollen: «Vorteilhaft auf den kindlichen Geist und auf seinen ästhetischen Sinn wirken ferner zweifellos auch Darstellungen von künstlerischen Gemälden, lebenden Bildern und plastischen Gruppen» (Anon. 1904b, o. S.). Interessanterweise nennt der Autor an gleicher Stelle – noch einige Jahre vor der Kinoreform-Bewegung – den Film als geeignetes Lehrmittel; «ebenso wie die Schaustücke und lebenden Photographien des Bioscopen, die einen Triumph des Menschegeistes bedeuten» (ebd.).

No. 1. „DAS PROGRAMM“, Artistisches Fachblatt G. m. b. H.

Mimiplastika
Pygmalion-Gallerie
8 schöne Damen, 3 Herren, 1 Kind.

In origineller Aufmachung erscheinen
ohne Vorhang
lebende Bilder, Marmor-Gruppen
und
Reliefs, sowie Pendant-Bilder
zu 2, 3 und 5 Gruppen mit einmahl.


— **Stimmungsvolle Musik** —
Colossale Lichteffekte.
Ständige Adresse: **Berlin, Elsasser-strasse 39,
Theodor Weinert.**

56 Werbeanzeige für die Tableaux-vivants-Nummer «Mimiplastika Pygmalion-Gallerie», in: *Das Programm* 1 (1902), o.S.

vants. Auch schon ihre graphische Gestaltung appellierte an den bürgerlichen Kunstgeschmack (vgl. Abb. 56–57). Da sich die Varietébetreiber mit ästhetischen Tableaux-vivants-Nummern schmücken wollten, um ein – zahlungskräftiges – bürgerliches Publikum anzusprechen, war es auch Anliegen der Artisten selbst, ihre Nummern als ›Kunst-Produktionen‹ auszuweisen. Besonders beliebt waren dazu Zitate aus der Tagespresse und von etablierten Künstlern der Akademien. Henry de Vry etwa zitiert in einer seiner Werbeanzeigen die *Elberfelder Neuesten Nachrichten*, denen zufolge er «mit feinem Kunstverständnis ausgestattet, die Bilder *künstlerisch durchgeistigt* [...] bietet».¹⁹⁰ In einer etwas späteren Anzeige brüstet sich de Vry mit Aussagen des Künstlers Ernst Kiesling aus dem *Leipziger Tageblatt*: «Von *wirklich künstlerischen Intentionen geleitet*, bietet er in seinen Bildern [...] *soviel des Schönen*, dass

er auch dem anspruchsvollen Beschauer einen ästhetischen Genuss gewährt».¹⁹¹ 1899 schaltet Camillo Borghese, ein Konkurrent de Vrys, eine Anzeige, in der er sich als eifriger Kunststudent darstellt:

Nach langjähriger Kunstreise durch Amerika und Asien zum ersten Male in Deutschland! Schönheits-Galerie lebender Colossal-Gemälde / Camillo Borghese's Tableaux vivants / Serien herrlichster ›lebender Bilder‹ aus allen Theilen der Erde, nach eigenen malerischen Compositionen der grossartigsten Motive meiner Kunststudienreisen [...] sowie nach den hervorragendsten Werken der bedeutendsten Meister, in bisher unerreichter Schönheit und



Henry de Vry's
neueste
Creationen
Ueberall volle Häuser.
Z. Zt.:
Chemnitz, Centraltheater.

57 Werbeanzeige für Henry de Vry, in: *Das Organ* 70 (1910), o.S.

190 Zit. n. *Der Artist* 450 (1893), o.S.; Herv. i. O.

191 Zit. n. *Der Artist* 480 (1894), o.S.; Herv. i. O.

künstlerischer Darstellung . [...] Alle darstellende [sic] Frauengestalten sind von ausgesuchter classischer Schönheit.¹⁹²

Vielfach wurde in den Werbetexten für Tableaux vivants auch das Rezeptionsverhalten einem Museumsbesuch gleichgesetzt. Eine Werbeanzeige der 3 Météors zitiert 1903 eine Beschreibung aus der Tagespresse: «Man glaubt in einer Kunstaussstellung zu sein und ein Meisterwerk vor sich zu haben».¹⁹³ Ganz ähnlich heißt es in einem Bericht zu einer Tableaux-vivants-Nummer von de Vry:

Wer die plastischen herrlichen Kunstwerke, welche mit ihren farbensatten Abtönungen und idealen Personenbesetzungen schlechthin unerreicht sind, offenen Auges an sich vorüberziehen lässt, dankt ihnen einen Hochgenuss, der demjenigen ähnelt, welchen man empfindet, wenn man sich den Marmorgruppen im Pariser Louvre, oder den besten Sichelschen Orientstudien (Töchter des Scheiks) gegenüber weiss.¹⁹⁴

Auch die Rezensionen der Variétéprogramme betonten das Künstlerische der Tableaux vivants.¹⁹⁵ Zu den Bildern Robert Paxtons heißt es: «[...] die Auffassung der Bilder atmet künstlerisches Streben.»¹⁹⁶ Und über die Tableaux-vivants-Darstellerin Konova liest man: «[...] des Schönen kann man nie genug sehen, besonders in der gegenwärtigen Epoche, wo dem Auge des Theaterbesuchers täglich so viel des Hässlichen geboten wird».¹⁹⁷ Auch hier wird der Vorwurf der Unsittlichkeit von vornherein ausgeschlossen. Eine Tageszeitung, die in *Das Organ* zitiert wird, kommentiert die plastischen Posen von Martha Western mit den Worten: «Alles Bilder von einer keuschen Schönheit, die uns das nackte Weib vergessen macht und den Sinn mit höchstem ästhetischem Wohlgefallen erfüllt».¹⁹⁸

In einem Gedicht von Eduard Romanowski über Henry de Vry, das 1913 in *Das Organ* abgedruckt wurde und in dem er dessen Tableaux vivants in poetischer Sprache umschreibt, kommt die von den bürgerlichen

192 Werbeanzeige, in: *Der Artist* 750 (1899), o.S.

193 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 96 (1904), o.S.

194 «Berichte über Variété und Circus: Hannover, Mellini Theater», in: *Der Artist* 1029 (1904), o.S.

195 In vielen Fällen handelte es sich hier womöglich um «redaktionelle Werbung», d.h. nicht um wirkliche Rezensionen, die das Urteil eines Rezensenten wiedergeben, sondern um eingesandte Texte der Schausteller oder Variétéunternehmer selbst, die dennoch als neutrale Beschreibungen ausgewiesen waren.

196 «Berichte über Variété und Circus: Berlin, Walhalla-Variététheater», in: *Der Artist* 1288 (1909), o.S.

197 «Berichte über Variété und Circus: Posen, Alhambra», in: *Der Artist* 1381 (1911), o.S.

198 Zit. n. «Kritiken der Tagespresse: Chemnitz, Zentral-Theater», in: *Das Organ* 231 (1913), S. 12. Originalzitat laut Text aus *Neueste Nachrichten*.

Varietéreformern vertretene Idee der Aufwertung und Ästhetisierung des Varietés besonders deutlich zum Ausdruck:

Nur das Schöne zu gestalten, / Sei dem Künstler rechte Norm. / In dem Reich des Schönen schalten / Seh' ich souverän die Form. / Dich drum preis' ich, großer Meister, / Der manch' lebend' Bild uns stellt / Zu dem Chor der Schaffensgeister / Hast Du freundlich Dich gesellt. // Ernst und warm zu Herz und Sinnen / Deines Schaffens Zauber spricht, / Höh'ren Reiz ihm zu gewinnen, / Führst in's Feld Du Klang und Licht. / Wahrlich! Deine Bilder leben, / Ob des Ganzen Kunstmagie / Die Vollendung seh ich schweben. / Habe Dank! Henry de Vry. (Romanowski 1913, 51)

Erst durch die argumentative Entkräftung des Vorwurfs der Unsittlichkeit und die demonstrativ eingesetzte Ikonographie der bildenden Künste vermochten die Tableaux vivants somit das Varieté endgültig als Stätte von Kunst und Ästhetik zu adeln. Doch sie festigten das Bekenntnis des Variététheaters zur künstlerisch-ästhetischen Tradition noch auf zwei weitere Weisen. Einerseits erleichterten sie den realen Kontakt zu den Protagonisten des akademischen Kunstbetriebs – oder zumindest wurde die Behauptung solcher Kontakte glaubwürdiger. Andererseits konnten sich Tableaux vivants auch deshalb so gut an die klassische Konzeption von Bildlichkeit und bildlicher Anschauung angleichen, weil sie den akrobatischen Körper überhaupt erst *stillstellten* und somit zum Bild werden ließen. Diese zwei Aspekte sollen nun gesondert erörtert werden.

Liaison mit dem Künstlermilieu

Ein enger gegenseitiger Bezug der Tableaux vivants zur Kunstszene hatte immer schon bestanden. An den Höfen waren meist die Hofmaler für das Stellen der Bilder zuständig gewesen, und bis ins 20. Jahrhundert gehörten Tableaux vivants zum festen Repertoire der Künstlervereine. Glaubt man den Werbeanzeigen der Fachpresse, dann zog es zahlreiche bildende Künstler auch ins Varieté, um dort den künstlerischen Wert der Tableaux vivants zu bewundern. «Täglich Besuch der bedeutendsten Künstler und Celebritäten der Wiener Gesellschaft», heißt es in einer Werbeanzeige über Mme She («the girl with the golden skin»), die auch «*Separat-Séances* [...] vor geladenen Gästen *aus allen Künstlerkreisen*» gehalten haben soll.¹⁹⁹ José de Milos, einer der bekanntesten Tableaux-vivants-Arrangeure um 1910, berichtet in einem autobiographischen Artikel in *Das Organ* sogar von einem Variétébesuch Auguste Rodins:

199 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 244 (1906), o.S.; Herv. i. O.

Mit geschlossenen Augen, doch wachendem Geiste, Zeit und Raum vergessend, zerlegte der Meister das eben Geschaute: Lebende Skulpturen, die strahlend in ihrer nackten Schönheit auf der Bühne vorüber gezogen waren. / Der lebenden Menschen größten einer war ins Varieté gegangen, um das Leben, das er schuf, auch von dieser Seite zu betrachten.

(Milos 1913, 13)

Die enge Verbindung zwischen Varietétheater und Kunstakademie ging angeblich noch weiter. Bei Mme She sollen Künstler das Nachstellen ihrer eigenen Werke sogar persönlich in Auftrag gegeben haben:

Die bedeutendsten Künstler sind entzückt von der unvergleichlichen Darstellung classischer Plastik und Koryphäen wie die Professoren *Benk-Hellmer* etc. liessen es sich nicht nehmen, *ihre eigenen weltberühmten Meisterwerke* durch Mme She darstellen zu lassen.²⁰⁰

Umgekehrt engagierten Künstler angeblich gerade männliche Darsteller plastischer Posen wie Fred Rollon, Bobby Pandur und die Gebrüder Redam als Modelle. Laut einer Werbeanzeige befand sich unter den Darstellerinnen der *Tableaux vivants* von Jacques Dumont «auch das Modell, nach welchem das berühmte Gemälde: <Die Bettlerin vom Pont des Arts> gemalt wurde».²⁰¹ Die Beziehung zwischen den Bühnenakteuren und etablierten Künstlern stellt sich in den Werbeanzeigen somit als ein Kreislauf steten Nehmens und Gebens dar: *Tableaux vivants* stellten berühmte Werke nach und inspirierten wiederum selbst die Anfertigung weiterer Werke.

Von dem Geiste des Künstlers, der sein Werk beseelt, ist ein guter Teil auf diese Männer übergegangen, nach deren Modell ein nicht verächtlicher Teil der plastischen Produktionen der letzten Jahre, namentlich Berlins, entstanden ist.²⁰²

José de Milos beschreibt den wechselseitigen Bezug in dem oben genannten Aufsatz in *Das Organ* auf poetische Weise: Im Gegenzug zu Rodins Besuch im Varieté habe er den Meister in seinem Atelier besucht, wo eine Porträtbüste «unter dem ungewissen Flackern des knisternden Kaminfeuers Leben zu gewinnen» schien (1913, 13). Während große Künstler wie Rodin ihren Werken den Anschein des Lebendigen zu verleihen vermögen, so

200 Ebd.; Herv. i. O. Vermutlich sind die beiden Wiener Bildhauer Johannes Benk und Edmund (von) Hellmer gemeint.

201 Werbeanzeige, in: *Der Artist* 609 (1896), o.S. Varieté-Athleten sollen insgesamt häufig als Künstlermodelle engagiert worden sein, wie Erich Kloss in «Artisten und Artistinnen als Modelle» ausführlich darlegt (1904, o.S.).

202 Zit. n. Werbeanzeige der *The Seldoms*, in: *Das Programm* 77 (1903), o.S. Originalzitat laut Anzeige aus *Breslauer Zeitung*.

impliziert de Milos hier, arbeite der Arrangeur von Tableaux vivants mit diesem Lebendigen selbst, um es wieder in Kunst zu verwandeln. Analog beschreibt er Tableaux vivants auch als Umkehrung der Galathea-Beliebung, die spätestens seit Jean-Jacques Rousseaus Theaterstück *Pygmalion* (1770) als die Allegorie künstlerischer Schaffensprozesse galt:

Als einst die schaumgeborene, göttliche Aphrodite dem elfenbeinernen Weibe des Bildhauers Pygmalion Leben, atmendes, strahlendes Leben einhauchte, vollzog sich genau der umgekehrte Prozeß, der heute die Grundlage der ›Lebenden Bilder‹ bildet. Damals wurde aus totem Stein üppiges Leben, heute erstarrt das jugendfrische Leben zu totem Stein, um erst wieder unter den Beifallsstürmen der Menge zu erwachen. (Milos 1913, 13)



58 *Erika*, Kunstpostkarte nach dem Original von Ernst Kiesling (undatiert)

Betrachtet man die Werke der in den Werbeanzeigen genannten Künstler (oder deren überlieferte Reproduktionen), erscheint die propagierte Wechselwirkung durchaus glaubhaft. So wirken manche der Kunstpostkarten mit Bildmotiven Ernst Kieslings, Direktor einer Leipziger Malschule, dessen wohlwollende Äußerungen über Aufführungen Henry de Vrys ausgiebig in einer Werbeanzeige zitiert wurden,²⁰³ selbst wie gemalte Tableaux vivants (Abb. 58).²⁰⁴

Schließlich sind solche bildenden Künstler zu nennen, die ihre eigenen Tableaux vivants im Varieté stellten, so etwa der Münchner Franz Thoma, der zwischen 1904 und 1906 mit verschiedenen Nummern auf deutschen Varieté Bühnen zu sehen war und dessen Werke bereits vor 1900 in der bürgerlichen Kunstzeitschrift *Jugend: Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* abgedruckt wurden. 1905 warb er in der Varietéfachpresse ganzseitig und farbig für seine schon vom Titel her auch

203 Vgl. Werbeanzeige, in: *Der Artist* 480 (1894), o. S.

204 Generell zu Malern, deren Bilder sich besonders zum Stellen von Tableaux vivants eignen (etwa Nicolas Poussin, Jacques-Louis David) vgl. Folie/Glasmeier 2002, 21.



59 Werbeanzeige für die Tableaux-vivants-Nummer «Kunst und Leben» von Franz Thoma, in: *Das Programm* 189 (1905), o.S.

an diese Zeitschrift erinnernde Nummer «Kunst u. Leben / Eine Serie Künstlerpostkarten».²⁰⁵ Die Gestaltung der Werbeanzeige lässt keinen Zweifel daran, dass es sich bei Thomas *Tableaux vivants* um eine Vorführung von künstlerischem Wert handeln sollte (Abb. 59).²⁰⁶

Angehaltene Schönheit

Mit *Tableaux vivants* ließ sich insbesondere deshalb so gut auf Vorstellungen der klassischen Ästhetik rekurrieren, weil sie wie Malerei und Skulptur – unabhängig von konkreten motivischen Bezügen – *stillstehende* Bilder präsentierten, auf die sich etablierte Kategorien der Kompositionslehre leichter anwenden ließen. So hieß es über die Nummer «Mimiplastika Pygmalion-Galerie», die in ihr zu sehenden *Tableaux vivants* «entzücken das Auge durch Anmuth der Linien und der Composition überhaupt»,²⁰⁷ während sich de Vrys Bilder als ein «Genuß graziöser Linien»²⁰⁸ darstell-

205 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 189 (1905), o.S.

206 Zu Franz Thoma – nicht mit dem weitaus bekannteren Hans Thoma zu verwechseln – vgl. Vollmer 1937, Bd. 33, 47, und Noack 1927.

207 Zit. n. Werbeanzeige, in: *Das Programm* 9 (1902), o.S. Originalzitat laut Anzeige aus *Leipziger Generalanzeiger*.

208 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 626 (1914), o.S.

ten. Gerade für kulturkonservative Zuschauer hoben sich Tableaux vivants auf diese Weise wohltuend aus der Menge stark bewegter Sensationsnummern heraus. So jedenfalls beschreibt der britische Journalist W. T. Stead die *poses plastiques* von Pansy Montague («La Milo») als «only redeeming feature in the long monotonous succession of ugliness and vulgarity»:

«La Milo» posed as if she were carved out of marble. In each of her poses «La Milo» occupied a pedestal in the centre of the stage. Each tableau formed an exceedingly beautiful picture, upon which the eye, fatigued with the endless procession of grotesque and ugly and garish figures, dwelt restfully and lovingly. It was a glimpse of the clear blue sky, or of the midnight heaven radiant with stars.

(zit. n. Anon. 1906, o. S.)

«Das Auge verweilt in Ruhe» – implizit knüpft Stead den ästhetischen Wert von Montagues Posen an ihren Stillstand.²⁰⁹ Der Genuss von Schönheit, so scheint es, war bei stillstehenden Bildern am leichtesten zu verwirklichen. Zwar wurde der Schönheitsbegriff von den Variétéreformern immer auch explizit mit den Bewegungsabläufen von Tieren und der kontrollierten Motorik von Artisten in Zusammenhang gebracht, doch waren dies niemals ausschweifende oder gar unkontrollierte Bewegungen, sondern regulierte, gewissermaßen «gezähmte» Bewegungsformen. So spricht Franz Kurz-Elshem in «Variété und Kunst» von der «Ebenmässigkeit der Bewegung» und von «künstlerischer Eleganz» (1904, o. S.).²¹⁰ Für Franz Lasker besteht die Aufgabe der Artisten gerade darin, ihre Bewegungen «mit vielem Aufwand an Fleiß und Energie [...] zu jener ebenmässigen und sicheren Schönheit aus[zu]bilden» (1904, o. S.). Auch A. Günsberg betont, wie oben bereits angemerkt, dass die Bewegungen der Artisten nur dann ästhetisch wirken können, wenn sie «äusserst elegant, präzise und sicher ausgeführt sind, wobei dann die geschmeidigen und doch kraftvollen Bewegungen das ästhetische Moment abgeben» (1903, o. S.). Voraussetzung für diese ästhetisierten Bewegungsabläufe war also die disziplinierte Körperbeherrschung. Die geforderte «Ebenmässigkeit» entsprach zudem den Begriffen von «Balance» und «Harmonie», die entscheidende Kriterien der zeitgenössischen Kompositionslehre waren.²¹¹

209 In Kapitel 2 habe ich bereits darauf verwiesen, dass Stead am Film gerade das sich ständig verändernde Bild und die Unmöglichkeit kontemplativer Betrachtung kritisierte. Zum Verhältnis Steads zur britischen *music hall* und zu Montague vgl. auch Huxley 2013, 224.

210 Auch der Filmtheoretiker Victor O. Freeburg bezeichnet den Zirkus als «pictorial motion of animals and men» (1923, 84) und betrachtet ihn, so wie den Tanz, als Vorläufer für piktorale Schönheit im Film.

211 Vgl. etwa die Kapitel «Gesetz der Einheitlichkeit» und «Gesetz der Einheit in der Mannfaltigkeit» in Lipps 1923, 18–52. In Kapitel 6 werde ich darauf eingehen, wie Vic-

Der Stillstand der Tableaux vivants war für die Autoren der Variété-Fachzeitschriften der Ausgangspunkt für ihre Überlegungen über die Schönheit der Bewegung; der ›Nullpunkt‹, von dem aus sie erst gedacht werden konnte. Günsberg erachtete eine nähere Betrachtung der ästhetischen Möglichkeiten von Tableaux vivants als unnötig, weil sie im Unterschied zu den anderen Nummerngattungen «immer ästhetisch wirken» (ebd.). Gefährlich scheint ihm hier allein die Möglichkeit des ›Obszönen‹, nicht die der unästhetischen Bewegung. Implizit knüpft Günsberg also den immanenten ästhetischen Wert der Tableaux vivants an ihren Stillstand. Auch Kurz-Elsheim schickt 1904 seinen Betrachtungen zur ästhetischen Bewegung auf Varieté Bühnen wohlweislich eine Erläuterung plastischer Posen voraus, «die nur in der Ruhe wirken». Ästhetische Bewegung wird bei diesen Autoren als sanfte raum-zeitliche *Erweiterung* der ruhenden Pose, nicht als ihre *Negation* gedacht. Tableaux vivants galten als eine Art konzeptueller Bezugspunkt künstlerischer Anschauung, in dem die Vorstellungen vom ästhetischen Körper gleichsam kulminierten.

Entsprechend dieser theoretischen Engführung von Stillstand und bewegter Schönheit gab es auch in der Praxis *piktorale Schaunummern*, in denen sich die Inszenierung regungsloser Tableaux vivants mit als besonders malerisch ausgewiesenen Tanz- oder Akrobatiknummern durchmischten. In ihnen verwirklichte sich die Idee einer ›Schönheit in Bewegung‹. Entweder handelte es sich dabei um Nummern, in denen Tableaux vivants im Wechsel mit Tänzen vorkamen, oder um solche, in denen zunächst stillstehende Figuren in tänzerische Bewegungen übergangen, die aber den piktoralen Charakter der Darstellung bewahrten.²¹² Im Varieté um 1900 wurden sie als «poses plastiques animés» oder «animate sculpture»²¹³ bezeichnet. Anhand dieser Bezeichnungen einzelner Nummern lässt sich ein fließender Übergang von Tableaux vivants mit Bewegung zu piktoralen Tanznummern vermuten. So scheint es sich bei den Nummern «La Foy: The Original Classical Dancer of artistic pictures», «Galathéa Valérie: Danses plastiques étoile» oder «Ellinor's Tanzende Gemälde»²¹⁴ eher um besonders bildmäßig arrangierte Tanznummern zu handeln. Wie diese Verbin-

tor Freiburg noch in den 1920er Jahren versuchte, diese Prinzipien auch auf den Film anzuwenden. Vgl. zu Freiburg und zum zeitgenössischen Diskurs um Bildkomposition auch Askari 2014.

212 Die Verbindung von ›lebenden Skulpturen‹ mit Bewegung geht dabei historisch zurück auf die Attitüden der Lady Hamilton zu Beginn des 19. Jahrhunderts, bei denen diese von einer stehenden Pose in die nächste glitt. Zu bewegten Tableaux vivants vgl. auch: Lammel 1986, 221, 232, 241.

213 Werbeanzeigen für Jane de Rhetzy und Adolfe Salgé, in: *Der Artist* 512 (1894), o. S. und *Das Programm* 489 (1911), o. S.

214 Werbeanzeigen in: *Das Programm* 100 (1904), o. S.; *Das Programm* 403 (1909), o. S.; sowie *Das Programm* 410, 413, 414, 423, 426, 439, 443 (1910), o. S.

60 Detail einer Werbeanzeige für die Varieténummer «Liola et son Danseur», in: *Das Programm* 462 (1911), o.S.



derung von Tableaux vivants und Tanz auf Varieté Bühnen ausgesehen haben mag, lässt sich anhand einer Beschreibung der Nummer «Liola et son Danseur» (Abb. 60) nachvollziehen:

Erhebt sich der Vorhang, sieht man unter mit Glühbirnen verzierten Bogen Springbrunnen plätschern. Auf einem Postament steht unbeweglich eine mit leichtem Schleierkleide angetane Venus. Ihr Partner naht, er scheint ein Lebewann. Bezaubert und entzückt von dem sich ihm bietenden Änblick [sic], bleibt er gebannt stehen, dann sinkt er nieder und während er träumt, steigt die Venus herab und tanzt vor ihm.²¹⁵

Eine ähnliche Dramaturgie liegt auch «Ellinor's Tanzenden Gemälden» zugrunde. Hier beleben sich im Bilderrahmen stehende Frauen und beginnen einen Tanz:

Drei im Hintergrund der Bühne stehende Gemälde in reich ornamentierten Goldrahmen, die Frauengestalten in geeigneten Landschaften darstellen, beleben sich langsam, die Figuren steigen aus den Bildern und führen kurze charakteristische Tänze auf, um dann ihren alten Platz wieder einzunehmen.²¹⁶

Auch Olga Desmond kombinierte ab 1908 Tableaux vivants mit Tanz (vgl. Runge 2009, 23–39). Die zeitgenössischen Beschreibungen zeigen, wie sie

215 Zit. n. Werbeanzeige, in: *Das Programm* 462 (1911), o.S.

216 Zit. n. Werbeanzeige, in: *Das Programm* 426 (1910), o.S. Originalzitat laut Anzeige aus *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*. Ganz ähnlich verfährt der schon vier Jahre früher gedrehte Film *LA GARDE FANTÔME* (Gaston Velle, F 1905; vgl. Kapitel 8, Abb. 187). Die Belebung zweier Gemälde ist in ihm noch weiter narrativ eingebettet: Ein erwachender Museumswächter traut seinen Augen nicht, als er die tanzenden Bilder sieht. Allerdings dient die Belebung auch hier im Wesentlichen als Hinleitung zur Tanznummer als eigentlicher Attraktion.

Tableaux vivants als Elemente einer Spannungsdramaturgie nutzte, die schließlich im spektakulären, zuvor in Deutschland nicht gezeigten Nackttanz gipfelte.

Tableaux vivants und Tanz, Stillstand und Bewegung erscheinen in diesen Quellen als zwei verschiedene Erscheinungsformen des Malerischen. Der mediale Transfer zwischen den einzelnen Darstellungsformen erweist sich als Zirkulieren schöner Formen, als ein Vorgang des gegenseitigen Zitierens und Anerkennens.²¹⁷ Dort wo sich Tableaux vivants, Tanz und Akrobatik miteinander vermischten, kam ein Modus körperlicher Bewegung zum Ausdruck, der mit den tradierten Vorstellungen vom Schönen und dem künstlerisch-piktoralen Gesamteindruck der Nummern vereinbar war. Umgekehrt konnten Tableaux vivants im unmittelbaren Vergleich oder in der Vermischung mit Tanz oder Akrobatik als *ostentativ angehaltene Schönheit* wirken, als reinste Ausprägung einer malerischen oder skulpturalen Körperästhetik, deren andere, bewegte Seite durch den Tanz und die ästhetisch-pikturale Akrobatik repräsentiert wurde. Die für die Tableaux vivants der Varieté Bühnen konstitutive Stillstellung lebender Körper zum stehenden Bild ist somit als demonstrative Hervorhebung jenes «ästhetischen Moments» zu verstehen, von dem A. Günsberg schreibt, und zugleich als eine Art radikale Bannung des artistischen Körpers. Wenn andere Nummerngattungen ebenfalls mit Versatzstücken der bildenden Künste und mit Verweisen auf die Ikonographie der Antike arbeiteten, so traten in ihnen diese Elemente immer nur ergänzend hinzu. Bei den Tableaux vivants machte die bewusste Zurschaustellung des ästhetischen Bildes hingegen das eigentliche Zentrum der Aufführungen aus.

Resümee: Tableaux vivants zwischen Schönheitsfreude und Schaulust

Betrachtet man die vorigen Befunde, so ergibt sich ein ambivalentes Bild: Auf der einen Seite handelte es sich bei Tableaux vivants um eine visuelle Attraktion, um einen integralen Bestandteil der Populärkultur und um ein mediales Schau-Dispositiv der einsetzenden Moderne. Auf der anderen Seite rekurrten sie gerade auf die traditionellen bildenden Künste und standen paradigmatisch für ein behauptetes Fortwirken der klassischen idealistischen Ästhetik, in deren Selbstverständnis eben nicht Schaulust, sondern die Kontemplation des Schönen als zentrale Wahrnehmungskategorie galt. Wie Tom Gunning schreibt, handelte es sich bei der Attrakti-

²¹⁷ Zum Zusammenhang von Tableaux vivants und frühem Ausdruckstanz vgl. auch Ochaim/Balk 1998, 74–78.

onsästhetik von medialen Schau-Dispositiven wie dem Film geradezu um eine «Anti-Ästhetik» (1995, 123) in Bezug auf überlieferte Auffassungen der Kunst und *klassischen* Ästhetik.²¹⁸ Das Beispiel der Tableaux vivants zeigt jedoch, dass sich in der Praxis Vorstellungen beider «Ästhetiken» gegenseitig überlagern konnten. Gerade die Varietéaufführungen richteten sich dabei gezielt an ein bürgerliches Publikum, sowohl mit der Verlockung neuester Attraktionen und Sensationen als auch mit dem Versprechen des Schönen, Kunstvollen und Gehobenen. Dies lässt sich besonders anhand der Werbeanzeigen in der Varietéfachpresse nachvollziehen, die, wie die bisherigen Beispiele bereits gezeigt haben, manchmal mehr den Sensationsaspekt, manchmal mehr den Kunstwert der Nummern betonen. In vielen Fällen aber durchdrangen sich beide Rhetoriken gegenseitig. Da es sich bei den Tableaux vivants um eine Ausstellung stillstehender Bilder handelte, konnten dabei fast all jene Elemente, die ihren Attraktionswert ausmachten, zugleich als Ausweis einer besonderen Kunsthaftigkeit im Sinne der klassischen Bildästhetik deklariert werden. Davon zeugt auch ein Werbetext der Gruppe Les Olympias:

Bisher wurden diese Posen nur in weiss (Marmor) oder Gold (Bronze) dargestellt. *Les Olympias* bringen als *Neuheit* plastische Posen in *Patina* (Altbronze). Der grüne Farbenton der Altbronze wirkt wohlthuend auf das Auge, blendet dasselbe nicht und gewährt – zumal die Posen noch plastischer hervortreten – den Beschauern einen wahren Kunstgenuss.²¹⁹

Was hier als neue visuelle Attraktion angekündigt wird, soll zugleich «Kunstgenuss» ermöglichen. Die der Gruppe erwähnenswerte Einführung des neuen Farbtons erscheint so einerseits als logische Konsequenz einer auf das Immer-Neue abzielenden Schaulust- und Konsumkultur und andererseits als Resultat eines kompetenten ästhetischen, auf Kontemplation zielenden, Urteils. Auf ähnliche Weise weckt eine Beschreibung der Tableaux-vivants-Darstellerin La Constanza bewusst Assoziationen an klassische Skulpturen:

Wie in Stein gemeißelt steht sie auf dem Postament, umflutet von blendend weißem Licht und umrahmt von farbenprächtigen, durch Lichteffekte erzeugten Szenerien, wodurch ihr wahrhaft klassisch schöner Körper sich herrlich von dem dunklen Hintergrunde abhebt.²²⁰

218 Gunning führt diese Dichotomie bis auf die Geständnisse des Augustinus zurück, in der dieser die *voluptas*, das (visuelle) Vergnügen, der *curiositas*, der Neugier, gegenüberstellt (vgl. 1995, 124).

219 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 231 (1906); Herv. i. O.

220 «Kritiken: Reichenberg, Variété Meininger», in: *Das Organ* 290 (1914), 12.

Obwohl die Anzeige Bezug auf einen «wahrhaft klassisch schönen Körper» und auf Versatzstücke der Bildhauerei nimmt, scheinen die «farbenprächtigen, durch Lichteffekte erzeugten Szenerien» doch in keinem notwendigen Zusammenhang zu einer klassischen Bildästhetik zu stehen. Sie stellen vielmehr die moderne Attraktion der elektrischen Beleuchtung als Alleinstellungsmerkmal heraus.

Die Überlagerung von klassischer Bildästhetik und Attraktionsästhetik war zunächst ein rein *rhetorisch-diskursives Phänomen*, das dem Bedürfnis nach «Etikettierung» und «Umdeutung» (Maase 1997, 23) entsprang und sich als solches in den zitierten Aufsätzen, Rezensionen und Werbetexten feststellen und beschreiben lässt. Doch dieser sprachliche Diskurs reflektiert letzten Endes auch die Beschaffenheit der Aufführungen selbst – zumindest soweit sich über diese anhand der Quellen noch Aussagen treffen lassen. Die beschriebene Überlagerung ist damit auch ein *bildimmanentes Phänomen*. So scheinen schon viele der gewählten *Vorlagen* klassische Bildästhetik und visuelle Attraktion zu vereinen, eine Eigenschaft, die auch auf die oben bereits genannten Gemäldevorlagen für Henry de Vrys «Galerie lebender Bilder» (vgl. Abb. 52–55) zutrifft. «Bild» definiert sich hier über die möglichst frontale Ansicht wohlgeformter Körper, die sich eindeutig von einem einfach gehaltenen Hintergrund abheben und eingefasst in eine ausgewogene Gesamtkomposition erscheinen. Sie bilden jeweils sowohl den visuellen Bezugs- als auch den konzeptuellen Ausgangspunkt der Bildgestaltungen – alles andere organisiert sich um sie. Die Bildausschnitte sind dabei so gewählt, dass die Figuren bildfüllend und in Gänze zu sehen sind. Die Möglichkeit der Übertragung in ein Bühnendispositiv, das mit dem «neu-gierigen» Blick seiner Zuschauer rechnet, sich als visuelle Attraktion zu erkennen gibt und das zudem die Ausstellung des menschlichen Körpers in den Mittelpunkt rückt, scheint den Bildern selbst geradezu eingeschrieben. Gleichzeitig genügen sie den Anforderungen einer klassischen Bildästhetik, für die Harmonie und Ausgewogenheit in Bildkomposition, Linien-, Flächen- und Farbverteilung entscheidende Kriterien waren. In der Verkörperung dieser Gemälde durch *Tableaux vivants* konnten all diese Qualitäten gewahrt bleiben, wurden aber um das Moment direkter, körperlicher und *artistischer* Zurschaustellung angereichert und so zu Komponenten eines Attraktions-Dispositivs modelliert.

Eine solche Überlagerung kennzeichnete auch andere Bereiche des bürgerlichen Kulturlebens wie illustrierte Zeitschriften. So bildet eine Ausgabe der großformatig auf Hochglanzpapier gedruckten Zeitschrift *Moderne Kunst* von 1905 (unbewusst) die Gegensätze der Zeit ab: Unmittelbar neben einer Reproduktion des Gemäldes *Songs of the Morning* (1904) von Henrietta Rae (auf dem eine Nymphe in einer Waldlandschaft zu sehen



61 Doppelseite aus der Illustrierten *Moderne Kunst* 14 (1905), S. 328–329

ist) findet sich die Zeichnung *Höchster Rekord*²²¹ von Johann Martini mit einem rasenden Auto, dessen Konturen ob der hohen Geschwindigkeit fast gänzlich verwischt sind (Abb. 61). Wenn diese ‹Collage› aus heutiger Perspektive wie eine auffällige Gegenüberstellung von klassischer Bildästhetik und modernem Geschwindigkeitsempfinden wirken mag, so wurde sie von den Zeitgenossen womöglich als ganz selbstverständlich empfunden, als eine ähnliche Zusammenstellung, wie sie auch die Varietéprogramme in der gleichrangigen Abfolge von *Tableaux vivants*, Artistik und Film aufwiesen.

Bei der beschriebenen Überlagerung handelte es sich jedoch auch um ein *rezeptives Phänomen*. Die zitierten Werbetexte und Rezensionen adressierten ein Publikum, das gleichermaßen an der Betrachtung von Kunstwerken ebenso wie an der Darbietung neuester Sensationen interessiert war. Oder vielmehr: Die Betrachtung von Kunstwerken scheint hier selbst gleichberechtigte Attraktion neben anderen zu sein. Die mit der bürgerlichen Kulturtechnik ‹Kunstbetrachtung› vertrauten Zuschauer von de

221 Martinis Bild ist eine von sechs Illustrationen zu der Reisebeschreibung ‹Das Reisen im Automobil› eines anonymen und mit dem Kürzel J. J. zeichnenden Autors (Anon. 1905). Die Zusammenstellung mit dem Gemälde Raes ergab sich vermutlich eher zufällig aus drucktechnischen Gründen.

Vrys «Galerie lebender Bilder»²²² (Abb. 51) konnten, wie oben bereits beschrieben, damit rechnen, ihnen bekannte Gemälde nachgestellt zu sehen und im Dekor sogar Original-Malereien des «Kaiserlichen Hoftheatermalers Burghard-Wien» geboten zu bekommen.²²³ Gleichzeitig wurden ihnen auch neuartige visuelle Attraktionen – ein «Apparat, mit dem die Bilder verwandelt werden» und «Beleuchtungs-Effekte» – versprochen. Die Tatsache, dass es sich teils um hochaktuelle Gemälde handelte, die vielen der Zuschauer möglicherweise noch nicht vertraut und gerade deshalb interessant waren, weicht die Grenze zwischen Kunst und Attraktion zusätzlich auf. Die Anzeige adressierte somit einen Zuschauertypus, in dem sich das Bedürfnis nach Kunstaneignung und die Lust auf neue visuelle Sensationen gegenseitig durchdrangen. Auch die angesprochene Doppelseite aus *Moderne Kunst* scheint letztendlich einen solchen Rezeptionsmodus nahezulegen: einerseits anerkennende Bewunderung eines Kunstwerks, das an die Stilformen der akademischen Malerei – und zugleich an die der Antike – anschließt, andererseits die Sensation von Geschwindigkeit und Thrill. Während sich jedoch am Nebeneinander dieser Abbildungen die Gleichzeitigkeit zweier Ästhetiken zeigt, laufen sie in der Darstellungsform der *Tableaux vivants* *innerhalb* einer Repräsentationsform und eines medialen Dispositivs zusammen.

Für diesen Adressierungsmodus, der die *Tableaux vivants* als spektakuläre Attraktion anpreist und zugleich demonstrativ auf deren Schönheit und den Anschluss an tradierte Kunstformen verweist, schlage ich den Begriff der «Attraktion des Schönen» vor. Auf Seiten der Rezeption zielte diese Form der Adressierung auf einen Wahrnehmungsmodus, der sich zwar mit Schaulust in Verbindung bringen ließ, jedoch mit einer Art *gezähmten Schaulust*, der es nicht um Erotik, Gewalt, Halsbrecherisches o. Ä. ging (oder gehen sollte), sondern um den *visuellen Genuss von Farben, Licht und Formen*. Die «Attraktion des Schönen» konnte das Auge immer wieder neu sinnlich überraschen und überwältigen, gleichzeitig aber war sie in der Lage, an Vorstellungen der klassischen Ästhetik, an ein tradiertes ikonographisches Repertoire und gewohnte Rezeptionsweisen anzuschließen.

Der nachmalige Dadaist Walter Serner spricht 1913 von einer «harmlose[n] Schaulust (1992, 208), die er insbesondere im Variététheater zu finden glaubt. Zur «rissigen Lasur dieses faulenden Vergnügungsapparates» gehörten für ihn auch die *Tableaux vivants*, «armdick bepuderte

222 Programmzettel des Berliner Wintergarten, Stadtmuseum Berlin.

223 Gemeint ist der Wiener Hermann Burghart, der in der Tat als Hofdekoremaler tätig war und u. a. Entwürfe für Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* und die Oberammergauer Passionsspiele anfertigte.

und angeschmierte Nuditäten» (ebd., 210).²²⁴ Ihr entgegen setzt Serner die «furchtbare Schaulust», die im Kino herrscht und «nicht gewillt ist, mit Kulissen-, Musik- und Farbenunfug sich abspeisen zu lassen» (ebd., 212). Serner, ein erklärter Gegner klassischer Ästhetik, denkt hier an die spezifische Bewegungsästhetik des Films, an «die aufregende Abenteuerlichkeit einer Tigerjagd, eines abertollen Gebirgsrittes, einer todesmutigen Autofahrt», an die «atemberaubende Verfolgung eines angeschossenen blutenden Rowdies über die schwindelnd hohen Dächer New Yorks» (ebd., 210). Was das Kino in kurzer Zeit so überaus populär gemacht habe, fragt Serner und antwortet selbst: «Ein Schauen wars, das Tempo hatte und Leben, und das eine Lust war» (ebd.).

*

In den folgenden zwei Kapiteln soll die Spur, die bei Serner aufscheint, weiter verfolgt werden: Sie führt von der Attraktionsästhetik und Schaulust des Varietés und der Tableaux vivants hin zur Ästhetik des Kinos. Wenn Serner hier einen radikalen Bruch zwischen «harmloser» und «furchtbarer» Schaulust sieht, so wurde dieser Bruch auch von anderen, bürgerlichen Autoren intuitiv wahrgenommen. Kaum einer aber benannte ihn so radikal wie Serner; den meisten anderen ging es eher darum, ihn auch im Kino zu überwinden und mit diesem an die gezähmte «Attraktion des Schönen» anzuschließen. Für viele der frühen Autoren zum Kino – neben den genannten A. Günsberg und Oscar Geller waren dies etwa Karl Wilhelm Wolf-Czapek und der frühere Artist Arthur Mellini – gehörte das Variététheater zum Bereich der Alltags- und Berufserfahrung. In ihren Texten über das Variété sorgten sie sich um dessen Nobilitierung zur bürgerlichen Begegnungsstätte von Kunst und Unterhaltung. Nun galt es, auch den Film mit den tradierten ästhetischen Kategorien und Rezeptionsmustern in Einklang zu bringen. Die «Attraktion des Schönen» der Tableaux vivants war ein Modell für den Umgang mit der neuen verstörenden Bewegtheit des Filmbilds.

224 Zum spezifischen Begriff der «tiefen» Schaulust des Kinos bei Serner vgl. auch Schlüpmann 1990, 296–307.

6. Gebannte Bewegung. Die Domestizierung des filmischen Bewegungsbildes in der frühen Filmtheorie

«Schönheit ist durch sich selbst gebändigte Kraft,
Beschränkung aus Kraft.»²²⁵
Friedrich Schiller (1793)

«Nach seinem Bilde wandelte
der Bürger das Kino.»²²⁶
Carlo Mierendorff (1920)

«Schönheit» und «Aesthetik» waren die zentralen Bewertungskategorien, mit denen sich das gebildete Bürgertum die visuellen Attraktionen der Varietétheater aneignete. Auf Tableaux vivants, die oftmals motivisch an bekannte Kunstwerke anknüpften, dabei den artistischen Körper ostentativ stillstellten und ihn so in ein ästhetisches und sinnhaftes Bild verwandelten, ließen sie sich am leichtesten anwenden. Standen die Körper still oder näherten sich dem Stillstand zumindest an, so konnten sie auch als «schön» gelten.

Ähnliche Argumentationsmuster finden sich um 1910 zugleich in der Debatte um den Stellenwert des neuen Mediums Film, die – so wie der Ästhetikdiskurs um die Varietétheater – größtenteils von Vertretern des Bildungsbürgertums geführt wurde. Die Kategorie des Schönen wurde nun ebenfalls zum gültigen Bewertungskriterium für das filmische Projektionsbild ernannt – und dies obwohl viele der kinematographischen Bewegungsqualitäten nur schwer mit der klassischen Bildästhetik und mit tradierten Konzeptionen des Schönen zu vereinbaren waren.²²⁷ Der mit dem Film oftmals verbundene Eindruck von Unübersichtlichkeit, Kontingenz, Zerstreuung der Aufmerksamkeit und vom Fehlen künstlerischer Formung stand bisherigen Konzeptionen künstlerischer Bildlichkeit geradezu diametral gegenüber. Doch um 1910 kam es zu einer Verschiebung

225 Schiller 1992, 213.

226 Mierendorff 1984, 387.

227 Zu den zeitgenössischen Schwierigkeiten, den Film in Kategorien klassischer Ästhetik zu fassen, vgl. auch Kapitel 4 in Curtis 2015. Curtis' Ansatz fokussiert im Vergleich zum hier vorgestellten weniger formale Aspekte als solche der ästhetischen Erfahrung (Kontemplation, Zerstreuung etc.).

in der theoretischen Konzeption filmischer Bewegung. Hatte sie sich für die Zeitgenossen um 1900 noch als ein Aufbrechen des photographischen Bildes zum ungestellten Leben hin dargestellt, wurde Bewegung nun als eine Art ‹sanfte Erweiterung› des Stillstands interpretiert. Entsprechend ging es einer Vielzahl der Autoren aus dem bürgerlichen Lager gerade darum, eine Eindämmung oder Begrenzung der potentiell ausufernden Bewegungsformen des Films zu fordern und sie somit wieder handhabbar zu machen. Das Leben sollte wieder ‹posieren›, aus der ‹Entwurzelung›, von der noch Carlo Mierendorff spricht (1984, 392), wieder eine ‹Erdung› werden. Letztlich forderten diese Autoren damit etwas, das die Kulturpraxis der *Tableaux vivants* schon seit 150 Jahren einlöste: das Gerinnen des Lebensflusses zum bedeutungstragenden und schönen Bild.

Heide Schlüpmann bemerkt in ihrer Analyse früher Filmtheorie in *Unheimlichkeit des Blicks*: ‹Die ersten Schriften zum Kino, seiner sozialen und ästhetischen Bedeutung, haben überwiegend die Funktion der Domestizierung des Oppositionellen im Kino, des Revolutionären› (1990, 186). Im Folgenden möchte ich zeigen, dass sich im frühen Filmdiskurs – und noch bis in die 1920er Jahre hinein – insbesondere eine *Domestizierung des filmischen Bewegungsbildes* feststellen lässt. Der Begriff impliziert einen Prozess der Anverwandlung, des Vertraut-Machens, aber auch eine Form der Entradikalisierung, der Zähmung und der Bändigung.²²⁸ Die spezifischen Bewegungsformen der Filmbilder faszinierten nicht nur, sie machten zugleich Angst – eine Angst, die für die Bildungselite ganz konkret war, ließ doch das Kino auf bisher ungeahnte Weise das Kulturleben auch weniger gebildeter Schichten zu einer nicht mehr zu ignorierenden Größe werden. Zugleich schob es sich, auch durch die entstehenden Kinopaläste, immer mehr in die Lebenswirklichkeit eines bürgerlichen und gebildeten Publikums. Wo der Film nicht auf vollständige Ablehnung stieß und an ästhetische Überlegungen anknüpfen sollte, stellte seine dynamische Bewegungsästhetik somit ein theoretisches wie auch ein praktisches Problem dar.

Dominierte in Deutschland anfänglich noch eine ablehnende Haltung gegenüber dem Kino, so kam es in den 1910er Jahren zur ‹Entwicklung ästhetischer und auch ideologischer Konzepte für eine aus dem Blickwinkel [der bürgerlichen, Anm. DW] kulturellen Vorstellungen tolerierbare ‹Volkskunst› Film› (Schweinitz 1992, 9). Bestrebungen dieser Art verdichteten sich bekanntermaßen in der sogenannten Kinoreformbewegung, die

228 Ähnlich fragt auch Klaus Kreimeier: ‹Ist die Abkehr von der anarchischen Radikalität der ‹Schnellbilder› nicht auch eine Rückkehr zu einem in sich geschlossenen, befriedeten Wahrnehmungsmodus im Blick auf die Welt [...] und ist die Geschichte ihrer Überwindung nicht auch als eine Geschichte kultureller Domestizierung zu verstehen?› (2011, 107).

das Kino in die Reihe bürgerlicher Kulturgüter einzuordnen suchte und zu diesem Zweck gegen die angeblich verderblichen Ausformungen des populären Films anging.²²⁹ Dies führte auch zu einer Neukonzeption des filmischen Bewegungsbildes als einer Ausdrucksfläche des Schönen. Der Schönheitsbegriff ließ sich nun geradezu als Kampfbegriff gegen ›Unsittlichkeit‹, ›Schmutz‹ und ›Schund‹ ins Feld führen.²³⁰

Die oft als verstörend empfundene Bewegungsästhetik früher kinematographischer Bilder forderte nicht nur das bürgerliche Kunst- und Selbstverständnis heraus. Ihre Dynamik verband sich zugleich mit der generell empfundenen Auflösung gesellschaftlicher Strukturen, mit der zunehmenden Modernisierung und Beschleunigung des Alltagslebens, mit Elektrifizierung und Maschinisierung sowie mit körperlichen und seelischen Krankheitszuständen wie Nervosität und schwindender Willenskraft. Wenn das moderne Leben in den Augen vieler der Kontrolle entglitt, sich in ihm festgefügte, vertraute und Sicherheit suggerierende Ordnungen auflösten, dann war der Film ein Paradigma dafür. Der Diskurs um die Domestizierung und Ästhetisierung filmischer Bewegung implizierte folglich auch das Phantasma einer Beherrschung gesellschaftlicher Zustände, einer «Mobilisierung von [...] ›Kunst‹ gegen den Schrecken der Moderne» (Schlüpmann 1990, 227).

Schönheit im Film

In seiner frühen Schrift zum Film *Die Kinematographie. Wesen, Entstehung und Ziele des lebenden Bildes* (1908) knüpft Karl Wilhelm Wolf-Czapek explizit an den Reformdiskurs des Varietés an. Er fordert dabei vom Film nicht nur eine Nachahmung, sondern gar erst eine Einlösung dessen Kunstversprechens:

Wohl kann man einwenden, dass das Variété auch in den meisten seiner Vorführungen noch immer nicht seine Zukunftsmission erfüllt hat: eine Schaubühne zu sein für Körperschönheit und Körperkraft, für farben- und lichtumströmte fröhliche Kunst, für intimere Sinnes- und Geistesdarbietungen, die auf der Bühne verflattern. Darf man aber daraus folgern, dass nun auch die Photographie [Wolf-Czapek schließt die Kinematographie ein, Anm. DW] den hässlichen Reigen roher und geschmackloser ›Nummern‹ mittanzen muss? Soll nicht gerade sie, die sonst mit Kunst und Wissenschaft so eng zusammengeht, im besseren voranschreiten?

(Wolf-Czapek 1908, 101)

229 Vgl. u. a. Schweinitz 1992, 55–64, und zuletzt Curtis 2015, 42–92.

230 Vgl. hierzu auch Wiegand 2016.

«Ab und zu» glaubt der Autor seine Vision bereits verwirklicht, dann sehe man auch im Kino «Bilder von der Art, wie sie gepflegt werden sollte, wie sie Belehrung, Schönheitsfreude und Geschmacksbildung hervorruufen könnte» (ebd., 102).

Wolf-Czapeks Formulierungen legen eine dezidiert kunst-didaktische Funktion des Films nahe, die an die entsprechende Aufgabe der *Tableaux vivants* in der Salonkultur des 18. und 19. Jahrhunderts erinnert.²³¹ Seine Forderung steht zugleich beispielhaft für einen wirkmächtigen bürgerlichen Diskurs um 1910, der das Schöne nun auch zu einer gültigen ästhetischen Kategorie für den Film erklärt. Bereits 1907 fordert der Kino-reformer Hermann Häfker in einem ebenso betitelten Aufsatz in *Der Kine-matograph* «Das Recht auf Schönheit» (1907b, o. S.) für den Film ein. Wenige Jahre später schreibt Gustav Taudien in der gleichen Zeitschrift:

Der ganze Zug unserer heutigen Zeit neigt nun einmal mehr zum bildlichen wie zum sprachlichen Ausdruck. Der Kinematographie dürfte es vorbehalten sein, diesem allgemeinen Sehnen nach Ausdruck zum Schönen zu entsprechen.
(Taudien 1913, o. S.)

Auch Arthur Mellini, der ursprünglich im Varietétheater gearbeitet und 1908 die zweite deutsche Filmbranchenzeitschrift *Die Lichtbild-Bühne* gegründet hatte, übt sich ganz in der Nobilitierungsrhetorik der Zeit und spricht von «Kunstverfeinerung», «Schönheitsempfinden» und «dem erhöhten Kunst- und Schönheitsbedürfnis des allgemeinen, breiten Publikums» (1910, o. S.). Für ihn «hat selbst die untere Schicht des Volkes ihren Schönheitshunger, den Drang nach Kulturverfeinerung erhalten und davon Besitz ergriffen» (ebd.). Die logischen Konsequenzen: «Wir müssen allseitig dem Schönheitshunger und der Kunstsehnsucht des Volkes endlich nachkommen», und: «Die Kunst dringt immer mehr in das Gebiet der Industrie ein» (ebd.). Als Beispiele nennt er zunächst die «Elektrizitätsbranche» und die «Beleuchtungstechnik» (ebd.), dann das Kino.

Der Diskurs um Schönheit im Film entstand etwa zeitgleich mit der zunehmenden Narrativierung des Films, mit dem Aufkommen des Langspielfilms und des Starsystems. In Deutschland hingen diese Entwicklungen eng mit der Idee des Autorenfilms zusammen, ein Begriff, der damals über die dominante künstlerische Verantwortung des Regisseurs für den Film hinausging und die Annäherung an Literatur und Theater propagierte. Der stumme Film dieser Jahre ging also an vielen Stellen Allianzen mit Ausdrucksformen ein, die vor allem mit *Sprache* arbeiteten. Demgegen-

231 Auf analoge Weise schreibt Graf Hardenberg, dass es dem Film um das Erlernen einer «Geschmackskultur» gehen müsse, mit dem Ziel, den «unästhetischen Ungeheuerlichkeiten» entgegenzuwirken (1913, 30).

über wurde im Diskurs um die Schönheit des Films gerade die *visuelle* Seite des Films betont und Elementen wie Handlungskonstruktion und komplexer Figurenpsychologie gegenübergestellt.²³² So erschien 1914 in *Der Kinematograph* ein Aufsatz mit dem Titel «Kunst und Schönheit im Film», in dem der Autor schreibt:

Der bemerkenswerteste Umschwung, der sich in der Lichtbildkunst vollzieht, charakterisiert sich durch die starke Betonung des Bildmässigen und Malerischen. [...] Schönheit, aber keine Psychologie! Ich glaube, dass man erst dann zu einer eigenen Lichtbildkunst gelangt, wenn man die psychologischen Momente etwas in den Hintergrund drängt und den Bildern, die das Auge erfreuen, mehr Raum gewährt. [...] Die Handlung der Stücke ist dürftig, die Psychologie auf das Notwendigste beschränkt, dafür bieten aber die Einzelbilder eine ausserordentliche Fülle von Schönheit und Stimmung. Wenn von einer Tendenz hier die Rede sein soll, so ist es die: das Auge zu erfreuen, keineswegs die Sinne durch dramatische Knalleffekte aufzupeitschen. (Anon. 1914)²³³

Denkt man an die filmhistorische Entwicklung, die Tom Gunning für die Zeit um 1907 beschrieben hat, nämlich die von einem Kino der Attraktionen zu einem Kino der narrativen Integration, so scheint sich der hier konstatierte «Umschwung» gerade gegen sie zu sträuben. Der Autor marginalisiert dramaturgische Spannungsbögen mit «Einblicken in die Psychologie von Figuren» (Gunning 1996, 32) und hält stattdessen am «Akt des Zeigens und Ausstellens» (ebd., 25) des Attraktionskinos fest. Allerdings geht es ihm nicht um die von Gunning beschriebenen «Ansichten, deren Faszination für die Zuschauer in ihrer Exotik und illusionistischen Kraft liegt» (ebd., 27), nicht um auf die Kamera zubrausende Eisenbahnen, Blicke der Figuren die Kamera oder Trickeffekte. Stattdessen umreißt der Autor präzise das, was ich im vorigen Kapitel die «Attraktion des Schönen» genannt habe: «Bildmässiges und Malerisches», «Schönheit», «Stimmung» und «ästhetischen Genuss für das Auge». Die Filme sollen vor allem *visuell-ästhetisch* erlebt werden, sie werden nicht primär als fiktionale Erzählung, als eine Serie visueller «Schocks» oder dokumentarischer Ansichten der Wirklichkeit gesehen, sondern als das Ergebnis einer durchgehenden ästhetischen Gestaltung.²³⁴

232 Helmut H. Diederichs interpretiert dies als «Antwort auf die Überbewertung des Literarischen durch den Autorenfilm» (2001, 76).

233 Der Autor bezieht sich hier auf die in der «Künstlerserie» der Deutschen Bioscop vertriebenen *EIN SOMMERNACHTSTRAUM IN UNSERER ZEIT* (Stellan Rye, D 1914) und *DAS SCHWARZE LOS* (John Gottowt/Emil Albes, D 1913).

234 Charles Musser (2006) verwendet in diesem Zusammenhang auch den Begriff «cinema of contemplation» als bewussten Gegenentwurf zu Tom Gunnings «cinema of attractions».

In ihrer Verkörperung von klassischen Kunstwerken durch Artisten auf einer Bühne boten die Tableaux vivants der Varietés bereits ein Modell für die Ästhetisierung des menschlichen Körpers in populären Schaustellungen. Auf ähnliche Weise ließ sich nun auch der Film im bürgerlichen Bewusstsein als eine Verkörperung von Kunst denken. Ganz offensichtlich war es aber schwierig, wenn nicht unmöglich, das Filmbild analog den Tableaux vivants als ein Anhalten lebender Körper zum stillstehenden Bild zu denken, denn der grundlegende Charakter der Filmprojektion bestand ja gerade in ihrer Bewegtheit. Wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden soll, begann man im deutschsprachigen Kinodiskurs um 1910 vielmehr, Film als ›Malerei in Bewegung‹ zu deuten. Auf diese Weise konnte Bewegung als konstitutives Element filmischer Bildlichkeit zwar anerkannt, aber dennoch konzeptuell auf die Ästhetik von Gemälden und auf damit verbundene formale Eigenschaften und Rezeptionskategorien bezogen werden.

Der Kinematograph als Fortführung der Malerei mit den Mitteln der Bewegung

Die *Union-Theater-Zeitung* berichtet 1912 von einer eigenartigen Leidenschaft des New Yorker Industriellen und Kunstmäzens Henry Clay Frick, der sich in seiner Privatwohnung eine «kinematographische Kunstgalerie» eingerichtet hatte. In Fricks Galerie hingen ein Dutzend Gemälderahmen, die jedoch keine Malereien, sondern leere Leinwände umschlossen, auf die bei gelöschtem Licht mittels Rückprojektion Filmaufnahmen in Endlosschleife projiziert wurden. Zu sehen waren «künstlerisch ausgewählte Sujets, die Malern zu Motiven zu dienen pflegen» (Anon. 1912, 6).²³⁵ Auch wenn Fricks Idee in dieser Form möglicherweise einzigartig war, so gründete sie doch auf einem zeittypischen Verständnis von Film als ›Malerei in Bewegung‹. Bereits einige Jahre zuvor hatte ein Autor in *Der Kinematograph*, der mit dem Kürzel E. Bl. zeichnete, seinen Lesern folgendes Erlebnis mitgeteilt:

Vor kurzem fiel mir zufällig in einem Kinematographentheater [...] ein Stilleben-Thema auf. Eine prächtige Schafherde vibrierte vor mir im Rahmen einer poetischen Herbststimmung auf der Leinwand. (Anon. 1908, o. S.)

Mit großer Selbstverständlichkeit wendet der Autor hier das Vokabular aus der bildenden Kunst auf eine Filmprojektion an. Mehr noch, er spricht ausgerechnet von einem «Stilleben» und greift damit auf jene merkwürdi-

235 Ich danke Martin Loiperdinger für den Hinweis auf diese Quelle.

ge Begriffsbildung aus «still» und «Leben» zurück, die in der Regel Male-
reien unbelebter Objekte meint, obwohl der Film offenbar eine Schafherde
zeigt. Ein sprachliches Spiel mit der Vorstellung vom Film als «lebendem
Bild»? Jedenfalls entdeckt der Autor in der von ihm besuchten Filmvorfüh-
rung gewisse malerische Qualitäten, gleichzeitig aber auch eine *Überschrei-
tung* dessen, was ein Gemälde zu leisten vermag. Gegenüber der Malerei
sei das Bewegungsbild des Films

viel vollkommener, denn diese Schafe leben, bewegen sich, freuen sich und
leiden wie lebende Wesen . . . Und dies kann kein Maler erreichen. [...] in
welcher positiven Form kann der Künstler die Bewegungen, das von den
Impressionisten so sehr erstrebte Mouvement, in den vielfachen und immer
identischen Wiederholungen, die der Kinematograph vorführt, beobachten.

(Anon. 1908, o. S.)

Ähnliche Gedanken werden in den Folgejahren immer wieder geäußert.
So schreibt Maximilian Rapsilber 1910: «[...] die feinsten und zartesten
Stimmungen unserer Impressionisten [...] werden von den Pathés farben-
getreu auf den Film übertragen» (2004, 72). Der Film könne daher in der
Zukunft möglicherweise die Malerei ganz abschaffen:

Wie leidenschaftlich ringt der Maler nach dem Ausdruck der Bewegung, die
ihm als solche doch offenbar versagt ist. Nun aber tritt das bewegte Bild auf
den Plan, Abbild der unverfälschten Natur im vollen Fluß der Bewegung. Es
kann also eine Zeit kommen, wo der Maler im heutigen Sinne die Waffen stre-
cken wird. Eine Maschine wird den Maler ersetzen [...]. (Rapsilber 2004, 68)

Carl Hauptmann schreibt noch 1919, der Film vermehre «die Kunstmittel
der bildenden Künste um ein entscheidendes Glied» und überwinde so
das «Dilemma» und die «Einschränkung», in der sich Malerei und Bild-
hauerei «der lebendigen Gebärde gegenüber» befinden (1984, 370).

Jetzt plötzlich bietet uns das Bioskop ein Instrument dar, die lebendige Ge-
bärde aller Dinge urreinlich wahr zu objektivieren. Wird da nicht sofort eine
Aussicht lebendig, die bisher in der bildenden Kunst fehlte?

(Hauptmann 1984, 371)

Am radikalsten vertritt diesen Standpunkt vielleicht Gustav Taudien, der
auch *Tableaux vivants* in diesem Zusammenhang erwähnt:

Nun ist man inzwischen der Genre- und auch der Historienmalerei überdrüs-
sig geworden. Warum? Weil sie tot ist, ewig stille steht. Wer fände in unserer
Zeit auch dauernd Gefallen am steten Verharren in dem einzigen Momente
auf einem gemalten Bilde. [...] Häufig hat man sich auch bemüht, beliebte

Genrebilder dadurch mehr zu verlebendigen, dass man sie zum Vorwurfe für die eine Zeitlang so gern gesehenen lebenden Bilder nahm. Warum machen wir sie nicht wirklich lebendig? [...] Lassen wir doch die ganzen Begebenheiten, die dem einzigen vom Maler festgehaltenen Momente vorausgingen, sich vor unseren Blicken auch tatsächlich abspielen mit dem berühmten Bilde des betreffenden Malers als würdigen Abschluss. [...] Ganz von selbst entstünde so, von rückwärts ausgehend, das wahre Kinodrama, als künstlerische Ablösung und weiter fortentwickelte Historienmalerei, die sich als solche überlebt hat. (Taudien 1913, o. S.)

Wie diese Beispiele zeigen, entstand in der deutschsprachigen Filmfachpresse um 1910 neben dem dominanten Diskurs um das Verhältnis von Film, Theater und Literatur auch ein Nachdenken über die Beziehung von Film und Malerei.²³⁶ Ähnlich wie bei den in der Varietéfachpresse beschriebenen Kontakten zwischen Tableaux vivants und bildenden Künstlern behauptete man dabei auch eine gegenseitige Beeinflussung. So schreibt der Maler und Kunsthistoriker Kuno Graf von Hardenberg von einer «Dankepflicht gegen die Kinos, die mir und vielen anderen Künstlern wesentliche Anregungen gegeben haben» (1913, 30). Umgekehrt könne das Kino von den Malern «eine ungeheure Verfeinerung der Raumverteilung und der Beleuchtung» (ebd.) erlernen. Arthur Mellini notierte bereits drei Jahre zuvor: «Ist es doch sogar schon soweit gekommen, dass selbst renommierteste Künstler, Maler und Bildhauer in den Kinematograph gehen, um dort neue Kunsteindrücke zu empfangen und Bildstudien zu machen» (1910, o. S.). Der ehemalige Varietéartist fordert in diesem Zusammenhang auch eine während der Filmprojektion sichtbare Bildrahmung. «Die Notwendigkeit dieser Forderung erhellt daraus, dass z. B. irgend ein Gemälde auch nur dann erst zur künstlerischen Wirkung kommen kann, wenn es von einem Rahmen umgeben ist» (ebd.).

Die malerischen Qualitäten des Films wurden in der Fachpresse zu meist, in Analogie zum bildenden Künstler, an die Person des Regisseurs geknüpft. So reflektiert Max Mack über seinen eigenen Beruf: «Unter den vielen Begabungen, die bei dem modernen Kinoregisseur als selbstverständlich vorausgesetzt werden, ist die des malerischen Sehens eine der notwendigsten und unbekanntesten» (1914, 11). Der Regisseur ist für Ludwig Hamburger «ein bildender Künstler, der aus dem Dichterwerke ein Gemälde schaffen muss» (1913, 24). Karl Saul schreibt in seinen «Regie-Gedanken»: «Der gute Regisseur, der Meister seines Fachs sein will, wird sich [...] als Künstler mit Maleraugen zeigen müssen» (1914, o. S.). Und laut

236 Vgl. auch Diederichs 2001, 72–77 u. 125–126.

Graf Hardenberg müsse der «Bewegungslichtbildner [...] lernen, in seinen Lichtfilmen Herrscher des Lichtes zu werden, [...] lernen, Stimmungszauber auf seine endlosen Reihen auszugießen» (1913, 30).

Im Diskurs «Film als Malerei in Bewegung» äußerte sich eine Art paternalistische Annäherung des Bildungsbürgertums an das junge Medium des Films. Vordergründig wurden damit dessen spezifische Visualität und Andersartigkeit sowie die filmische Bewegung als Surplus gegenüber der Malerei anerkannt. Doch wenn kinematographische Bilder als Fortführung der Malerei mit den Mitteln der Bewegung gedacht wurden, so bedeutete dies zugleich, dass die spezifischen Ausformungen der Bewegung sich nicht allzu weit von den tradierten Vorstellungen des Bildhaften entfernen durften. Während Rapsilber noch voraussagte, dass die Maschine des Films den Maler «ersetzen» werde, scheint es den meisten der anderen Autoren eher darum zu gehen, den Film an bürgerliche Bildvorstellungen anzupassen. So gesehen lag bereits in der Bezeichnung der Filmprojektion als «Bild» eine gewisse Reduktion: die Behauptung von Ruhe, Übersichtlichkeit und Komposition, das Nahelegen eines schöpferischen Willens (wie sich an der Hervorhebung des Regisseurs zeigt), eine Trennung von Werk und Betrachter (eine Art kontemplativer Distanz) sowie eine explizite Anknüpfung an die bildungsbürgerliche Tradition.

Bewegung durfte die Idee der malerischen Komposition zwar sanft erweitern, sie aber nicht sprengen oder gar negieren. Damit wurde der Film weniger zu einer Herausforderung der Malerei, als dass er ihren (vermeintlichen) Gesetzmäßigkeiten gehorchte. Dies wird etwa in einem Aufsatz in *Die Lichtbild-Bühne* von Hans Günther deutlich, in dem der Autor den – offenbar zunächst als gegeben vorausgesetzten – Widerspruch von Bewegung und künstlerischer Wirkung aufhebt, nicht jedoch ohne die Bewegung als künstlerisches Mittel der Gesamtwirkung funktional unterzuordnen:

In der Tat, warum soll nicht mit Verständnis und künstlerischem Takt ein trotz der Bewegung einheitlich wirkender, durch Beleuchtung, Form und Bewegung selbst zugleich reizvoller Vorgang vom Kinematographen erfaßt und in diesem Zusammenklang künstlerisch wirkend, wiedergegeben werden? Ist nicht gerade die Bewegung selbst ein künstlerischer Vorwurf²³⁷ ersten Ranges? (Günther 1909, o. S.; Herv. DW)

Auf vergleichbare Weise denkt Georg Kleibömer die filmische Bewegung von der Malerei her, als dienliches Instrument für das zarte In-Bewegung-Setzen einer statischen Bildkomposition. Er beschreibt ausführlich eine gemalte abendliche Genreszene, um dann zu fragen:

237 «Vorwurf» ist hier im Sinne einer künstlerischen Vorlage gemeint.

Wird nicht die Poesie diesem Bilde durchaus erhalten bleiben und für solche, welche im Betrachten von Kunstwerken ungeübt sind oder die auch einfach phantasiearm sind, noch gesteigert werden, wenn das ganze Bild Bewegung [...] hat? [...] Ein solches Bild könnte man durchaus nach künstlerischen Gesichtspunkten beurteilen, sowohl in der Komposition als auch in der Ausführung. (Kleibömer 1909, o. S.)

Kleibömers folgender Vorschlag eines Filmprogramms erinnert stark an zeitgenössische Aufführungen von *Tableaux vivants*: ein «Zyklus» von mehreren «Idyllen», zwischen denen Gedichte vorgetragen werden sollen: «Sonnenabend», «Liebesfrühling» und «Ein Morgen auf dem Bauernhof». Das Idyll «Liebesfrühling» imaginiert er in einer beschaulichen Landschaft am See: mit einer «Mädchengestalt», die «hineingestellt werden» könne; der Liebhaber kommt dazu «und das Bild schließt mit einer stillen Szene voll Liebe, wie sie uns die Maler noch täglich wieder malen, weil sie ewig schön bleibt» (1909, o. S.).

Eine solche konzeptuelle Orientierung des Films am Medium der Malerei brachte eine eher traditionelle, normative Vorstellung vom Bewegungsbild hervor, eine Abkopplung von der Dynamik und Lebendigkeit, die zahlreiche frühe Filme auszeichnete und von der viele Autoren so begeistert gewesen waren.

Gustav Melcher und Herbert Tannenbaum führten den Diskurs um Film als «Malerei in Bewegung» systematischer und über eine größere Anzahl von teils längeren Texten fort. Melcher war Kunstmaler und einer der ersten Autoren, der für *Der Kinematograph* regelmäßig Leitartikel über den Film schrieb; als aktives Mitglied im Düsseldorfer Künstlerverein Malkasten, in dem auch *Tableaux vivants* gestellt wurden (vgl. Mungen 1998), an deren Gestaltung er vermutlich beteiligt war, setzte er sich für Filmvorführungen ein und gründete die Gesellschaft zur Förderung der Lichtbildkunst (vgl. Anon. 1909b, Nico 1909). Seine Texte zwischen 1909 und 1911 sind Plädoyers für den Film als bildende Kunst – oder in Melchers Worten: für «Kunst im lebenden Projektionsbilde» (1909a).

Jedenfalls zeigt uns das Projektionsbild ein Bild, d. h. eine optisch oder für das Auge verarbeitete Darstellung, wie ein Gemälde. Die Madonna eines Raphael läßt sich natürlich wie alle freie Gestaltung auf rein photographischem Wege nicht erzielen. Wir haben es aber im Projektionsbilde immer noch mit einem Bilde, mit einer unwirklichen Darstellung und mit einer optisch verarbeiteten Wiedergabe der Wirklichkeit zu tun, die eine künstlerische Behandlung zuläßt. (Melcher 1909b, o. S.)

Ein Film ist für Melcher vor allem deshalb ein Kunstwerk, weil die Bewegungen der Darsteller in der Aufnahme fixiert und somit physische und nachhaltig existierende Artefakte produziert werden – so wie in Malerei und Bildhauerei, im Unterschied aber zu Tanz und Theater. Melcher dreht damit auch die Gleichung Film = Leben um und erklärt, Film sei ganz im Gegenteil «Unwirklichkeit» und «Schein» (ebd.).

Mit seiner Erklärung des Films zum Bild klammert Melcher zugleich bestimmte Bewegungsqualitäten aus. So schreibt er: «Heftige Bewegungen, besonders, wenn sie in gleicher Entfernung vom Apparat bleiben, stören das Bild [...] häufig» (1909a, o.S.). Melcher beschreibt, wie er in der Vorführung eines Films die «Robe einer Dame bewunderte», deren Gestalt während einer Bewegung parallel zur Kamera nur noch «verschwommen und flimmernd» (ebd.) zu erkennen waren. Bezeichnend ist hier, dass Melcher von einem *a priori* gegebenen Bild ausgeht, das durch die Bewegung gestört scheint, anstatt vorauszusetzen, dass das kinematographische Bild erst *durch* die Bewegung entsteht.

Auch der damalige Jura-Student Herbert Tannenbaum zählt zu den ersten Autoren, welche die Konzeption von Film als «Malerei in Bewegung» theoretisch weiter entfalteten. 1912 schrieb er in seinem Bändchen *Kino und Theater* erstmals über das Kino und verfolgte damit explizit das Ziel, den Kinematographen «und seine Kunst einzuordnen in die traditionellen Gebiete menschlicher Kunstbetätigungen» (1987, 34). Insbesondere der flächenhafte Eindruck im Vergleich zur optischen Wahrnehmung der Wirklichkeit und die daraus resultierenden Möglichkeiten zur Bildkomposition legitimieren für Tannenbaum den Vergleich zwischen Filmbild und Malerei. Ein guter Filmemacher ist für ihn «ein mit dem Wesen malerischer Gesetze vertrauter, feinempfindender Künstler», denn «er verteilt Licht und Schatten, er komponiert, man kann sagen, er malt die Bilder» (ebd., 42–43). Tannenbaum spricht insbesondere von der «malerischen Ausgestaltung des Kinobildes» durch Konturen, Linien, Kontraste und eine «künstlerische, bewusst gestaltete Fleckenverteilung» durch das Licht (ebd., 42). Das Filmbild solle «in der Ruhe der toten Szenerie und der Bewegung des agierenden Schauspielers eine charakteristische, harmonische, klare und gegensätzliche Linienführung aufweisen» (ebd.).

Während in den frühen Beschreibungen von Filmvorführungen noch eine kinematographische Bewegungsästhetik zum Ausdruck kam, die sich in radikaler Opposition zur Idee des «lebenden Bildes» im *Tableau vivant* verhielt, vollzog sich im Diskurs um Film als «Malerei in Bewegung» ganz im Gegenteil eine konzeptionelle Annäherung der beiden Bildformen. Auch der Film sollte nun die Malerei bzw. deren Ästhetik verkörpern und zugleich überschreiten, dabei aber letztlich einer bildungsbürgerlichen

Vorstellung von Kunst verhaftet bleiben. Dass diese zwei gegensätzlichen Konzeptionen filmischer Bewegung parallel existierten, zeigt ein Vergleich der zwei bereits zitierten Stellen, in denen *Tableaux vivants* und Film zueinander in Bezug gesetzt werden. Während Paul Lindau das ›lebende Bild‹ des Films den *Tableaux vivants* diametral gegenüberstellt (vgl. Kapitel 3, Lindau 1913, o.S.), scheint filmische Bewegung für Gustav Taudien – «mit dem berühmten Bilde des betreffenden Malers als würdigen Abschluss» (1913, o.S.) – nur die sanfte Erweiterung eines *Tableau vivant* zu sein, die immer wieder (wie im Diderotschen *Tableau*) im Stillstand münden muss.

«Einfachheit, Entschiedenheit und rhythmische Wiederkehr»: Die Kinoreformer Hermann Häfker und Konrad Lange

Wie die obigen Beispiele zeigen, enthielt die Konzeption des Filmbildes als ›Malerei in Bewegung‹ und als Quelle des Schönen immer auch den Gedanken einer Domestizierung kinematographischer Bewegung. Sie wurde schließlich von manchen Theoretikern ganz explizit gefordert, teils auch ohne dabei auf die Referenzgröße der Malerei zu verweisen. Insbesondere bei den Kinoreformern Hermann Häfker und Konrad Lange nahm der Gedanke der Mäßigung und ordnenden Strukturierung filmischer Bewegung eine zentrale Stellung ein.

Für Häfker sollte die Kunst im modernen Zeitalter eine «Eindämmung des Vielzuvielen», eine «Wiederunterwerfung der herbeigerufenen Maschinen- und Automaten-Massenproduktionsgeister unter den wollenen menschlichen Geist» leisten (1913, 9). Auch der Film verkörpert für ihn zunächst diesen «Maschinengeist», der der schöpferischen Kraft des Künstlers entgegenstehe. Das ›Lebendige‹ des mechanisch aufgezeichneten Filmbildes ist für Häfker ein nur passives «Leben-über-sich-ergehen-Lassen», dem er «das Tun, das Schaffen, das Eigen- und Selbstsein, die Bejahung und Erhöhung des Lebendigen in uns» (ebd., 10) entgegensetzt. Ziel sei es mithin, den Film

mit Leben zu erfüllen, dass das fertige Lichtschauspiel, wie irgendeine andere Kunst, der lebendigste *Ausdruck* eines hinter ihm stehenden menschlichen Wollens, menschlichen Empfindens, Freuens und Leidens wird.

(Häfker 1913, 10; Herv. i. O.)

Wenn Häfker hier von «Leben» spricht, so meint er damit gerade nicht das moderne Leben der Großstadt und die mechanisch reproduzierten, kontingenten Bewegungsformen des Kinematographen, vielmehr verortet er das Lebendige wieder im *Inneren* des Menschen, insbesondere in der

Schaffenskraft des Künstlers; für Häfker gilt gerade nicht die technische Reproduktion von Wirklichkeit als Ausweis von Leben, sondern ganz im Gegenteil deren Formung und Eingrenzung.

Die Vorstellung einer solchen Infusion des Films mit Leben und Ausdruck verwirklicht sich für ihn – scheinbar paradoxerweise – in der Naturaufnahme, etwa von Bachläufen oder sich im Wind regenden Zweigen. Solche Bewegungsformen sind für Häfker bereits an sich schön, der filmischen Aufnahme komme lediglich die Aufgabe zu, «die Schönheit der natürlichen Bewegung auf dem Filmbande zu fangen und zu entwickeln» (1913, 33). Eine solche Priorisierung der natürlichen, also menschlich eigentlich nicht gesteuerten Bewegung und ihrer technischen Reproduktion mag vor dem Hintergrund von Häfkers oben skizzierten Lebensbegriff zunächst erstaunen. Die Natur kann dem Kinoreformer aber gerade deshalb als reinster Ausdruck des Schönen erscheinen, weil sie durch zwei Bewegungsqualitäten gekennzeichnet ist, die auf eine «innere Durchdrungenheit», ja «Beseelung» verweisen. Zunächst ist dies der *Rhythmus* als «Ausdruck der Gesetzmäßigkeit und damit Schönheit» (1992, 309). Naturbewegungen seien schön, weil durch ihre oftmals gleichmäßige rhythmische Strukturierung «das Wirken urgewaltiger, tiefverankerter Gesetzmäßigkeit» sichtbar werde und sie «aus dem Bewusstsein eines dahinter oder darüber stehenden Höhern hervorzugehen» scheinen (ebd., 308). Damit sind sie zugleich «durch das Gesetz des Rhythmus gebändigt» (1913, 35). Häfker fasziniert entsprechend «die Regelmäßigkeit, das in aller Welt sich Gleichbleibende» und attestiert selbst so ungestümen Naturphänomenen wie den Niagarafällen «*Deutlichkeit* und *Übersicht*»:

Es ist nicht die *Größe* der Bewegungsträger in der Natur, wodurch sie fesselt, sondern das all ihre Bewegungen gleichmäßig beherrschende, ahnungsvolle Gesetz der Schönheit. Der *Rhythmus* ist das Geheimnis dieses Gesetzes. [...] Nichts Willkürliches darin, das Sichtbarwerden eines Gesetzes, von Ketten kosmischer Ursachen [...].
(Häfker 1913, 34–35; Herv. i. O.)

Neben dem Rhythmus ist für Häfker die *Ruhe* der zweite wichtige Bestandteil der Bewegungsschönheit. Zwar unterlägen auch schnelle und unruhige Bewegungen rhythmischen Gesetzmäßigkeiten, Auge und Hirn könnten diese allerdings nicht vollständig verarbeiten, sodass sie «etwas Beunruhigendes, Erschreckendes, Unbefriedigendes, Abstoßendes für uns» hätten.

Worauf unser Auge verweilt, was wir auf Wanderungen und Reisen, in unseren Gärten und Springbrunnen um seiner Schönheit willen *suchen*, das ist das *ruhige*, immer sicht- und erkennbare und dabei immer geheimnisumhüllte und unerschöpfliche Sichregen der Dinge.
(Häfker 1913, 35; Herv. i. O.)

An dieser Stelle wird deutlich, dass Häfkers Konzept der Naturaufnahme nicht auf der vollständig ungefilterten Reproduktion von ‹Natur› beruht, sondern zumindest einen Selektionsprozess voraussetzt, der zunächst einem scheinbar selbstverständlichen *Bedürfnis* des Menschen entspringe, die ruhigen Bewegungen der Natur aktiv zu ‹suchen›. Daraus ergibt sich für Häfker eine Forderung, die er auch an die Filmschaffenden richtet: ‹Sucht die Schönheit in der ruhigen, leisen Bewegung. Laßt sie wirken und ausklingen. [...] Wie lassen sich Steigerung und Gegensätze herstellen, wenn alles fortissimo, furioso geht?!› (1992, 310).

Neben der Auswahl geeigneter Bewegungssujets sind für Häfker zudem bestimmte Gestaltungsprinzipien zu beachten. So lehnt er etwa Einstellungen mit zu kurzer Dauer ab, weil ‹das Auge nicht einen einzigen Augenblick Zeit gewinnt, sich zu vertiefen, weil das Bild einem weggezerrt wird, gerade wie man zu ‹schauen› beginne [sic] wollte› (1913, 39). Häfker hat zudem recht eindeutige Vorstellungen davon, welche *filmbildlichen* Bewegungsformen dem Ideal der ‹Ruhe› nahekommen und welche sich ihm verwehren. Er erinnert dabei an die Ausführungen von Gustav Melcher:

[...] die Bewegung, namentlich eine das Bild *durchquerende*, lenkt die Aufmerksamkeit des Auges stark von dem rein bildmäßigen ab. Umgekehrt macht dagegen eine *Bewegung am Orte* (Zittern des Laubes und Grases im Winde, rhythmische Wellenbewegungen) sowie eine elementare *langsame* Bewegung (langsam nahendes Segel auf dem Flusse, fahrende Wolken) und gar etwas ins Bild eintretendes [sic], dann Verweilendes (Wild in die Lichtung tretend) das Auge erst recht für die bildmäßige Wirkung des Ganzen empfänglich. Auch hier gilt das erste Gesetz der Kunst vor allem: *Masshalten*.

(Häfker 1908, o. S.; Herv. i. O.)

Für Häfker sind Naturaufnahmen in der von ihm beschriebenen Spezifik ein Mittel der filmischen Bewegungsdomestizierung, indem sie der filmischen Aufnahme Sinnhaftigkeit, rhythmische Struktur und Ruhe geben. Sie gleichen das Filmbild auf diese Weise tradierten Bildvorstellungen an, ohne die Bewegung komplett zu negieren, und lösen den Film tendenziell aus dem Zusammenhang des (unkontrollierbar kontingenten) Mechanischen, Technischen und damit Modernen. Heide Schlüpmann bemerkt zu Häfker treffend:

Die Nature reproduktion als ästhetische Vorschrift für den Film dient nicht der Rettung bedrohter Natur in den Bildern, sondern der Unterdrückung eines Ausdrucks der Moderne, den das moderne Medium zu entfalten sich anschickt. [...] [Es] dient hier eine normative Inhaltsästhetik gerade der Repression einer aus der Technik entwickelten neuen ästhetischen Form.

(Schlüpmann 1990, 231)

Anti-modern mag in diesem Sinn auch Häfkers Vorschlag sein, zwischen einzelnen Filmen Ruhepausen einzufügen, denn «die Augen der Zuschauer werden die so nötige Erholung bekommen, die Nerven einen Augenblick entspannt werden» (1907a, o. S.). Und: «Was wäre es ferner für ein Verbrechen, wenn zur Abwechslung dazwischen einmal ein <Tableau> als Lichtbild, als bewegungsloses <lebendes Bild> erschiene!» (1908, o. S.). Häfker spielt mit seiner im Detail etwas verwirrenden Begriffswahl – «Tableau», «Lichtbild», «bewegungsloses <lebendes Bild>» – offenbar auf die Projektion von Glasdiapositiven mit der Laterna magica an. Der Wechsel zwischen Film- und Standbildprojektionen innerhalb einzelner Vorführungen war um 1910 auch ohne Weiteres zu bewerkstelligen, zumal es Projektionsapparate gab, die Kinematograph und Laterna magica in sich vereinten und ein schnelles Hin- und Herschalten ermöglichten.²³⁸ Durch die Verwendung des Begriffs «Tableau» weckt Häfker jedoch zusätzlich Assoziationen zu Tableaux vivants – als das andere, eben unbewegte <lebende Bild>.

Der hier aufgezeigte Diskurs war nicht auf die Jahre um 1910 beschränkt. Im Gegenteil, die Versuche, das Bewegungsbild des Films und die Vorstellungen klassischer Ästhetik miteinander zu vereinbaren oder einander zumindest anzunähern, erreichten erst um 1920 ihren vorläufigen Höhepunkt. In Deutschland veröffentlichte Konrad Lange, der sich schon zuvor an der Kino-Debatte beteiligt hatte, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, in dem er vor allem zu belegen versucht, dass es sich beim Film um eine Unkunst handle. Langes Hauptargument ist, dass der Film Bewegung lediglich reproduziere und nicht als Illusion entstehen lasse, so wie dies in Malerei und Skulptur der Fall sei. Aus heutiger Sicht erweist sich seine Argumentation vor allem als Abgrenzungsstrategie der etablierten Kunstformen gegenüber dem Massenmedium Film. An mehreren Stellen in Langes Schrift entsteht der Eindruck, dass es weniger die technisch re-

238 A. Günsberg macht zur gleichen Zeit einen ähnlichen Vorschlag: «Auch im Gesamtprogramm ließe sich manche künstlerische Abwechslung und damit gleichzeitig dem Auge des Zuschauers Erholung bieten, wenn z. B. landschaftliche Bilder, die ruhig und unbelebt sind, stillstehend zwischen belebte eingelegt werden. Ebenso könnten unbelebte Wandelpanoramen (Naturaufnahmen aus allen Ländern) durch einfache Projektionsapparate vorgeführt werden, so daß sich der Zuschauer auch einmal ruhig dem Anblick einer schönen Gegend hingeben kann. Dadurch wird das Auge dann für bewegliche (kinematographische) Bilder wieder empfänglicher» (1907a, o. S.). Noch 1909 schlägt ein anonymes Autor in *Der Kinematograph* die Projektion von Landschafts- und Stadtansichten in Form von Standbildern vor, in Kombination mit anschließenden Bewegungsbildern. Das wesentliche Argument ist für ihn zwar die Kosteneinsparung, doch scheint es sich hier ebenfalls um eine ästhetische Idee zu handeln, denn «das Auge betrachtet mit Ruhe etwas Schönes». Die Bewegungsbilder folgen erst, «wenn das letzte der ruhenden Bilder lange genug besehen worden ist» (Anon. 1909a, o. S.).

produzierte Bewegung an sich war, gegen die sich der Kunsthistoriker und Universitätsprofessor für Ästhetik geradezu aufgebracht wandte, sondern sehr spezifische und für das Kino typische Bewegungsformen.

Einer der Hauptfehler der bisherigen Kinoaufführungen bestand in dem zu raschen Tempo der Vorführungen. [...] jeder erinnert sich noch der Zeit, wo sich alles mit einer Geschwindigkeit abspielte, die den übelsten Einfluß auf die Augen und Nerven der Zuschauer hatte. Es blieb kaum Zeit, die Vorgänge richtig zu verfolgen und in sich aufzunehmen. Von einer geistigen Verarbeitung war auf diese Weise keine Rede. Die raschen, kurzen und eckigen Bewegungen machten jeden ästhetischen Genuß unmöglich. [...] noch immer besteht der fortwährende Wechsel [der Bilder, Anm. DW], der einen ruhigen Genuß unmöglich macht. Und in wie unkünstlerischer, störender und verwirrender Weise vollzieht sich der Wechsel manchmal! [...] Sechs Bilder und mehr in eine einzige Handlung zu illustrieren, alles in größter Geschwindigkeit und größter Hetze hintereinander. Und das nennt man Kunst!

(Lange 1920, 86)

Mit dem Rückgriff auf die Vergangenheit («jeder erinnert sich noch der Zeit») knüpft Lange implizit auch an seine früheren Kinoreform-Texte aus den 1910er Jahren an, in denen er sich ebenfalls bereits gegen spezifische kinematographische Bewegungsformen gewandt hatte, wie etwa in einer mit dem Neurologen Robert Gaupp zusammen verfassten Flugschrift:

Die kinematographische Darstellung einer bewegten Volksmenge aber gibt uns die Natur mit der ganzen Unruhe und Unklarheit wieder, die sie in der Wirklichkeit hat, und die, auf die Fläche übertragen, deshalb so stört, weil die Personen, die in der Wirklichkeit durch ihre Tiefendistanz voneinander geschieden werden, auf der Fläche rasch und unklar durcheinanderhuschen. Eine kinematographische Darstellung ist also schon aus rein formalen Gründen keine künstlerische Gestaltung der Natur, sondern eine ganz rohe Reproduktion derselben unter Steigerung ihrer Unruhe und Unklarheit.

(Lange 1912, 13)

Langes Abwehr gegen den Film zielt also weniger auf seine angeblich fehlende Illusionsleistung als auf *typische Ausformungen filmischer Bewegung*. Rudolf Arnheim wird etwa zehn Jahre später mit demselben Phänomen, das auch Lange beschreibt (der «Projektion von Körpern in die Fläche»), gerade für den Film als Kunst argumentieren (Arnheim 2000, 25; vgl. auch 25–29) – und dies durchaus mit einem ähnlichen Argument wie es Lange schon in *Das Wesen der Kunst* für die Malerei als Kunst verwendet hatte: Die Flächigkeit unterscheidet das Abbild von der Wirklichkeit (vgl. 1907, 223–224). Für Lange jedoch bedeutet der Unterschied an dieser Stelle le-

diglich eine Steigerung dessen, was er schon an der Wirklichkeit bemängelt: «Unruhe» und «Unklarheit».

Lange gesteht dem Film aber die Fähigkeit zu, sich den Künsten wenigstens anzunähern und eine Art ästhetischen Genusses zu erzeugen – wenn die Bewegung einer gewissen Kontrolle unterworfen werde. Vollständig negiert werden könne sie nicht, da es sich dann per definitionem nicht mehr um einen Film handeln würde («Die unbewegte Natur ist nicht Gegenstand des Laufbildes, sie fällt vielmehr dem Stehbilde zu», 1920, 75). Wie bei Häfker übernimmt auch für Lange der *Rhythmus* die Funktion einer solchen die Bewegung ordnenden Kraft:

Bei der Auswahl dieser bewegten Naturmotive kann sich nun die Bewegungsphotographie der Kunst insofern nähern, als sie auf die Deutlichkeit und den Rhythmus besonderen Wert legt. [...] [Der Kinematograph] soll, wenn er ästhetische Wirkungen erzielen will, die großen und einfachen Bewegungen bevorzugen, das Steigen und Fallen der Meereswogen, das Schwanken der Bäume im Winde, den Zug der Wolken und dergleichen mehr. Besonders wirksam wird immer die Aufnahme rhythmischer Bewegungen sein.

(Lange 1920, 75)

Lange nennt zudem Arbeitsbewegungen²³⁹, militärische oder Sportbewegungen, «kurz alle Bewegungen, [...] die sich durch ihre Einfachheit oder Entschiedenheit oder rhythmische Wiederkehr auszeichnen und deshalb der Phantasie leicht einprägen» (Lange 1920, 75).

Victor O. Freeburg und die «Ruhe in der Bewegung»

Einen weitaus differenzierteren, im Kern aber gleichfalls der klassischen Ästhetik verpflichteten Zugang zu filmischer Bewegung legte in den USA der Literaturwissenschaftler Victor O. Freeburg in seinen beiden Filmbüchern, *The Art of Photoplay Making* (1918) und *Pictorial Beauty on the Screen* (1923), vor. Wie Kaveh Askari (2014) bereits ausführlich dargelegt hat, lassen sich diese beiden Bücher in einer US-amerikanischen Denktradition verorten, die nach Kontinuitäten zwischen den statischen Bildkompositionen der traditionellen Künste und den neuen Formen bildlicher Bewegung wie jenen im Film suchte. Der gedankliche Aufwand, den Freeburg in seiner durchaus scharfsinnigen Argumentation betreibt, wenn er Konzepte von Kontemplation und Bewunderung des Schönen mit dem filmischen Bewegungsbild in Einklang zu bringen versucht, zeugt von einer

²³⁹ Lange knüpft damit an Karl Büchers Abhandlung *Arbeit und Rhythmus* von 1896 an. Auch Häfker spricht vom «Rhythmus der körperlichen Arbeit» (1913, 41).

sich in akademischen Kreisen allmählich geltend machenden Tendenz, Film als künstlerisches Ausdrucksmittel zu begreifen.²⁴⁰

Der promovierte Anglist Freiburg begann 1915, an der Columbia University Kurse über «Photoplay Composition» zu geben und entwickelte damit den möglicherweise ersten filmwissenschaftlichen Unterricht im universitären Kontext. Er war dabei stark von Strömungen der Kunsterziehung innerhalb der amerikanischen *lyceum movement* beeinflusst.²⁴¹ Die *lyceums* waren außeruniversitäre Bildungseinrichtungen, wie etwa das Brooklyn Institute of Arts and Sciences, an denen eine breitere (aber gebildete) Öffentlichkeit Vorlesungen zu unterschiedlichen Themen hören konnte. Kurse zur Kunstgeschichte und Ästhetik vermittelten etwa eine Wertschätzung von Bildkomposition als medienübergreifendes, künstlerisches Gestaltungsmittel. Freiburg übernahm die anschaulichen Lehrmethoden dieser Kurse und projizierte im Klassenraum Standphotographien aus Filmen, die er im Hinblick auf ihre Bildkomposition analysierte und teils auch Reproduktionen berühmter Gemälde gegenüberstellte (vgl. Askari 2014, 71). Ästhetische Prinzipien der Kunsterziehung übertrug er so auf den Film und arbeitete damit zugleich einem normativen Verständnis filmischer Bewegung zu.

Freiburg war in seinem Denken über den Film beeinflusst durch die psychologische Ästhetik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, insbesondere durch die Ästhetikerin und Schriftstellerin Vernon Lee (eigentlich Violet Page). Sie verstand das Sehen als *physischen* Akt und untersuchte noch bis in die 1920er Jahre, ihrerseits beeinflusst durch den US-amerikanischen Psychologen und Philosophen William James, körperliche Reaktionen auf die Wahrnehmung ästhetischer Werke, vor allem von Gemälden (vgl. Nead 2007, 37–40).²⁴² Auch für Freiburg war die Betrachtung eines

240 Ein weiteres Beispiel hierfür ist der Harvard-Professor Hugo Münsterberg, für den 1916 der Film «eine neue Form wahrer Schönheit in den Wirren eines technischen Zeitalters» bedeutet (1996, 103). Er geht im Unterschied zu Freiburg jedoch nicht auf die unterschiedlichen Bewegungsformen im Filmbild ein, sondern interessiert sich vor allem für die psychologischen Bedingungen der Bewegungswahrnehmung im Film. Gleichwohl weist seine Argumentation ebenfalls eine idealistische Tendenz auf, da seine – übrigens Konrad Lange widersprechende – Grundthese der aktiven Erzeugung filmischen Bewegungserlebens *durch den Betrachter* (vgl. ebd., 47–50) diesen als autonomes Subjekt «rettet» und nicht mehr in der Position einer ohnmächtigen Instanz gegenüber von außen kommenden «Bewegungsschocks» belässt. «Wir nehmen die Bewegung wahr, und doch nehmen wir sie als etwas wahr, das nicht den unabhängigen Charakter der Außenwelt hat, denn unser Bewusstsein hat sie aus rasch aufeinanderfolgenden Einzelbildern aufgebaut» (ebd., 72). Freiburg kannte Münsterbergs *The Photoplay* von 1916 gut und setzte es – wie auch Vachel Lindsays *The Art of the Moving Picture* von 1915 – in seinen Kursen ein (vgl. Askari 2005, 69; 2014, 76).

241 Kaveh Askari stellt diesen Einfluss umfassend dar (vgl. 2014, 71–79).

242 Zum Einfluss von Lee auf Freiburg vgl. auch Askari 2014, 81, 86. Weitere Vertreter der psychologischen Ästhetik waren Alexander Bain, James Sully, Herbert Spencer und

Kunstwerks oder Films eine physiologische Tätigkeit, «subject to the laws of physical comfort and fatigue» (1923, 52). Er wendet sich entsprechend in seinen Werken zunächst gegen alles am Film, was dem Auge Schmerzen und physisches Unbehagen bereite, etwa bestimmte Effekte filmischer Montage wie abrupte Wechsel von Hell zu Dunkel oder zwischen unterschiedlichen Einstellungsgrößen. Ähnlich deutschen Kinoreformern wie Robert Gaupp bringt er dabei den Film in Zusammenhang mit Nervosität und Schock:

[...] when we look at a motion picture we never know at any instance what we may be called upon to do the next instant. That makes us nervous. We need to be constantly braced for the shock and, if we are not so braced, we must suffer when the shock comes. (Freeburg 1923, 31)²⁴³

Freeburg scheint sich hier insbesondere auf die Wirkung der Montage zu beziehen, doch auch innerhalb einzelner Einstellungen ist für ihn all das hässlich, was die Augen anstrengen könnte, etwa schnelle oder ruckartige Bewegungen von Objekten nah an der Kamera. Seine Vorbehalte gegenüber solchen Bewegungsformen gründen in einer zeittypischen Angst vor Hysterie, Schock und Nervosität, sind aber zugleich Teil eines Diskurses, der die Einsparung und die zielgerichtete Anwendung der Körperkräfte fordert. Schönheit ist für Freeburg gleichsam das Produkt einer Entlastung des menschlichen Sensoriums, sie resultiert aus einer Wahrnehmungsökonomie, bei der der Zuschauer mit möglichst wenig Energieaufwand einen größtmöglichen Effekt hat («the greatest impression on the spectator with the least expenditure of his mental energy», ebd., 114).²⁴⁴ Ebensovienig wie Lange versucht Freeburg, die Bewegtheit filmischer Bilder zu verleugnen oder vollständig zu unterdrücken; vielmehr geht es ihm zunächst um deren Eingrenzung, um ein Maßhalten (*moderation*):

William James. Münsterberg, der durch James an die Harvard University gelangt war, übertrug schon vor Freeburg Gedanken der psychologischen Ästhetik auf den Film.

243 Die vom Film auf die Zuschauer übergehende (und vom Regisseur intendierte) Nervosität wird etwa zur gleichen Zeit (1921) von Jean Epstein positiv als eine Energieübermittlung verstanden: «Le metteur en scène suggère, puis persuade, puis hypnotise. La pellicule n'est qu'un relais entre cette source d'énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement» (Epstein 1974, 97). («Der Regisseur suggeriert, überzeugt, hypnotisiert. Der Filmstreifen ist nur ein Vermittler zwischen dieser nervösen Energiequelle und dem Saal, der ihre Ausstrahlung aufnimmt», Übers. DW). Walter Benjamin wird bekanntlich etwa fünfzehn Jahre später das Wahrnehmungsphänomen des Schocks dezidiert auf die Lebenswelt der Moderne und auch auf den Film beziehen: «Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige [sic] Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film der Rezeption zugrunde» (1977, 208).

244 Vgl. auch bei Häfker: «Kräfteverschwendung und -verzappelung» (1913, 10).

The cure for such pictorial hysterics is simple moderation, the elimination of jerky movements wherever possible, and the choice of movements so easy to follow that the eye may perceive them with the least muscular effort.

(Freeburg 1923, 36)

Entscheidender als eine quantitative Reduktion filmischer Bewegungen ist für Freeburg noch deren *normative Kontrolle*, sodass sie sich mit tradierten Prinzipien malerischer Bildkompositionen vereinbaren lassen: «Beauty springs from control; ugliness follows lack of control» (ebd., 88).²⁴⁵ In der eindeutigen Abgrenzung regulierter Bewegung von gänzlich unkontrollierter verwendet er Begrifflichkeiten, die an die Bändigung der Natur, insbesondere von Tieren, erinnern. Er spricht von

the evil which motions may do if they are *turned wild* on the screen, and the good which they may work if they are *harnessed*²⁴⁶ by a director who understands these fundamental principles of pictorial composition.

(Freeburg 1923, 114–115; Herv. DW)

In *The Art of Photoplay Making* beruft sich Freeburg auf die Schönheitsdefinition Vernon Lees, der zufolge all dasjenige schön sei, was einer kontemplativen, anhaltenden und wiederholten Anschauung entgegenkomme (vgl. 1918, 27–28).²⁴⁷ Es ist genau diese Vorstellung, die Freeburg auch auf den Film übertragen möchte. Seine Argumentation beruht dabei im Wesentlichen auf der Behauptung, dass sich auch in der fließenden Bewegung des Films dem Gedächtnis statische *Momente* einprägen, die er als «tableaux» bezeichnet: «in such actions the mind always retains a static instant, or tableau, rather than the movements which lead up to, or away from, that tableau» (1918, 21). In *Pictorial Beauty* spricht er von den «fleeting moments which fix themselves [...] and may be appreciated much as one would appreciate a design in a painting» (1923, 51).²⁴⁸ Freeburg betont in diesem Zusammenhang, dass unsere Augen, nach Jahrtausenden der

245 An anderer Stelle macht Freeburg deutlich, dass es bei einer solchen Regulierung filmischer Bewegung zugleich um die Zähmung der technisch-modernen Lebenswelt geht: «We do not say that you who worship speed shall not have your express trains, your racing cars, your airplanes, and your Arabian steeds. You may have them all, because they can be so photographed that an actual run of two or three miles may be presented on the screen as a movement of only two or three feet» (1923, 36–37). Es bleibt indes fraglich, ob das die «Verehrer der Geschwindigkeit» tatsächlich zufrieden gestellt hätte.

246 Das Verb «to harness» findet im Englischen etwa in der Formulierung «harness the forces of nature» («die Naturgewalten bändigen») Anwendung, bezieht sich aber auch auf das Anspannen von Pferden oder das Anlegen eines Gurtes.

247 Auch in *Pictorial Beauty on the Screen* greift Freeburg diesen Gedanken wieder auf: «For at the very moment when we are stimulated by art we desire to rest in satisfied contemplation» (1923, 96).

248 Zum Begriff des Tableaus bei Freeburg vgl. auch Askari 2014, 79–83.

Betrachtung statischer Kunstwerke, auf die Wahrnehmung stillstehender Posen gleichsam ‚geeicht‘ seien (vgl. 1923, 32). Wenn er damit in gewisser Weise an die Überlegungen Henri Bergsons in *Schöpferische Wirklichkeit* anschließt (vgl. Kapitel 3), so gerade nicht um diese fixierende Tendenz menschlicher Wahrnehmung zu kritisieren, sondern um mit ihr die Anwendung von Prinzipien der statischen Bildkomposition auf den Film zu rechtfertigen. Dabei nennt er konkret vier solcher Prinzipien: Einheit²⁴⁹, Betonung, Balance und Rhythmus.²⁵⁰

All diese Prinzipien dienen bei Freiburg letztlich dazu, den Bewegungsfluss des Films zu ordnen und zu disziplinieren. So versteht er unter Betonung (*emphasis*) die kompositorische Blicklenkung auf die für die Story relevantesten Bildelemente. Ergebnis der richtigen Betonung sei, dass auch bei kürzester Projektionsdauer sich für jeden Zuschauer die wesentliche (vom Filmemacher intendierte) Bedeutung des Bildes erschließe (vgl. ebd., 65). Betonung ist für Freiburg somit ein geeignetes Werkzeug, um der potentiellen Unübersichtlichkeit und Vieldeutigkeit von Filmaufnahmen entgegenzuwirken und deren Bedeutungsüberschuss auf *eine* wesentliche Aussage zu reduzieren. Dies impliziert zugleich eine Regulierung der Aufmerksamkeit des Betrachters.²⁵¹

Zentral in Freiburgs Denken ist schließlich die nahezu paradoxe Vorstellung einer «Ruhe in der Bewegung» (*dynamic repose*) (1923, 153). Ausgehend von der Figur eines sich drehenden Kreisels, bei dem es sich trotz seiner Bewegung um einen in sich ruhenden Körper handelt, zeigt Freiburg mehrere Möglichkeiten auf, wie auch an sich bewegte Filmbilder den Eindruck von Ruhe und Ausgeglichenheit vermitteln können: «In short,

249 Zur vorherrschenden Idee der Einheit des Kunstwerks vom 17. bis ins 19. Jahrhundert vgl. Körner 1988.

250 Paradoxerweise benutzt Freiburg «Rhythmus» – in Anknüpfung an Kunsttheoretiker des 19. Jahrhunderts wie Alois Riegl, die den aus der Musik stammenden Begriff auch auf die Bildbetrachtung anwandten – zunächst als Beschreibungskategorie für *statische* Kompositionen, um dann diesen Rhythmus statischer Bilder auch im Filmbild zu sehen, anstatt den Begriff direkt auf die Bewegtheit des Filmbilds anzuwenden.

251 Ähnlich formuliert es schon Häfker: «Man muß eine vollständige *Bewegungseinheit* auf das Bild zu bekommen suchen – d. h. ein geschlossenes Bild, ein Motiv, das die Phantasie befriedigt und nicht Fragen übrig läßt» (1913, 40; Herv. i. O.). Eine ähnliche Aufgabe weist auch Münsterberg der Bildkomposition zu, die «den Erfordernissen der Aufmerksamkeit dienstbar» (1996, 54) gemacht werden soll. Für ihn ist jedoch nicht die Bewegungskomposition innerhalb einer Einstellung wesentliches Mittel filmischer Aufmerksamkeitslenkung, sondern die Großaufnahme (vgl. ebd., 51–57). Klaus Kreimeier hat jüngst darauf hingewiesen, dass sich bei Münsterberg, als direktes Bindeglied zwischen idealistischer Ästhetik und klassischem Erzählkino Hollywoods, auch eine «Zähmung der Anarchie» des frühen Kinos sehen lässt (2011, 111–112). Erst Siegfried Kracauer verbindet in seiner *Theorie des Films* von 1960 gerade die «Unbestimmtheit» der Filmaufnahme mit den Anforderungen der Narration: «Es ist also möglich, Aufnahmen undeutlichen Sinngehalts in eine Story einzugliedern» (1985, 107).

we want to see the values of pictorial motions so well distributed over the screen, and so related to each other, that they give the impression of being in perfect equilibrium» (ebd., 129). Dies werde zum Beispiel möglich durch besondere Ausbalancierungen von Bewegungen innerhalb des Bildfeldes (etwa die Kombination von Wasserfall und aufsteigendem Rauch), durch weit entfernte und dadurch geringe Bewegungen (etwa in Panorama-Aufnahmen) oder durch sich bewegende Texturen (wie fallender Schnee). Diesen «ruhenden» Bewegungen stellt Freeburg solche entgegen, die er bei Aufnahmen eines Pferderennens mit auf einem Auto montierter Kamera beobachtet: «The result was that the grand stand, guard rails, and all fixed objects flew crazily from left to right» (1923, 148). Die Aufhebung der Naturgesetze, für viele andere Filmtheoretiker der 1920er Jahre *das* große Faszinosum des Films, ist für Freeburg verwirrend, bar jeden Sinns und deshalb unschön.

Obwohl Freeburg ganz offenbar bemüht ist, den Film in den Rahmen der klassischen Ästhetik zu stellen und damit auch seine Bewegtheit in die Schranken zu weisen, macht er deutlich, dass es sich immer nur darum handeln könne, die *Prinzipien* dieser Ästhetik für den Film zu übernehmen, nicht aber konkrete Kunstwerke nachzuahmen. «Verfilmte Gemälde» und tatsächliche Tableaux vivants im Film lehnt er entschieden ab.

He is a childish and misguided enthusiast who attempts to reproduce literally some great painting or piece of sculpture in the motion pictures. «Living Pictures», whether at society entertainments or on the screen, may be clever, even interesting, but they are not art; they are merely imitations, echoes, appreciations of their originals. To place two peasants in the setting and pose of Millet's «The Angelus» to drape and pose an actress like Raphael's «The Sistine Madonna» is merely to pay a tribute to the masterpiece imitated. If the imitation is well done and the beholder has an aesthetic experience, it is only because his eye sees again in memory the inimitable beauty of the original. No one art can reproduce another art. [...] You cannot cinematize a painting, nor can you paint a cinematic picture. (Freeburg 1918, 37–38)

Piktorale Momente gelten Freeburg zwar als notwendig, um aus Film Kunst zu machen, sie dürfen den Bewegungsfluss des Films jedoch nicht hemmen, denn sie seien «after all only incidents in the pictorial movement. They must emphasize without retarding, they must stress without stopping the cinematic movement» (1918, 60). Es geht ihm also keinesfalls um eine Forderung statischer Bildkompositionen im Film. Gerade aber weil der Film Bewegung wiedergebe und somit jeder einzelne Moment nur kurz erfasst werden könne, sollen diejenigen Momente, die sich dem Betrachter ohnehin als Erinnerungsbild einprägen, deutlich den klassischen

Kompositionsprinzipien entsprechen (vgl. ebd., 55). Was Freiburg entwickeln möchte, ist somit keine Ästhetik der Malerei *im* Film (wie dies tendenziell bei den frühen Autoren in *Der Kinematograph* der Fall war), sondern eine spezifische Ästhetik *des* Films, die gleichwohl auf ästhetischen Prinzipien der Malerei aufbaut.

Der «zu malerische» Film

Freiburg repräsentiert mit seinem beharrlichen Bezug auf tradierte Künste und klassische Ästhetik noch Anfang der 1920er Jahre einen Typus von Filmtheorie, wie er eher für die 1910er Jahre prägend war. Lediglich in seiner Ablehnung von *Tableaux vivants* im Film nähert er sich anderen, zeitgleich existierenden Tendenzen in der Filmtheorie an, die diesen Standpunkt noch weitaus vehementer vertreten. Bei Jean Epstein werden *Tableaux vivants* und malerische Bildkompositionen im Film, denen Freiburg immerhin noch einräumt, «clever» oder «interesting» zu sein, zum Schreckgespenst einer unfilmischen Ästhetik. Epsteins eindeutige Forderung lautet 1921: «Keine Malerei. Gefahr lebender Bilder im Kontrast von Schwarz und Weiß. Klischees für die *Laterna magica*. Impressionistische Kadaver» (2008a, 36).²⁵² Für ihn konnte jeder Versuch, Prinzipien der Malerei auf den Film zu übertragen, nur auf eine Unterdrückung dessen wesenhafter und grundlegender Bewegtheit hinauslaufen. Wenn in *Der Kinematograph* 1908 ein «Stilleben-Thema» im Kino noch positiv aufgefallen war, gilt für Epstein: «Auf der Leinwand gibt es kein Stilleben» (2008b, 45). Ganz im Gegenteil: «Alles lebt!» (2008c, 76). Ähnlich sieht es etwa zur gleichen Zeit Béla Balázs, der in *Der sichtbare Mensch* (1924) über Filme mit «malerischen Effekten» schreibt:

Solche Filme machen manchmal den Eindruck einer bewegten Bildergalerie. Das ist eine Gefahr. Denn gerade durch ihre schöne, selbstgenügsame Komponiertheit bekommen sie etwas Nachinnengekehrtes, Stabiles. Je frapperanter so eine Effektaufnahme ist, um so mehr umrahmt sie sich zu einem selbstständigen Bild und reißt sich aus dem fließenden Kontinuum des Ganzen los.

(Balázs 2001a, 96)

Geradezu exemplarisch kontrastiert Balázs «Stabiles», Umrahmtes und «Komponiertheit» mit dem «fließenden Kontinuum» des Films. An einer anderen Stelle in *Der sichtbare Mensch* nimmt er explizit Bezug auf Tab-

²⁵² Im Original verwendet Epstein den Begriff «tableaux vivants»: «Pas de peinture. Danger des tableaux vivants en contraste de blanc et noir. Clichés pour lanterne magique. Cadavres impressionnistes» (Epstein 1974, 93).

leaux vivants. Er spricht dem Film nicht ab, «auch eine Augenweide zu sein», kritisiert aber die «dekorative Regie», die häufig den Fehler mache, «daß sie zu schön ist»:

Das dargestellte Leben bekommt etwas kunstgewerblich Geziertes. Und Gruppen, die immerfort in tadellos dekorativen Linien gestellt sind, machen den Eindruck von gut einstudierten Ballettszenen. Wenn aber der Film zu einer Reihe «lebender Bilder» wird, dann verlieren seine Bilder das Lebendige.

(Balázs 2001a, 54)²⁵³

Mit der Rede gegen Tableaux vivants riefen Freeburg, Epstein und Balázs zugleich einen Topos der Filmkritik in den 1910er und 1920er Jahren auf. Dort war immer wieder dann von «lebenden Bildern» (als Synonym für Tableaux vivants) die Rede, wenn eine bestimmte Bildästhetik kritisiert wurde, die man als *zu* malerisch und zu wenig filmisch empfand. So schreibt der Schweizer Filmkritiker Karl Bleibtreu 1913 in einer Rezension zu einem Kriegsfilm: «Hier wird die Klippe vermieden, bloß lebende Bilder ohne innere Handlung [...] anzuführen» (1913, 6). Ein anderer Film hatte diese Klippe seiner Meinung nach leider nicht umschifft: «Was bleibt von «Tasso» und «Iphigenie» übrig, wenn man die herrliche Sprache wegnimmt? Ein paar lebende Bilder» (1984, 210). Und Heinz Michaelis kritisierte noch 1923 den Bibelfilm I.N.R.I. (Robert Wiene, D 1923) auf vergleichbare Weise: «Die seelische Intensität dieser Menschen, ihre Besessenheit von dem Erlebnis Christus wird nicht restlos nach außen projiziert. Hier gibt die Regie lebende Bilder, die eben Bilder bleiben» (1923, o.S.).

Der Anspruch, der in diesen Rezensionen an den Film herangetragen wird, ist der einer Darstellung von Gefühlswelten fiktionaler Figuren, wofür aber gerade – zumindest tendenziell – eine *Loslösung* von der gemäldeartigen Bildästhetik der Tableaux vivants erforderlich sei. Erwünscht wird eine Form des Eintauchens und Mitgehens mit inneren und äußeren Vorgängen, für die eine bloße Aufreihung einzelner, für sich stehender Bilder ungeeignet zu sein scheint und für die vielmehr eine Art von *Bewegungsfluss* erforderlich ist, der die einzelnen Situationen miteinander verbindet. So schreibt bereits 1910 ein mit dem Kürzel H. F. zeichnender Autor in der *Ersten Internationalen Filmzeitung*: «Wir wollen eben nicht einzelne Bilder, Episoden sehen – sondern Szenen, die sich auch äußerlich als Phasen einer zusammenhängenden Handlung darstellen» (zit. n. Diederichs 2001, 67).

253 Noch 1930 weckt ein vergleichbarer Abschnitt in Balázs' *Der Geist des Films* durch seine Überschrift ««Gestellte» Aufnahmen» Assoziationen an Tableaux vivants (vgl. 2001b, 38–39).

Theodor Heinrich Mayer und die Schönheit jeglicher Bewegung

In seiner Konzeption kinematographischer Bewegung steht der von dem österreichischen Schriftsteller Theodor Heinrich Mayer verfasste Aufsatz «Lebende Photographien» von 1912 in starkem Kontrast zu den Ausführungen Häfkers und Freeburgs, denn in ihm kommt gerade eine unvor-
eingenommene Faszination von filmischer Bewegung zum Ausdruck. Zunächst recht ähnlich wie Häfker spricht auch Mayer von der Schönheit der «Bewegung an und für sich» (1984, 128) und ihren Möglichkeiten für den künstlerischen Film. Doch gibt es vor allem drei wichtige Unterschiede. Erstens ist Bewegung für Mayer kein Ausdruck eines übergeordneten Prinzips. Zweitens betont er an mehreren Stellen eine wirkliche *Abstraktion* der Bewegung vom Bildinhalt: «Das Vorüberziehen der Landschaft [...] bietet künstlerischen Genuß. Wohlgermerkt, das Bewegen, nicht die verschiedenen hübschen Landschaftsbilder» (ebd., 126). Hierzu gehört für Mayer auch die Fähigkeit des Films, nicht nur *Bewegungsmomente* darzustellen (Freeburgs «tableaux»), sondern *den Bewegungsfluss selbst*. Dabei argumentiert er zunächst genau wie Freeburg, dass die menschliche Wahrnehmung – ob angeboren oder durch kulturelle Prägung – eigentlich eher darauf ausgerichtet sei, einzelne Momente wahrzunehmen als eine Bewegung in toto. Im Unterschied zu Freeburg leitet er daraus jedoch nicht die Forderung ab, dieser Wahrnehmungsdisposition Genüge zu tun, vielmehr begrüßt er das Kino als Möglichkeit, die menschliche Wahrnehmung gerade zu *erweitern*.

Eine belehrende Aufgabe im edelsten Sinn wäre es auch, wenn der Kinematograph unsere Begriffe von Schönheit der Bewegung ausbreiten und festigen könnte. Bei der Beurteilung der ästhetischen Wirkung einer Bewegung stehen wir noch ganz im Banne der Antike. Es ist uns beinahe angeboren, nicht sie selbst ins Auge zu fassen, sondern die einzelnen Bewegungsmomente, die sich während ihres Ablaufs ergeben. [...] Im Kinematographen haben wir nun ein Mittel, Bewegungen jeder Art als solche zu reproduzieren.

(Mayer 1984, 125–126)

Während sich für Freeburg der Film an die menschliche Wahrnehmung von «tableaux» anpassen müsse, stellt der Kinematograph für Mayer im Gegenteil eine Art Emanzipation von dieser Wahrnehmungsdisposition dar. Er liefert für ihn somit genau das, was Bergson fordert (zumindest der technischen Hervorbringung kinematographischer Bilder jedoch ab-
erkennt): die Wahrnehmbarmachung des Lebensflusses, des kontinuierlichen Werdens. Drittens: Obwohl Mayer ausführlich auf langsame Bewe-

gungen eingeht und ihnen die besondere Funktion zuweist, im Betrachter einen traumähnlichen Zustand hervorzurufen, geht es ihm nicht um deren Aufwertung gegenüber schnellen und maschinellen Bewegungen. Den letzten Abschnitt seines Textes widmet Mayer gerade der «Bewegung von Maschinen» und bewundert an ihnen ihre Kraft, Schnelligkeit und Möglichkeit der Fortbewegung. Ganz im Gegensatz zu Häfker befürwortet er beides: sowohl «Bewegungen, deren Ablauf langsam und zurückhaltend ist» (ebd., 127), als auch solche, die «auf einen kürzeren Zeitraum konzentriert» (ebd.) seien. Die Entscheidung für das eine oder das andere müsse in jedem einzelnen Fall vom Regisseur getroffen werden: «Es liegt ganz in der Hand des Kinobildners, Bewegungen, die langsam vor sich gehen, schneller abzubilden, wenn sie seiner Ansicht nach dadurch gewinnen oder umgekehrt» (ebd.).

Bemerkenswert ist, dass Mayer Film und Kino weder mit der Dynamik der Großstadt noch mit der Bewegung in der Natur wesentlich verknüpft. Stattdessen bietet für ihn der Film schlicht und ergreifend die Möglichkeit *jede erdenkliche* Form der Bewegung darzustellen und damit tatsächlich die Schönheit der Bewegung *an sich*, losgelöst vom Bildinhalt, erfahrbar zu machen. Zwar bleibt damit eine Idee von «Schönheit» das Leitprinzip, jedoch ist Mayers Schönheitsbegriff bedeutend breiter als der von Lange, Häfker oder Freeburg. Als Beispiel für schöne Bewegung nennt er etwa auch Aufnahmen von fahrenden Eisenbahnen aus, also gerade das, was Freeburg als unschön bezeichnet:

Das stille [tonlose, Anm. DW] ununterbrochene Nähern und Verschwinden, ganz losgelöst von jedem Bewegungsmittel, das langsame Auftauchen markanter Objekte, das Vorbeihuschen der nahen Gegenstände, alles zusammen wirkt auf empfängliche Menschen, wie die Betrachtung eines schönen Gemäldes. (Mayer 1984, 126)

Auch wenn Mayer hier auf die Malerei als Referenzmedium verweist, fühlt er offenbar keinen Bedarf, auch die Prinzipien klassischer Bildkomposition auf den Film zu übertragen. Hässliche oder zu vermeidende Formen von Bewegung kann es deshalb für ihn nicht geben – zumindest sucht man danach in seinem Text vergebens.

*

Wie sich in diesem Kapitel gezeigt hat, versuchte der bildungsbürgerliche Filmdiskurs ab etwa 1907 und verstärkt nach 1910, die Bewegungsformen des Films im Rahmen einer Kunstästhetik zu fassen und damit in vertraute Anschauungskategorien einzuordnen. Ziel war es letztend-

lich, das Konzept der Schönheit auf den Film anzuwenden und auf diese Weise einen klassisch-ästhetischen Wahrnehmungsmodus für das neue Medium zu ermöglichen. Strukturell wurde damit – zunächst in der Theorie – das Verfahren einer Festsetzung, einer Bändigung von Bewegtem und Lebendigem zum lesbaren, ästhetischen und bedeutungstragenden Bild verwendet, wie es schon für die Bühnenszenierungen von *Tableaux vivants* kennzeichnend war. Freilich ging man nicht so weit, das komplett unbewegte Filmbild zu fordern. Sollte der Film aber als ästhetische Option in Betracht gezogen werden, wollte er als *künstlerischer Film* gelten, musste seine Bewegung zumindest tendenziell abgeschwächt und einer Kontrolle unterworfen werden. Das diesem Kapitel vorangestellte Zitat von Carlo Mierendorff ließe sich dann auch so umformulieren: In seine Vorstellung vom *Bilde* passte der Bürger das Kino ein.

7. Die Attraktion des Schönen im Film

«Living photographs are about as far from
being things of beauty as anything
possibly could be.»²⁵⁴
Cecil Hepworth (1896)

Bisher ist von einem antithetischen Verhältnis zwischen Film und Tableaux vivants die Rede gewesen: hier die ostentative Stilllegung, dort das demonstrative Aufbrechen photographischer Bilder. Um 1910 etablierte sich, wie gezeigt, ein theoretischer Diskurs, der die Bewegungsästhetik des Films zu relativieren versuchte. Doch inwiefern ließen sich vergleichbare Tendenzen der Bändigung filmischer Bewegung auch in der Filmpraxis dieser Jahre wiederfinden? Dieser Frage gehe ich im Folgenden anhand einiger Fallstudien nach. Insbesondere untersuche ich, wo der Film vom Adressierungsmodus der ‹Attraktion des Schönen› Gebrauch machte, wie er dabei auf konkrete Inszenierungsweisen von Tableaux vivants zurückgriff und wie sich diesbezüglich das Verhältnis von Film und Tableaux vivants im Variététheater um 1900 beschreiben lässt.

Film im internationalen Variété. Von der ‹Attraktion des Schönen› zur optischen Berichterstattung

In den Nummernprogrammen des internationalen Variétés um 1900 kamen Film und Tableaux vivants oftmals gemeinsam zur Aufführung. Tableaux vivants waren in dieser Zeit eine besonders beliebte Attraktion (vgl. Kapitel 5), und auch Filmvorführungen fanden ab 1896 ihren festen Platz am Ende der Vorstellungen. 1906 wurden Filme schon in mehr als der Hälfte aller deutschen Variététheater regelmäßig gezeigt.²⁵⁵ Zwischen den beiden Aufführungsformen gab es mehrere Gemeinsamkeiten. Wie ich Kapitel 5 dargelegt habe, galten Tableaux vivants als sogenannte ‹Dunkelnummer›, für die der Zuschauerraum abgedunkelt wurde, die die visuelle Aufmerksamkeit besonders intensiv auf eine gebotene Bilderfolge lenkten, und bei der es zu einer Verschränkung von technisch-apparativer Attrakti-

254 Zit. n. Bottomore 1996, 137.

255 Vgl. Garncarz 2010, 25–27, 50. Zur Etablierung des Films im Variété vgl. ferner Jansen 1989, 153–166. Zu Vaudeville-Theatern in den USA vgl. Allen 1980, 75–115.

on und geheimnisvoller, fast magisch anmutender Bilderzeugung kam.²⁵⁶ Alle diese Merkmale trafen auch auf die Filmvorführungen zu. Vor allem aber fielen das Erscheinen des Kinematographen im Varietétheater und die ausgesprochene Popularität der Tableaux vivants zeitlich mit der Verbreitung des elektrischen Lichts zusammen: Immer mehr Städte waren nachts illuminiert, und in der Unterhaltungsindustrie sorgte es für einschneidende Fortschritte bei Projektionsapparaten sowie bei technischen Lichteffekten für Tableaux vivants, Serpentinentänze oder Wunderfontänen.

Bedenkt man diese Gemeinsamkeiten, so erscheint die spezifische Einbindung von Tableaux vivants und Film in die Variétéprogramme besonders interessant. Die Programmgestaltung folgte in der Regel sowohl dramaturgischen Gesichtspunkten als auch dem Gebot der größtmöglichen Abwechslung. Der Film entwickelte sich schnell zur Standard-Schlussnummer,²⁵⁷ während Tableaux vivants oftmals zur Mitte präsentiert wurden. Auf diese Weise waren die Dunkelnummern gleichmäßig verteilt und Programmende wie -mitte durch die Verdunkelung des Saals deutlich markiert. Genau so positionierte man etwa in einem Programm des Kölner Reichshallen-Theaters von 1907 Franz Thomas Tableaux-vivants-Nummer «Kunst und Leben» und die Filmvorführungen mit «Droeses Velograph».²⁵⁸ Doch es gab auch andere Fälle: Der Berliner Wintergarten verdunkelte im März 1904 nur einmal an jedem Abend den Saal und zeigte unmittelbar vor der kinematographischen Schlussnummer die Tableaux vivants der Gruppe The Seldoms.²⁵⁹ Für die Zuschauer folgten also auf die effektiv ausgeleuchteten Körper von Olga Desmond und ihren zwei männlichen Kollegen unmittelbar die hell flimmernden «lebenden Photographien» des Films. Die Verdunkelung des Saals stellte somit ein entscheidendes Kriterium für die Programmgestaltung dar und prägte die Aufmerksamkeitsökonomie der Vorstellungen wesentlich mit. Schon in dieser Hinsicht lag ein offensichtlicher Bezug zwischen Tableaux vivants und Film vor.

Manche der ersten Werbeanzeigen für Filmprogramme im Variété ähnelten in gewisser Hinsicht denen großer Tableaux-vivants-Nummern.²⁶⁰ Beide Formen der Schaustellung warben mit einer sinnlichen Überwältigung, mit der Größe der Bilder, mit Lichtwirkungen und mit der Men-

256 Tom Gunning hat das frühe Kino auf vergleichbare Weise in eine Traditionslinie magischer Lichtprojektionen wie den Phantasmagorien situiert (vgl. 2004a, 2004b sowie Kapitel 8).

257 Vgl. Garncarz 2010, 26–27, und Allen 1980, 75–123.

258 Vgl. Programmanzeige, in: *Das Programm* 299 (1907), o.S.

259 Vgl. Programmanzeige, in: *Das Programm* 100 (1904), o.S.

260 Es handelte sich bei den frühen Filmvorführern im Variété zunächst um freischaffende Schausteller, die ihren eigenen Filmprojektor und ihre eigenen Filme mitbrachten und deshalb auch eigene Werbeanzeigen schalteten (vgl. Garncarz 2010, 27–28).

ge der Personen auf Bühne bzw. Filmbild. Die Ansichten von Rousby's Cinematograf aus Spanien und Portugal wurden etwa in begrifflicher Übereinstimmung mit manchen Tableaux vivants als «Massenbilder»²⁶¹ angekündigt. In einer anderen Anzeige desselben Schaustellers wird der Projektionsapparat als «Colossal-Animatograph»²⁶² bezeichnet; geworben wird mit der überragenden Größe der Leinwand bei genauer Angabe der Quadratmeteranzahl. Die Projektionsbilder waren zudem umgeben von einem «prachtvolle[n], mit farbenwechselnden Glühlichtern umgebene[n] Rahmen». Neben Aufnahmen aus Spanien und Portugal wie Stierkämpfen bot der Schausteller «15 prachtvoll colorirte Bilder, darunter *Serpentintanz*, in allen erdenklichen Farbennüancen, wahrhaft künstlerisch ausgeführt».²⁶³ Auf ähnliche Weise warb 1897 auch die Schaustellerin und Filmvorführerin Madame Olinka²⁶⁴ in *Der Artist* für ihre Vorstellung. Sie versprach «Lebende Aquarell-Photographien nach Motiven der Oberammergauer Passionspiele».

Diese, nach berühmten Meistern in *transparenten Aquarell-Farben prachtvoll colorirten, lebenden Bilder* – den jeweiligen Raumverhältnissen entsprechend, bis zur völligen Bühnengröße projicirt –, sind von grösstem künstlerischem Werth und [...] von überwältigender Wirkung. / Die lebenden Passionsbilder eignen sich durch ihren Kunstwerth und die exceptionelle Eigenarth der Production für *jedes feine und solide Kunstinstitut*.²⁶⁵

Die Anzeige bedient sich der gleichen dualen Werbestrategie wie die Tableaux vivants der Varietébühnen: Sie verweist auf die Vorlagen berühmter Meister und auf ein spezifisches Genre der Malerei, durch welche die Vorstellung «Kunstwerth» erlange. Gleichzeitig handelt es sich unmissverständlich um eine visuelle Attraktion für alle Schaulustigen: Die Bilder sind groß, bunt und «von überwältigender Wirkung». Die Bezeichnung

261 Werbeanzeige, in: *Der Artist* 598 (1896), o.S.

262 Werbeanzeige, in: *Der Artist* 608 (1896), o.S.

263 Werbeanzeige, in: *Der Artist* 60 (1896), o.S.; Herv. i. O. Auch in den USA wurden Filme im Vaudeville anfangs in Gemälderahmen projiziert (vgl. Musser 2006, 162). In Deutschland bot noch 1910 die Internationale Kinematographen- und Lichteffect-Gesellschaft ein sogenanntes «Licht-Proscenium» an, eine farbige Umrahmung, die um das eigentliche filmische Projektionsbild herum projiziert werden sollte: «Der künstlerische Eindruck auf das Publikum ist ein ganz ausserordentlicher. Durch eine bunte, überaus farbenprächtige, aber doch in sehr diskreten Farbentönen gehaltene Bühnenumrahmung wird dem Kinobilde der Charakter des Schwarz-Weissen genommen, die nüchterne Wirkung also gehoben. Eine derartige Kinematographenvorführung ist ein aussergewöhnlicher ästhetischer Genuss für das Auge» («Geschäftliches», in: *Der Kinematograph* 164 (1910), o.S.).

264 Zu Madame Olinka vgl. Rossell 1996.

265 Werbeanzeige, in: *Der Artist* 668 (1897), o.S.; Herv. i. O. Es handelte sich vermutlich um handkolorierte Passionsfilme.

«lebende Bilder» weckt in diesem Zusammenhang tatsächlich mehr Assoziationen zu *Tableaux vivants* als zu Filmaufnahmen.

Wie diese Beispiele zeigen, griffen einige der frühen Filmvorführungen im Varieté auf den durch *Tableaux vivants* bereits etablierten Adressierungsmodus der «Attraktion des Schönen» zurück. Jedoch handelte es sich dabei um vereinzelte Versuche, die nicht in größerem Umfang weitergeführt wurden. In den meisten Fällen knüpfte sich die von kinematographischen Projektionen ausgehende Faszinationskraft gerade an die neuartige Bewegungsästhetik und den damit zusammenhängenden Realitätseindruck. Recht schnell verlagerte sich das Interesse der Varietézuschauer deshalb auf die Wiedergabe aktueller Begebenheiten; es entstand die sogenannte «optische Berichterstattung», die in Deutschland die Filmvorführungen der internationalen Variététheater klar dominierte (vgl. Garncarz 2010, 30–51).²⁶⁶ Mit ihr waren – wie bei den Filmvorführungen in Vereinen – spezifische Präsenzeffekte verbunden. Wie Joseph Garncarz schreibt, «konnten Zuschauer, die an einem Ereignis nicht teilgenommen hatten, mittels Filmvorführungen das Gefühl vermittelt bekommen, sie seien tatsächlich dabei gewesen» (ebd., 31). Häufig zeigte man aus diesem Grund Kriegsbilder, Bilder von Sportereignissen, Aufnahmen neuer Verkehrsmittel und Reisebilder (vgl. ebd., 32). Gleichzeitig blieb in Subgenres wie den *phantom rides* die kinematographische Bewegung selbst ein entscheidendes Attraktionsmoment (vgl. ebd., 32–33; Allen 1980, 130).

Mit der einsetzenden Fokussierung auf die optische Berichterstattung unterschieden sich Filmvorführungen im Varieté nun grundlegend von den *Tableaux vivants*: Sie wurden nicht mehr als «schön» angepriesen, sondern eher als «interessant»; sie sprachen nicht mehr primär ein ästhetisches Empfinden an, sondern eher das Verlangen der Zuschauer, wichtige Ereignisse und ferne Länder zu sehen. Kinematographische Vorführungen hoben sich nun von den anderen Dunkelnummern und vom übrigen Programm generell ab. Sie brachten etwas gänzlich Neues auf die Bühne und erweiterten die Vielfalt im Varieté entschieden – denn Berichterstattung hatte es dort zuvor nicht in dieser standardisierten Form gegeben. Das gegenseitige Verhältnis von *Tableaux vivants* und Film im internationalen Varieté bis in die 1910er Jahre lässt sich mithin vor allem als ein funktionales Nebeneinander charakterisieren: *Tableaux vivants* als Attraktion des Schönen, Film als Attraktion der Bewegung und als optische Berichterstattung.

266 Für die USA und die ähnlich zentrale Rolle der «topical films» im «big-time vaudeville» vgl. Allen 1980, 126–129.

Die Faszination leuchtender Körper. Die «Mondfee» in Tableaux vivants und Film

Während die im internationalen Varieté vorherrschende optische Berichterstattung kaum inhaltliche Berührungspunkte zu den Tableaux vivants aufwies, kam es in anderen Filmgenres wie der Komödie, dem Trickfilm und der Féerie zu zahlreichen konkreten Bezugnahmen. Diese Genres, die zumindest in Deutschland eher auf Jahrmärkten gezeigt wurden,²⁶⁷ orientierten sich bewusst an bestehenden Bühnenattraktionen der Varietés und Boulevardtheater. Georges Méliès, einer der Begründer des Trickfilms und der Film-Féerie, unterhielt selbst das Théâtre Robert-Houdin in Paris. Er hatte es 1888 erworben, inszenierte dort magische Bühnenshows mit diversen Schaufeffekten und zeigte später zudem seine phantastischen Filme. Auch andere Produktionsfirmen, wie beispielsweise Gaumont, standen mit den Pariser Schaubühnen in Kontakt und beschäftigten zum Teil auch deren Darsteller. Der frühe Film, insbesondere in Frankreich, konnte bei diesen Etablissements und ihren Repertoires aus dem Vollen schöpfen. Tableaux vivants waren davon nicht ausgenommen.

Als Beispiel für eine direkte Bezugnahme des Films auf Inszenierungsweisen von Tableaux vivants soll hier das Motiv der «Mondfee» dienen. Um 1900 findet sich das beliebte Sujet der magisch illuminierten Frau auf der Mondsichel in unterschiedlichen Bildmedien: Malerei, Photographie (ihre Reproduktionen auf Kunstpostkarten und in Zeitschriften), Tableaux vivants und Film. An ihm lässt sich zugleich beispielhaft nachvollziehen, wie Bildmotive, die zuvor von der akademischen Malerei aufgegriffen wurden, in die Schaulustkultur abwanderten und dort zum Element visueller Attraktionen wurden. Die Mondfee erweist sich jedoch nicht nur in motivischer Hinsicht als eine Schnittstelle zwischen Film und Tableaux vivants, sondern auch in ihrer spezifischen Medialität. Sie ist Ausdruck einer visuellen Faszination, die von leuchtenden und in gewisser Weise immateriell gewordenen Körpern ausgeht, und sie konkretisiert damit ein Charakteristikum der medialen Dispositive von Film und Tableaux vivants: die sichtbare Transformation lebendiger Körper in ein luminöses Traumbild.

²⁶⁷ In deutlich geringerem Maße als optische Berichterstattung lassen sich diese Genres ebenfalls in deutschen Variétéprogrammen nachweisen. Für die USA hat Robert Allen herausgestellt, dass bereits zwischen 1901 bis 1903 immer mehr Komödien und Trickfilme, insbesondere von Méliès (vgl. 1980, 151–156) und vor allem für ein jugendliches Publikum, in Vaudevilles gezeigt wurden. Er spricht von «dual appeals for the motion picture programs: «interesting» topical documentary subjects for adults, «amusing» comedy and trick films largely for children» (ebd., 156). Ab 1903 wurden in großen US-amerikanischen Vaudeville-Häusern auch vermehrt Filmdramen gezeigt (ebd., 158–159).



62 *Die Mondfee* (ca. 1908), Kunstpostkarte nach dem Original von Hermann von Kaulbach



63 Photographie mit Mondfeen, in: *Der Kunstwart* 17 (1903) 3, o.S.

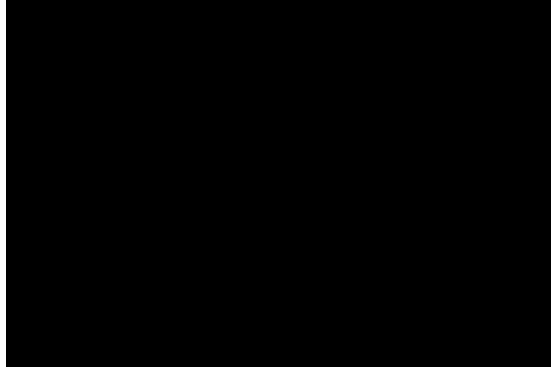
Die Mondfee findet sich etwa gegen Ende des 19. Jahrhunderts als Motiv auf einem Gemälde von Hermann von Kaulbach, Professor für Historienmalerei an der Akademie der Künste in München. Kaulbachs *Mondfee*, die im Original möglicherweise nicht mehr erhalten ist, wurde unter anderem 1891 in der bürgerlichen Illustrierten *Gartenlaube* abgedruckt²⁶⁸ und bis ins 20. Jahrhundert hinein in Form von farbigen Künstlerpostkarten vertrieben (Abb. 62). Kaulbach selbst hatte das Motiv jedoch keinesfalls erfunden. Bereits 1885 stellte Suzanne Duvernois die Mondfee als plastische Pose in französischen Varietés. Und auch später blieb sie weltweit ein beliebtes Motiv bei Tableaux-vivants-Aufführungen (Abb. 48, 64–66) und in der Kunstphotographie des Piktoralismus (Abb. 63).

Nach 1900 taucht die Mondfee auch in filmischen Féerien auf, etwa in *AU CLAIR DE LA LUNE OU PIERROT MALHEUREUX* (Georges Méliès, F 1904; Abb. 67) sowie in den zahlreichen ‹Weltraum-Féerien›, oft eine Mischung aus Science-Fiction und Märchen, von denen kaum eine ohne die Mondfee auskommt: beginnend mit *LE VOYAGE DANS LA LUNE* (Georges Méliès, F 1902) über *VOYAGE AUTOUR D'UNE ÉTOILE* (Gaston Velle, F 1906; Abb. 68),

268 *Die Gartenlaube* 1 (1891), Kunstbeilage, o.S.

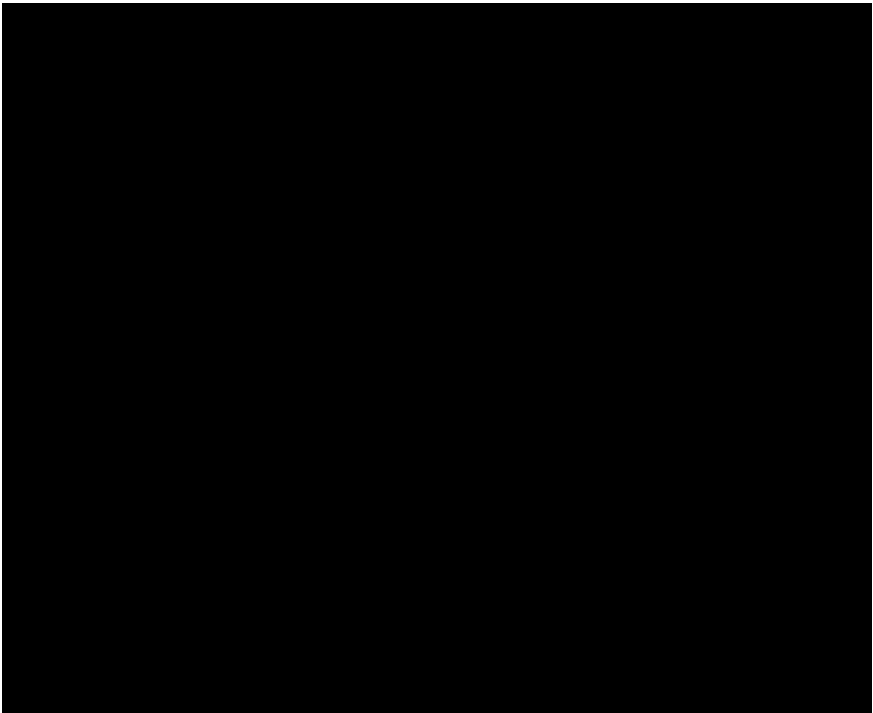


64 Detail einer Postkarte mit Suzanne Duvernois



65 Werbeanzeige von Lilly Medrano, in: *Das Programm* 560 (1912), o.S.

66 Vorbereitung einer Tableaux-vivants-Aufführung, Photographie: Byron Company, New York, ca. 1900





67 AU CLAIR DE LA LUNE OU PIERROT MALHEUREUX (Georges Méliès, F 1904)



68 VOYAGE AUTOUR D'UNE ÉTOILE (Gaston Velle, F 1906)



69a–b LE VOYAGE SUR JUPITER (Segundo de Chomón, F 1909)

L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE (Georges Méliès, F 1907) bis hin zu LE VOYAGE SUR JUPITER (Segundo de Chomón, F 1909; Abb. 69a–b). Ohne auf das Motiv der Mondfee im engeren Sinne zurückzugreifen, inszeniert Méliès auch in einer seiner letzten Féeries, À LA CONQUÊTE DU PÔLE (F 1912), als Planeten und Sterne posierende, an der Kamera vorüberschwebende Frauenfiguren.

Es sind vor allem zwei Aspekte, die die Mondfee zu einem so beliebten Motiv innerhalb der visuellen Kultur werden ließen, insbesondere bei Tableaux vivants und Film: ihr haltloses Schweben in einem nahezu undefinierten Raum und ihre Luminosität. Während die weibliche Feenfigur selbst meist bequem stehend oder sitzend abgebildet ist, scheint die Mondsichel, die ihr als Halt dient, schwerelos in der Luft zu schweben, oft vor einem dunklen Hintergrund und im oberen Bereich der Abbildung oder des Bühnenbildes platziert. Die Werbeanzeigen für Tableaux vivants mit Mondfeen belegen zudem, dass das Motiv auffallend oft mit speziellen Lichtinszenierungen präsentiert wurde (vgl. Abb. 48), wohingegen das Projektionslicht die Mondfee als leuchtende Film-Erscheinung sogar erst

hervorbrachte. Das Bildmotiv greift die Leuchtkraft der Filmprojektion also auch inhaltlich auf.

Beide Aspekte verweisen auf eine gewisse *Immaterialität* der Mondfee: Sie steht nicht als feste Erscheinung auf dem Boden, sondern schwebt in einem undefinierten Raum und besteht im Idealfall ganz aus Licht. Die Mondfee-Bilder evozieren somit einen faszinierten – und immer auch etwas träumerischen – Betrachterblick *nach oben*, ausgerichtet auf eine gleichsam entrückte Licht-Erscheinung, die sich aus dem sie umgebenden diffusen Dunkel heraushebt. In manchen filmischen Féerien wird dieser Betrachterblick noch im Bildraum selbst inszeniert: In *AU CLAIR DE LA LUNE* schaut der liebeschmachtende Pierrot auf die unerreichbare Erscheinung der Mondfee, die wie im runden Projektionsbild der *Laterna magica* erscheint (Abb. 67). In *VOYAGE AUTOUR D'UNE ÉTOILE* präsentiert sich die Mondfee – entgegen jeder realistischen Abbildungslogik – medial vermittelt über den vergrößerten und subjektivierenden Blick durch ein Fernrohr, der die undefinierte Weite des Weltraums zumindest visuell zu überwinden scheint (Abb. 68). In *LE VOYAGE SUR JUPITER* wird dieser Blick selbst – eingefasst in eine Rundmaske – als subjektiver Kamerablick wiedergegeben (Abb. 69a).

Indem es einen fokussierten und faszinierten Betrachterblick auf eine leuchtende Bild-Erscheinung hervorruft, verweist das Motiv der Mondfee auf strukturelle Gemeinsamkeiten der medialen Dispositive Film und *Tableaux vivants*. Zugleich verdeutlicht es, wie der Film auf spezifische Inszenierungsweisen der *Tableaux vivants* zurückgreifen konnte, um abseits von optischer Berichterstattung und ausgestellter Bewegungsästhetik auch eine ‹Attraktion des Schönen› zu bieten oder diese zumindest als *einen* Adressierungsmodus unter mehreren in sich aufzunehmen.²⁶⁹ Auch er konnte leuchtende, oft farbige Körper in ästhetischen Posen und harmonischen Arrangements bieten, transformiert in ein sinnhaftes Projektions- oder Traumbild, immateriell und unerreichbar – aber schön.

Die ‹ästhetischen Filme› von Gaumont

Die Nähe des frühen Films zu *Tableaux-vivants*-Inszenierungen erschöpfte sich nicht in der gemeinsamen Verwendung von Bildmotiven. Die zwei wichtigsten französischen Filmproduktionsfirmen, Gaumont und Pathé, setzten die ‹Attraktion des Schönen›, als einen durch *Tableaux vivants* be-

²⁶⁹ Sicherlich erscheinen die Mondfeen in den genannten Filmen an Stellen, an denen auch andere Adressierungsmodi vorliegen, etwa die Immersion in eine Geschichte, Spannung, Überraschung u. a.

reits erprobten Adressierungsmodus, bewusst zur Vermarktung bestimmter Filme ein. Dabei stützten sie sich auf ähnliche Argumentationsmuster und Grundannahmen wie der zeitgenössische filmtheoretische Diskurs. Insbesondere Gaumont produzierte um 1910 eine genreübergreifende Gruppe von Filmen, die man explizit als «ästhetisch» oder «künstlerisch» bewarb und die in ihrer Inszenierung immer wieder gewisse Gemeinsamkeiten mit den *Tableaux vivants* der Varietébühnen aufwiesen.

Der Hintergrund, vor dem diese Vermarktungsstrategien und Inszenierungsweisen zu verstehen sind, war ein sich abzeichnender Wandel in der Zusammensetzung des Publikums. 1908 wurden in Frankreich eine Reihe neuer Filmproduktionsfirmen und Tochtergesellschaften gegründet, die über die gezielte Annäherung an Ausdrucksformen des gehobenen Theaters ein bildungsbürgerliches Publikum erschließen sollten, darunter Film d'Art und die Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL), die beide mit der Produktionsfirma Pathé verbunden waren. Die medienwirksame Premiere der Film d'Art-Produktion *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* (André Calmettes/Charles Le Bargy, F 1908) rückte die neue Tendenz nachdrücklich ins öffentliche Bewusstsein, auch in Deutschland, wo man die französischen Filme ab 1909 als «Kunstfilms» bewarb.²⁷⁰

Gaumont reagierte auf diese Bestrebungen mit einer Reihe von eigenen, teils sehr kurzlebigen, Produktionsserien, die sich an eine vergleichbare Zuschauerschaft richteten, etwa *Théâtre-Film* (ab 1909), *Les Grands films artistiques Gaumont* (ab 1912) und *Le Film Esthétique* (ab 1910).²⁷¹ Für letztere Reihe druckte man auch einen kurzen Werbetext in der Fachzeitschrift *Ciné-journal* ab, dessen Autorschaft heute dem Regisseur dieser Filme, Louis Feuillade, zugeschrieben wird. Ähnlich wie fast zeitgleich die filmtheoretischen Schriften Gustav Melchers und Herbert Tannenbaums – im Gegensatz zu diesen jedoch vor allem aus vermarktungsstrategischen Gründen – betont er stark die visuelle Seite des Films und bringt sie mit der spezifischen Bildlichkeit der Malerei in Verbindung. Im «*Ästhetischen Film*» solle vor allem «Schönheit» zur Darstellung kommen: «Schönheit der Idee und Schönheit der Form – in der Kunst der Kinematographie muss der *Ästhetische Film* sowohl das eine als auch das andere in höchstem Maße verwirklichen» (Feuillade 2016, 66; Herv. i. O.).

Der Text wendet sich in Abgrenzung zu den Produktionen der Film d'Art explizit gegen eine Orientierung des Films an den Bühnenformen Drama, Komödie und Féerie und propagiert stattdessen die Malerei als neues bürgerliches Leitmedium. Dabei verweist er auf eine vermeintlich

270 Zu Distribution und Rezeption von Filmen der Film d'Art und SCAGL in Deutschland vgl. Kessler/Lenk 2008.

271 Zu Gaumonts «Kunst-Serien» vgl. Bastide 2008.

wesenhafte Verwandtschaft zwischen beiden Medien: «In Wirklichkeit entspringt sie [die Kinematographie, Anm. DW] in gleichem, wenn nicht gar in stärkerem Maße der Kunst des Malers wie der des Dramaturgen, da es ja unsere Augen sind, an die sie sich wendet» (ebd.). An genau diesem Punkt scheint der Text die Ebene der strategischen Produktwerbung zu verlassen und *allgemeine* Überlegungen zur Bildlichkeit des Films anzustellen. Er übernimmt dabei geradezu den sprachlichen Gestus eines Manifests:²⁷²

Warum sollte es den Filmautoren nicht gelingen, mit der Kombination von Beleuchtung und Virage, mit der Größe ihrer Inspiration und mit der Qualität ihrer Komposition, eine Empfindung der Schönheit in uns auszulösen, vergleichbar jener, die von einem Gemälde [Jean-François] Millets oder einem Fresko [Pierre Cécile] Puvis de Chavannes' ausgeht?

(Feuillade 2016, 67)

Wenn zwei Vorbilder aus der Malerei angeführt werden, so sind damit nicht nur motivische Bezüge angesprochen, sondern vor allem ein spezifisches Verhältnis zwischen Betrachter und Werk, das der Film von der Malerei übernehmen sollte: die Bilder selbst sollen Schönheit ausstrahlen und entsprechend bei den Betrachtern eine «Empfindung der Schönheit» (*sentiment de beauté*) auslösen.

Auch die deutsche Fachpresse griff den Werbetext zum *Film Esthétique* auf. In einem mit «Film und Ästhetik» betitelten Artikel sprach sich *Der Kinematograph* dafür aus, «mehr wahre Kunst, mehr Ästhetik in den Kinematographen» zu bringen, stellte anschließend die neue Produktionsserie Gaumonts vor und warb für sie als «in ihrer künstlerischen Vollendung, in ihrer harmonischen Vollwertigkeit als wirklich ausgereifte kinematographische Kunst» (ebd.). In der folgenden Nummer wurde der Gaumont-Werbetext sogar in freier deutscher Übersetzung abgedruckt.²⁷³

Aus der tatsächlichen Produktionsserie des *Film Esthétique* ist lediglich *LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX* (Louis Feuillade, F 1910) erhalten, ein Historienfilm, der an vielen Stellen auf konkrete Gemäldevorlagen rekurriert.²⁷⁴ Die *Kinematographische Wochenschau Léon Gaumont* (Gaumonts Filmkatalog für den deutschsprachigen Markt) stellte den Bezug zur Malerei deutlich heraus:

272 Dies erklärt auch, warum Francis Lacassin den Text sogar vorbehaltlos als «manifeste» bezeichnet (1995, 104), obwohl es sich zunächst um einen Werbetext handelt.

273 Vgl. «Neue Films», in: *Der Kinematograph* 181 (1910), o.S.

274 Die einzigen weiteren Filme, die nachweislich unter dem Titel «Le Film Esthétique» vertrieben wurden, sind die heute verschollenen *LE PATER* und *PETITS POÈMES ANTIQUES* (beide Louis Feuillade, F 1910) vgl. Bastide 2008, 323; einige Filmhistoriker zählen noch andere erhaltene Filme zum *Film Esthétique*, so Lacassin 1995 und Carou 2000.

Die Maler und Bildhauer aller Zeiten und Länder haben in ihr [der Bibel, Anm. DW] eine unerschöpfliche Quelle ihrer Werke gefunden. / So haben auch wir uns daran gemacht, dies unvergleichliche Buch zu studieren [...]. Seine künstlerischen Details sind so sorgfältig ausgearbeitet, daß das Ganze ein Bild vollendeter Harmonie ist.²⁷⁵

LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX unterscheidet sich bildästhetisch jedoch nur wenig von Gaumonts früheren Historienfilmen, für die man ebenfalls schon auf Gemäldevorlagen zurückgegriffen hatte.²⁷⁶ Auch die Werbung für angeblich besonders künstlerische Filme war nicht neu. Bereits in den Jahren zuvor hatten Firmen, beispielsweise Lux, Éclair und Gaumont, in Zeitschriften wie *Ciné-journal* mehrere ihrer Produktionen, vor allem Historienfilme, als «films artistiques» angekündigt.²⁷⁷ Der Werbetext zum *Film Esthétique* entsprang also einer generellen Tendenz der Zeit, bestimmte Filme als besonders «ästhetisch» oder «künstlerisch» zu vermarkten, um ein entsprechendes Publikum zu bedienen oder neu zu gewinnen.

Ästhetische Gestaltung in den *phonoscènes*²⁷⁸

Die Bezeichnung «film artistique» blieb bei Gaumont nicht auf Historienfilme beschränkt, wie Louis Feuillades *phonoscènes* LES HEURES (F 1909) und LE PRINTEMPS (F 1909) beweisen, die beide sowohl in Frankreich als auch in Deutschland als besonders «künstlerisch» beworben wurden, so etwa auf den Titelseiten von *Die Lichtbild-Bühne* (Abb. 70).²⁷⁹ Unter anderem wies man dabei auf die «künstlerisch ausgeführte Broschüre» hin, die als Begleitmaterial zu den Vorführungen der Filme verteilt wurden. Der erste, leider nicht erhaltene, dieser beiden Filme bestand aus vier Teilen, die jeweils zwei oder drei Szenen enthielten: «L'Aube» und «L'Aurore»; «Le Matin» und «Le Jour»; «Midi», «La Vesprée» und «Le Crépuscule»; schließlich «Le Soir» und «La Nuit».²⁸⁰ *Der Kinematograph* beschrieb LES HEURES wie folgt:

275 *Kinematographische Wochenschau Gaumont* 48 (1910), S. 8.

276 Bernard Bastide hat nachgewiesen, dass in den Drehanleitungen zu mehreren Gaumont-Filmen konkrete Gemäldevorlagen genannt werden, so etwa für historische Filme von Étienne Arnaud oder in den Tanzfilmen Feuillades. Bastide vermerkt sogar, dass sich LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX im Vergleich zu diesen Filmen mehr durch besondere Kargheit und mangelnde Sorgfalt in der Inszenierung als durch auffallende Kunsthaftigkeit auszeichnet (vgl. 2008, 324).

277 Zur Modebezeichnung des «Kunstfilms» und der Debatte um ihn vgl. Adriaensens 2016.

278 Bei den *phonoscènes* handelte es sich wie bei den deutschen Tonbildern von Oskar Messter um Filme, die zusammen mit auf Schallplatten aufgezeichneter Musik verliehen wurden.

279 *Die Lichtbild-Bühne* 42 (1909) und 58 (1909).

280 Werbeanzeige, in: *Ciné-journal* 27 (1909), S. 12.

DIE LICHTBILD-BÜHNE.

No. 41. BERLIN N. 65, Möllerstr. 38 a/b. 4. Februar 1909

Stumme und sprechende
FILMS-GAUMONT

Wünschen Sie einen Schläger, der
sich über das Wochenprogramm hinaus hält?

So bestellen Sie den KUNSTFILM

„Die Stunden“
Mythologisches Melodrama Verkauf ab 7. Februar 1909.

Verlangen Sie darüber die künstlerisch ausgeführte Broschüre!

<p>Die letzten Neuheiten:</p> <p>Schwammwäse zw. Wägen 112 m Ein wagnerscher Revolver 49 m Bertram der Schwäger Louis 281 m In einer Stunde durch Paris 124 m Alle Sinnen am unersch. Prank 175 m Mademoiselle Orangi 122 m Hörst du, Pöbel 177 m</p>	<p>Die heilige Sperrhölzer 109 m Die Zugkraft des Kanons 113 m Aur ihre Fliegen der Luchs 111 m Das verlorene Pferd von Carlin 102 m Fahnen des Glücks 03 Mio. 115 m Eine hochverehrliche Anrede 143 m Die Unternehmung der Acker 129 m In tausend Augen wie die Diebe 138 m Die Jacke nach dem roten Haare 132 m</p>
--	---

Wünschen Sie die Beschreibungen der wöchentlich erscheinenden Neuheiten.

Telegramm-Briefe **Léon Gaumont** Telephon-Nr. 4, No. 11750.
-Cigaretten-
20 Friedrichstr. • BERLIN S.W. 48 • Friedrichstr. 20
Größtes Etablissement der Kinematographen- u. Films-Manufaktur der Welt

70 Titelseite von Die Lichtbild-Bühne 41 (1909)



71 Zeitgenössisches Werbeplakat für LES HEURES (Louis Feuillade, F 1909)



72a-b LE PRINTEMPS (Louis Feuillade, F 1909)

Junge Damen in alt-griechischen Kostümen vereinigen sich zu Gruppierungen, die mythologisch die Tageszeiten markieren. [...] In leicht verständlicher Weise, durch Farbentöne des Filmmaterials unterstützt, ziehen eine Reihe von Gruppierungen an dem Auge vorüber.²⁸¹

Einige der genannten Aspekte finden sich auch auf einem zeitgenössischen, deutlich vom Jugendstil geprägten Werbeplakat wieder (Abb. 71): die zentrale Rolle der zu malerischen Gruppen arrangierten Frauen, die Referenz auf Antike, Mythologie und auf die Darstellungsform der Allegorie, schließlich die Farbigkeit. An der Textstelle aus *Der Kinematograph* fällt zudem auf, dass eine gewisse Ordnung und Übersichtlichkeit des Bildes betont wird («vereinigen sich zu Gruppierungen», «in leicht verständlicher Weise»). Die sich andeutende Bildästhetik von *LES HEURES* und die spezifische Werbung des Films erinnern damit an den Adressierungsmodus der «Attraktion des Schönen» im internationalen Variété. Auch wenn die Figuren sicherlich nicht stillstanden, sondern sich – wie das Plakat andeutet – tänzerisch bewegten, drückt sich die propagierte Kunsthaftigkeit des Films nicht zuletzt in einer Art von Ästhetisierung oder sogar Bändigung filmischer Bewegung aus.

Über den Nachfolgefilm *LE PRINTEMPS* heißt es in der Werbung:

281 «Neue Films», in: *Der Kinematograph* 117 (1909), o.S.



Nous nous permettrons de signaler tout spécialement notre nouveau film «LE PRINTEMPS» cette bande très artistique, recommandée en tous points, est entièrement virée et fait suite de notre grand succès musicale «LES HEURES»; une partition musicale a été écrite pour l'accompagner.²⁸²

Ähnlich wie bei *Tableaux vivants* weist die Filmwerbung auf Farbeffekte und eigens komponierte Musik hin, um den künstlerischen Wert des Films zu unterstreichen. Die erhaltene Kopie des Films ist zwar weder mit Tonspur versehen noch farbig gefasst, gerade so lässt sich jedoch erkennen, welche weiteren Eigenschaften des Films dazu geeignet waren, ihn als besonders ästhetisches Produkt auszuweisen. Abgesehen von den Zwischentiteln besteht der Film aus acht Einstellungen von Frühlingslandschaften, in denen liegende, tanzende, musizierende sowie mit Blüten und Vögeln spielende Frauen und Kinder in langen weißen Gewändern oder nackt zu sehen sind (Abb. 72–73). Durch die Verwendung von Oval- und Rundmasken sowie durch sorgfältig gewählte Bildausschnitte, in denen Baumstämme, Zweige und Wasserflächen ausgewogene Bildkompositionen ergeben, erinnern die Einstellungen an Gemälde wie *Der Frühling*

282 *Ciné-journal* 43 (1909), S. 18. «Wir erlauben uns, speziell auf unseren neuen Film DER FRÜHLING hinzuweisen. Dieser äußerst künstlerische, in jeder Hinsicht zu empfehlende Film ist komplett viragiert und der Nachfolger unseres großen musikalischen Erfolges DIE STUNDEN; eine musikalische Partitur zur Begleitung wurde eigens komponiert» (Übers. DW).



73 LE PRINTEMPS (Louis Feuillade, F 1909)

erscheinen die Figuren, fast feenhaft, nachträglich durch filmische Überblendungen innerhalb der Naturaufnahmen, und selbst in den übrigen Einstellungen wirkt es, als seien die Figuren in eine bereits vorgegebene Bildkomposition aus Blumen, Bäumen und Wasserflächen eingefügt. Die erste Einstellung beginnt etwa mit der Aufnahme einer Wiese mit vereister Wasserquelle. Durch Überblendung verwandelt sich das Eis in eine sprudelnde Quelle, an der eine liegende Frau in weißem Gewand erscheint, die mehrere Sekunden reglos im Stile eines Tableau vivant verharrt (Abb. 72a),



FRÜHLING. Photographie nach dem Leben
Von W. VON GLOEDEN.

74 Wilhelm von Gloeden, *Frühling*, in: *Die Schönheit* 1903/1904, S. 519



FRÜHLING. Photographie nach dem Leben.
Für die Schönheit aufgenommen von HANNI SCHWARZ.

75 Hanni Schwarz, *Frühling*, in: *Die Schönheit* 1904/1905, Heft 1, S. 5

(1616) von Jan Brueghel d. Ä. oder Photographien des Piktoralismus. Tatsächlich druckte wenige Jahre zuvor die deutsche Zeitschrift *Die Schönheit* ähnliche Frühlingsdarstellungen als Aktphotographien ab (Abb. 74–76). So wie diese Abbildungen bot auch LE PRINTEMPS ein Zusammenspiel von bildhaft arrangierten Körpern und pittoresker Natur. In einigen Einstellungen



RINGELREIHEN. Photographie nach dem Leben. Für die Schönheit aufgenommen von HANNI SCHWARZ.

76 Hanni Schwarz, *Ringelreihen*, in: *Die Schönheit* 1904/1905, Heft 10, S. 381

bis sie ihre Arme bewegt und mit umherflatternden Vögeln spielt. Zwei Kinder kommen ins Bild, die ebenfalls mit den Vögeln spielen, wobei die grundlegende Bildkomposition gewahrt bleibt.

Die Bildgestaltung von *LE PRINTEMPS* weist frappierende Ähnlichkeiten mit bestimmten *Tableaux-vivants*-Inszenierungen von Henry de Vry auf, etwa zu seinen «Phantasmagorien» und «Traumbildern» und dem Schäferspiel *Johannisnacht* (Abb. 77).²⁸³ Diese Aufführungen präsentierten ebenfalls Frauen auf (künstlichen) Wiesen- und Blumenflächen, die durch die Effektbeleuchtung wie magische Lichterscheinungen wirkten. Zu den «Phantasmagorien» gehörten unter anderem die Bilder «Waldandacht», «Bacchantentanz», «Frühling» und «Elfenzauber».²⁸⁴ Über de Vrys «Traumbilder» heißt es:

Scharen frei umherflatternder Schmetterlinge beleben die Szene, und schwebende Gruppen herrlich schöner Mädchen (8 Personen) zaubern in traumhaften Lichteffekten die allerschönste Augenweide hervor. Eine ganze Feenwelt

283 Das Schäferspiel war eigentlich ein spezifisches, zuerst höfisches Theatergenre vom 16. bis ins 18. Jahrhundert. De Vry entfernte sich mit dieser Nummer von der Darstellungsform der *Tableaux vivants* im engeren Sinne und brachte ein Schaustück mit Handlung auf die Bühne. Man ist bei der Werbeanzeige zudem erinnert an Georg Kleibömers im gleichen Jahr in *Der Kinetograph* veröffentlichten Filmidee für ein «Idyll» mit dem Titel «Liebesfrühling» (1909, o. S.; vgl. Kapitel 6).

284 Zit. n. Werbeanzeige, in: *Das Programm* 96 (190), o. S.

Die neueste und grösste
Attraktion ist unbedingt „JOHANNISNACHT“
Ein Schäferspiel in einem Akt von Henry de Vry.



Neuheiten:
Das schwebende Gesangs-Trio;
Der wandelnde, plastische Wald;
Die schwebenden Gruppen;
Lebende Scherherde mit wirklichem Schäferhund und Hirten;
Die Johannisfeuer an plastischen Wäldern u. s. w.

Gesangs-Schlager:
O' seige Johannisnacht
(Solo und Chor, gestimmt u. ungestimmt)
Der froch und die fette
(Solo und Chor, gestimmt u. ungestimmt)
Schafe Die holde Maid!
(Quartett, gestimmt und ungestimmt)
Chor der Elfen
u. s. w.

(B. Szene aus dem Schäferspiel „Johannisnacht“.)

77 Werbeanzeige für
Henry de Vrys Schausstück
Johannisnacht, in: *Der Artist*
1132 (1906), o. S.

entsteht, Nixen, Nymphen, Elfen, mythologische Göttinnen, Schäferinnen mit einer großen weidenden Herde, teils in hellstem Sonnenlicht, teils in einer in solchem Effekt noch nie gesehenen Mondscheinbeleuchtung tritt [sic] in Aktion, und eine märchenhaft schöne Allegorie krönt den Schluss.²⁸⁵

Die Gemeinsamkeiten zwischen solchen Bühnenszenierungen und Filmen wie *LE PRINTEMPS* liegen in dem (auch zeittypischen) Verweis auf ein Bilderrepertoire der Mythologie und der bukolischen Tradition seit der Antike sowie in der Verschränkung von Körper- und Naturschönheit mit raffinierten Licht- und Farbeffekten. De Vry arbeitete mit farbiger Beleuchtung, Filme wie *LE PRINTEMPS* brachten die luminösen Erscheinungen durch das Projektionslicht und koloriertes Filmmaterial auf die Leinwand.

In den folgenden Jahren produzierte Gaumont mehrere vergleichbare Filme, etwa *LES DANSES EN SILHOUETTES* (F 1910), der die Tänzerin Hypolita d'Hellas bei einem Schattentanz zeigte. Dass der Film in Deutschland als «Variété-Kunstfilm» vertrieben wurde (unter dem Titel *SCHATTENTÄNZE*), zeigt, dass Gaumont offenbar Interesse daran hatte, unter den üblichen Filmaufnahmen von Variéténummern noch solche mit künstlerischem Wert herauszustellen und als gesonderte Produktpalette anzubieten.²⁸⁶ Andere Filme wurden zwar nicht mehr unter der Bezeichnung des «Kunstfilms» vertrieben, knüpften aber an die vorhergehenden Reihen an, so etwa ein Film mit dem deutschen Verleihetitel *BLÜTENTRÄUME*, den die *Kinematographische Wochenschau Gaumont* in der Rubrik «Le Film Colorié Gaumont» als «Idylle von herrlicher Farbenpracht und harmonischem Inhalte» ankündigt. Die Katalogabbildung weist starke Ähnlichkeiten mit Feuillades *LE PRINTEMPS* auf.²⁸⁷

285 «Vom Berufsleben», in: *Das Organ* 246 (1913), S. 10.

286 Vgl. Werbeanzeige, in: *Kinematographische Wochenschau Gaumont* 4 (1910), S. 21.

287 Vgl. Werbeanzeige, in: *Kinematographische Wochenschau Gaumont* 31 (1910), o. S.

In mehreren Genres sind also bei Gaumont in den Jahren um 1910 – sowohl für den französischen als auch für den deutschsprachigen Markt – Bemühungen festzustellen, Filme als besonders «ästhetisch» oder «künstlerisch» zu bewerben. Sie seien in der Lage, wie der Werbetext für den *Film Esthétique* behauptet, in den Zuschauern ein «Schönheitsgefühl» hervorzurufen. Betrachtet man die Verschiedenartigkeit dieser Filme (Historienfilme, Tanzfilme und *phonoscènes*, Varietéaufnahmen) zeigt sich, dass sich hinter dem Begriff «Kunstfilm» weniger eine Genrebezeichnung als eine Werbestrategie verbarg, die darauf abzielte, einem kunstinteressierten Publikum eine ganze Bandbreite an Filmen schmackhaft zu machen. Auch Gaumonts Produktionsserie *Le Film Esthétique* lässt sich vor diesem Hintergrund nicht als inhaltlich bahnbrechende Neuerung, sondern eher als ambitionierter Versuch deuten, Filme mit künstlerischem und insbesondere *visuell-ästhetischem* Anspruch in der Herstellung zu bündeln und unter dem Etikett des «ästhetischen Films» zu vermarkten.

Tableaux vivants im Film

Einige Gaumont-Filme dieser Zeit machten auf noch spezifischere Art von Inszenierungsweisen der Tableaux vivants Gebrauch, darunter *L'ÉVENTAIL ANIMÉ* und *PORCELAINES TENDRES* (beide Émile Cohl, F 1909). Obwohl die Filme in Frankreich nicht explizit als künstlerisch oder ästhetisch vertrieben wurden, müssen sie doch aufgrund ihrer Gestaltungsweise dieser Tendenz zugerechnet werden.²⁸⁸ *L'ÉVENTAIL ANIMÉ* erschien im April 1909, genau zwischen *LES HEURES* und *LE PRINTEMPS*, den beiden *phonoscènes* *Feuillades*, und wurde von Gaumont als «Féerie coloriée», als farbiges Märchenspiel, angekündigt,²⁸⁹ wenngleich Titel und Anfang des Films zunächst an Trickfilme wie *LE MERVEILLEUX ÉVENTAIL VIVANT* (F 1904) von Georges Méliès erinnern.

Zu Beginn ist ein zusammengefalteter Briséfächer frontal bildfüllend zu sehen, der sich bald wie durch Zauberhand entfaltet. In Überblendungen erscheinen Frauen auf den einzelnen Fächerstäben, die jeweils einen weiteren Fächer in der Hand halten (Abb. 78). Führt der Film so einerseits durch filmtechnische Tricks die magische Belebung eines Fächers vor, so scheint doch eher die sich dabei ergebende prachtvoll Ornamentierung

288 Ob *PORCELAINES TENDRES* und *L'ÉVENTAIL ANIMÉ* in Deutschland als Kunstfilme vermarktet wurden, konnte nicht herausgefunden werden. Herbert Birett ordnet sie als «Lustspiele» ein; vgl. *The German Early Cinema Database* (<http://www.earlycinema.uni-koeln.de>), dort die Einträge zu *DIE LEBENDEN PORZELLANBILDER* und *WIE DER FÄCHER ENTSTAND* (deutsche Verleihtitel).

289 Werbeanzeige, in: *Ciné-journal* 34 (1909), S. 12.



78 L'ÉVENTAIL ANIMÉ (Émile Cohl, F 1909)



79 Dr. Angelos «Lebender Fächer», in: *Moderne Kunst* XIX.11 (1904/1905), S. 267

des Filmbildes im Mittelpunkt zu stehen: Die symmetrische Komposition aus Frauen und Fächern gibt sich für mehrere Sekunden dem Zuschauerblick preis und verändert sich nicht mehr durch weitere Tricks. In der US-amerikanischen Reklame für den Film durch die (George) Kleine Optical Company wird auf den durch den Fächer hervorgerufenen Eindruck von Schönheit hingewiesen: «A delightfully pleasing and beautifully hand-colored series of panoramic views».²⁹⁰

Bei der ornamentalen Schaustellung des «menschlichen Fächers» handelte es sich um eine bekannte Varieténummer. Schon 1904 trat der Tableaux-vivants-Steller Dr. Angelo im Berliner Wintergarten mit der Nummer «Der lebende Fächer in Watteau Manier» auf (Abb. 79).²⁹¹ Die bürgerliche Zeitschrift *Moderne Kunst*, die neben großformatigen, farbigen Gemälde-reproduktionen gelegentlich auch über herausragende Variétéattraktionen berichtete, lobte die Nummer als eine der «besten Darbietungen dieses Genres» und hob auch auch Dr. Angelos zweite Attraktion hervor, «wunderbar lebende Porzellan-Imitationen im Stil von Sèvres und Meißen, Majolika-Reliefs und andere Schöpfungen auf dem Gebiete der Keramik».²⁹²

In L'ÉVENTAIL ANIMÉ ist der lebende Fächer nur der Auftakt zu einer episodischen Reihung von sechs kurzen Szenen, welche die Verwendung von Fächern in bekannten historischen Situationen illustrieren (jeweils etwa 30 Sekunden). Die Hauptdarstellerinnen der Szenen (Eva, Sapho, Cleopatra, Messalina, Aude und eine moderne Pariserin) sind die Damen vom Briséfächer zu Filmbeginn. Die Rahmung der einzelnen Einstellungen durch die Umrisssform eines riesigen Fächers überträgt die Ornamentierung der ersten Einstellung auf den weiteren Film. Die permanente Visualisierung

290 Werbeanzeige, in: *Moving Picture World* 4.23 (1909), S. 744. Der Film erhält hier die Genrebezeichnung «panoramic».

291 Im 19. Jahrhundert waren Fächer mit Motiven des französischen Malers Jean-Antoine Watteau beliebt.

292 *Moderne Kunst* (Monatsheftausgabe) XIX.11 (1904/1905), S. 267.



80 L'ÉVENTAIL ANIMÉ (Émile Cohl, F 1909)

des Fächermotivs bildet so auch eine optische Klammer über die Episoden. Ähnlich den ovalen Maskierungen in Filmen wie *LE PRINTEMPS* wird der bildhafte Charakter der Einstellungen auf diese Weise hervorgehoben (Abb. 80). Schließlich markiert die Rahmung auch eine Art Theater-Proszenium und führt somit eine zweite Repräsentationsebene ein, wodurch die Figuren weniger wie Filmfiguren als wie auf einer Bühne angeordnet wirken. Die Inszenierung der Szenen erinnert dabei an manche Aufführungen von *Tableaux vivants*: die Schlichtheit der Requisiten und der gleichbleibende (dunkle) Hintergrund; die parallele Anordnung der Figuren und ihre meist frontale Ausrichtung zum Betrachter; die weitgehende Beibehaltung von Grundstellungen trotz kleiner Bewegungen; schließlich die nur geringfügige Ausarbeitung der dramatischen Szenen und die Reduktion auf die Darstellung eines repräsentativen Moments. Auch die Reihenstruktur des Films, in dem die einzelnen Episoden beispielhaft für ein verbindendes Thema stehen – hier der Fächer als historisches Leitmotiv –, ähnelt dem Aufführungsprinzip vieler *Tableaux vivants*.²⁹³

293 Ein Film mit ganz ähnlichem Strukturprinzip ist *LES COURONNES*, den Émile Cohl ebenfalls 1909 inszenierte, dessen Episoden insgesamt aber weniger statisch inszeniert sind. Cohl arbeitet hier z. B. mit Auf- und Abgängen von Figuren und leicht intensiverer Tiefenwirkung, sodass sich die Inszenierungsweise den typischen Historienfilmen der Zeit annähert.



81 PORCELAINES TENDRES (Émile Cohl, F 1909)

L'ÉVENTAIL ANIMÉ wirkt geradezu wie die ideale Umsetzung der fast zeitgleichen Forderungen früher Theoretiker des Films wie Karl Wilhelm Wolf-Czapek, für den «das klare Nebeneinander der Personen und Gegenstände», «die Vermeidung hastiger Bewegungen» sowie «dass sich die Figuren an jeder Stelle des Bildes deutlich vom Hintergrunde abzeichnen» als erstrebenswert galten (1910, o.S.). Nicht zuletzt verwirklicht das filmische Motiv des Fächers die Idee maßvoller, rhythmisch strukturierter und räumlich eingegrenzter Bewegung, wie sie Victor O. Freiburg noch in den 1920er Jahren forderte (vgl. Kapitel 6).

Zu einer tatsächlichen Stillstellung des Films zum ästhetischen Bild im Tableau vivant kommt es in PORCELAINES TENDRES, der wie L'ÉVENTAIL ANIMÉ als Féerie beworben wurde. Auch in diesem Film ging es um die Zurschaustellung des Schönen, wie unter anderem in der zeitgenössischen Werbung für die USA deutlich wird, in der es heißt: «A number of pieces of beautiful Sevres [sic] porcelain are shown».²⁹⁴ Der Film besteht aus vier Einstellungen, die jeweils eine kurze Tanznummer zum Inhalt haben, wobei die Darsteller vor jedem Tanz komplett stillstehen und kunstgewerbliche Porzellangegenstände imitieren. Wie in einem Leitartikel der Variété-

294 Werbeanzeige, in: *Moving Picture World* 5.11 (1909), S. 347.

zeitschrift *Das Organ* aus dem gleichen Jahr berichtet wird, waren solche Nachstellungen zu diesem Zeitpunkt besonders populär auf Amateurbühnen, insbesondere bei Wohltätigkeitsveranstaltungen.

Sie sind eigentlich immer in einem stark sezessionistischen Stil gehalten. Eine grosse überschlanke Frauengestalt in weichem fließenden Gewand [...] trägt eine mit Blumen oder Früchten gefüllte Schale auf den erhobenen Armen, ein Mädchen in metallisch schillerndem Kleide [...] lehnt an einem Zifferblatt einer Riesenuhr, zwei in mattfarbige Schleier gehüllte Kinder halten ein ovales glitzerndes Schild, welches als Brosche gedacht ist, zwischen sich – dies und ähnliches sind z. B. Vorwürfe für diese Art von lebenden Bildern.

(Hellwig 1909)²⁹⁵

Auch Henry de Vry stellte 1909 *Tableaux vivants*, die eine Reihe von «Erzeugnissen der Goldschmiedekunst» darstellten, unter anderem eine Blumenvase und eine Uhr. In der ersten Einstellung von *PORCELAINES TENDRES*, betitelt mit «*La coupe grecque*» («Die griechische Schale»), bilden zwei Darstellerinnen den verzierten Stiel einer Schale, deren obere und untere Teile durch bemalte Dekorationen dargestellt sind (Abb. 81). Die in der Bildmitte frontal zur Kamera platzierte Schale wird von einer ornamental verzierten Binnenrahmung eingeschlossen, sodass die Einstellung insgesamt den Eindruck eines symmetrisch angeordneten Ornaments ergibt. Die klare Bildkomposition, der Rahmen und der dunkle Hintergrund, vor dem sich die einzelnen Bildelemente erkennbar abheben, schaffen den Eindruck von bildlicher Geschlossenheit und Einheitlichkeit. Die Schale hebt sich nach etwa zehn Sekunden Stillstand langsam nach oben, bevor auch die beiden Tänzerinnen sich zu bewegen beginnen und von ihrem Sockel steigen. Die eine der beiden beginnt zu tanzen – wobei die Bewegungen einer Abfolge von piktoralen Momenten nahekomen –, während die zweite Frau eine vollkommen statische Pose einnimmt. Die Einstellung endet, als die Tanzende sich neben ihr positioniert. Auch in den folgenden Szenen geben die Figuren mit Hilfe der Dekoration zunächst statische *Tableaux vivants* wider und stellen eine Wanduhr, einen Bierkrug und einen Kerzenleuchter dar. Lediglich in der zweiten Einstellung ist das Ensemble durch das Schwingen eines Uhrpendels bewegt, aber die Figuren bleiben auch hier zuerst bewegungslos. Meist verschiebt sich dann zunächst ein Element der Dekoration, bevor der Tanz beginnt. Die Bildkompositionen sind betont symmetrisch und ausbalanciert und bleiben dies sogar während der Tänze. Der Film rückt hier in die Nähe des Varietégenres der «pik-

295 Möglicherweise handelt es sich beim Autor um den Juristen und Kinoreformer Albert Hellwig.

toralen Schaunummer»: Tableaux vivants und Tanz vermischen sich, und die Idee der Körperschönheit kann auf die ebenmäßigen, eleganten und präzise choreographierten Tanzbewegungen übertragen werden, die einen piktoralen Charakter bewahren. Diese ›Schönheit in Bewegung‹, eine bis ins Detail geplante Bild- und Bewegungskomposition, ließ sich im Film sogar noch leichter umsetzen als live auf einer Bühne. Der stillstehende Körper bleibt dabei Ausgangspunkt und Referenzgröße, an der sich die piktorale Bewegung messen muss.

Pathé: die ästhetische Ausgestaltung des Filmbildes

Die zahlreichen Féeries und Trickfilme (*scènes à trucs*) der Produktionsfirma Pathé – vor allem in den Jahren zwischen 1905 und 1910 – zeichneten sich ebenfalls durch eine auffallend ästhetische Bildgestaltung aus. Wie die Filme Émile Cohls waren sie durch einen grundlegend symmetrischen Bildaufbau, eine Verflachung des Bildraums mittels dunkler Hintergründe und wenige, aber prägnante, größtenteils ornamental verzierte und kolorierte Bildelemente charakterisiert.²⁹⁶ Zentral war auch hier die harmonische Anordnung von (meist weiblichen) Körpern, die sich frontal dem Betrachter- bzw. dem Kamerablick hingaben. Im Unterschied zu den Gaumont-Filmen arbeiteten die Pathé-Produktionen jedoch wesentlich mehr mit Filmtricks. Im Folgenden soll deshalb das besondere Verhältnis zwischen visueller Ausgestaltung des Bildraums und filmtechnischen Tricks im Mittelpunkt stehen.

Die bildlich-ästhetischen Qualitäten mancher Pathé-Filme wurden gegenüber anderen potentiellen Reizen für das Publikum – etwa das Verfolgen eines ausgefallenen narrativen Plots in der Féerie oder die Überraschung angesichts filmischer Tricks in der *scène à trucs* – von der Filmwerbung stärker herausgestellt, selbst wenn die Filme nicht explizit als ›films d'art‹ beworben wurden. So kündigte der Pathé-Katalog den Trickfilm *LES CHRYSANTHÈMES* (Segundo de Chomón, F 1907; Abb. 82) folgendermaßen an:

D'énormes touffes de chrysanthèmes, piquées ça et là de la note gaie des lampions, envahissent la salle de leurs masses éclatantes puis s'effacent progressivement pour faire place à divers groupe de travestis et de rieuses mousmées qui défilent en une joyeuse fantasmagorie d'une fantaisie toute japonaise.

(zit. n. Bousquet 1993–96 II, 28)²⁹⁷

296 Sie unterscheiden sich in dieser Hinsicht zumeist eindeutig von Méliès' Filmen gleichen Genres, die fast alle über üppige, gemalte Hintergründe verfügen und insgesamt seltener den Schwerpunkt auf eine derart ornamentale Bildgestaltung legen.

297 ›Riesige Chrysanthenbüsche, die hier und da auf fröhliche Weise mit Lampions durchsetzt sind, überfluten den Saal mit ihren leuchtenden Massen, erlöschen dann nach und nach, um diversen kostümierten Gruppen Platz zu machen sowie lachenden



82 LES CHRYSANTHÈMES (Segundo de Chomón, F 1907)

Der Kinematograph übernahm diese Beschreibung, allerdings in freier Übersetzung und mit bezeichnender Wortwahl:

Riesige Chrysanthenbüsche, die mit Lampions behängt sind, erscheinen im Saale und bilden mit ihren hübschen Lichteffekten, die von Zauberhänden geschaffen, stets neue Gruppen. Dazwischen sieht man lachende Geishas, die in ihren lieblichen Erscheinungen phantastische Stellungen einnehmen.²⁹⁸

Obwohl der Film eine Reihe von recht spektakulären Trickeffekten wie diverse Stopptricks und Mehrfachbelichtungen zu bieten hat, nehmen die Katalogbeschreibungen auf diese Kunstgriffe Segundo de Chomóns keinen Bezug. Stattdessen weisen sie den Film als eine Abfolge von ästhetischen Seheindrücken aus, mit «hübschen Lichteffekten», «lieblichen Erscheinungen» und «Gruppen» (im französischen Original sind Figurengruppen gemeint, im deutschen Text werden diese zu Lampiongruppen). Primäres Verkaufsargument scheinen also nicht die einzelnen Trickeffekte gewesen zu sein als vielmehr das ästhetisch ansprechende Gesamtarrangement von Blumen, Lichtern und posierenden Figuren. Im Film selbst

Geishas, die in einer fröhlichen Phantasmagorie nach japanischer Art vorüberziehen» (Übers. DW).

298 «Neue Films», in: *Der Kinematograph* 36 (1907), o. S.



83 Tableau vivant der indonesischen Komödie *Stamboel*, in: *Eigen Haard* 42 (1904), S. 669

fällt in der Tat auf, dass die meisten der filmischen Tricks der ästhetischen Ausgestaltung des Filmbildes funktional untergeordnet sind: Das Herbeizaubern der Fächer, die Verdoppelung des Blumenkranzes, die Vervielfachung der weiblichen Figuren – all dies scheint weniger für sich gesehen interessant zu sein, als dass dadurch immer neues Material für die ornamentale Verzierung des Bildkaders herbeigeschafft wird, wobei der Film in manchen Fällen typischen Bildinszenierungen von *Tableaux vivants* recht nahe kommt (Abb. 83). Analog dazu weist auch ein zeitgenössisches Werbeplakat für *LES CHRYSANTHÈMES* nicht auf das Genre des Trickfilms hin, sondern auf seine piktorale Gestaltung (Abb. 84).

Ähnlich verfährt auch Chomóns Trickfilm *LES ROSES MAGIQUES* (F 1906), der in mehreren schablonenkolorierten Fassungen erhalten ist. In ihm verziert ein Magier im filmischen Rückwärtslauf den Bildkader mit symmetrisch angeordneten Blumengirlanden und fügt anschließend durch Stopptricks posierende Frauen in diese Komposition ein (Abb. 85). Die Filmtricks machen auch hier weniger auf sich selbst aufmerksam, als dass sie dazu dienen, aus dem Filmbild eine ästhetische Komposition zu erschaffen. Wieder ähneln einige der dabei entstehenden Bildmotive Bühneninszenierungen mit *Tableaux vivants*. Insbesondere die Verbindung posierender Frauen mit ornamentalen Blumenverzierungen gehörten sowohl bei *Tableaux vivants* als auch bei den Trickfilmen Pathés zum festen ikonographischen Repertoire (vgl. Abb. 86). Bei der Filmproduktionsfirma könnte man fast von einem Subgenre des ‹Blumenfilms› sprechen, zu dem unter anderem noch *LA FÉE AUX FLEURS* (Gaston Velle, F 1905; Abb. 87) und



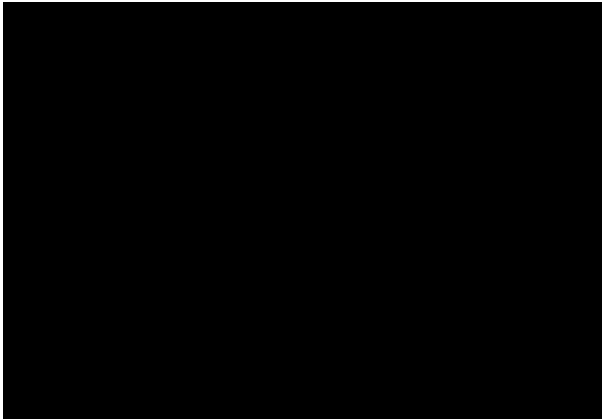
84 Werbeplakat für
LES CHRYSANTHÈMES
(Segundo de Chomón,
F 1907), ca. 1907

LES FLEURS ANIMÉES (Gaston Velle, F 1906) zu rechnen sind (an ihnen war Chomón ebenfalls beteiligt). Diese Filme rekurrieren damit auch (wie die genannten Produktionen von Gaumont) auf die ornament- und blumenverliebte *Art nouveau* ihrer Zeit.

Ein weiteres Beispiel für die trickreiche ästhetische Ausgestaltung des Filmbildes ist LES GLACES MERVEILLEUSES (Segundo de Chomón, F 1907), in dessen Schlussteil zwei Magierinnen ornamentale Tableaux-vivants-Gruppierungen auf eine Spiegelfläche zaubern, die durch ihre Rahmung klar als Bild im Bild markiert ist (Abb. 88a). Ganz am Ende des Films erscheinen dieselben Frauen *außerhalb* des Spiegels, gleichsam als dessen belebte Rahmung (Abb. 88b). In beiden Momenten treten die Körperformationen nur allmählich durch langsame Überblendungen hervor, das erste Mal scheinbar durch die Handbewegungen der Magierinnen veranlasst, beim zweiten Mal wie von selbst. Der Film inszeniert auf diese Weise bildliche



85 LES ROSES
MAGIQUES (Segundo
de Chomón, F 1906)



86 Unbekannte
Tableau-vivant-Insze-
nierung, Photographie:
Byron Company, New
York, 1901



87 LA FÉE AUX FLEURS
(Gaston Velle, F 1905)



88a-b LES GLACES
MERVEILLEUSES
(Segundo de Chomón,
F 1907)



Entstehungsprozesse: zunächst den eines separaten Bildes *innerhalb* des Filmbildes, dann den *des filmischen Bildes selbst*. Beruht LES GLACES MERVEILLEUSES vor diesem abschließenden Teil noch ganz auf Trickzauberei und Tänzern, so endet er nahezu selbstreflexiv, mit der Zurschaustellung seiner selbst als einer angehaltenen Schönheit.²⁹⁹

Die Beispiele zeigen, dass mehrere Filme von Pathé die ästhetische Ausgestaltung des Filmbildes durch Farbe, Licht, Dekor und posierende Figuren ostentativ *als Prozess* vorführten. In der spezifischen Form ihrer

²⁹⁹ Interessanterweise wurde der hier besprochene letzte Teil von GLACES MERVEILLEUX später separat unter dem Titel TABLEAUX FONDANTS für Pathé-Baby, also für den Heimgebrauch, vertrieben. Die Bezeichnung «Tableaux fondants» (etwa: «Bilder in Überblendung») fand um 1900 auch für Tableaux-vivants-Nummern Anwendung.

Adressierung ähnelten diese Filme piktoralen Schaunummern wie *Tableaux vivants*: Weibliche Körper in immer neuen Stellungen oder Gruppen, Licht- und Farbeffekte sowie Bühnendekor ergeben eine Folge ästhetischer Eindrücke. Sie konnten sich damit unter anderem an ein Publikum richten, für das Schönheit und ästhetischer Genuss gültige Bewertungskriterien waren. So gibt einer der Berichtstatter der Kommission für ‹Lebende Photographien›, die im April 1907 in Hamburg einen Bericht über die vermeintlich schädlichen Einflüsse von Filmvorführungen für Schulkinder vorlegte, ein für den Gesamtbericht recht untypisches positives Urteil über den künstlerischen Wert einiger Produktionen ab und bezieht sich dabei ausdrücklich auf kolorierte Trickfilme und *Féeries* von Pathé, so wohl auch auf *LES FLEURS ANIMÉES*:

Es ist zu betonen, daß der Kinematograph [...] auch zur künstlerischen Erziehung ein Erkleckliches beitragen kann und gelegentlich auch schon beiträgt. Ich denke dabei in erster Linie an die herrlichen farbigen Darstellungen, denen ich beigewohnt habe, wie sie z. B. das Theater am in seinen ‹Lebenden Blumen›, in ‹Aladin›, ‹1001 Nacht› und anderen Darstellungen bietet. Mein Auge hat geradezu geschwelgt in Farbengenüssen und ich bin überzeugt, daß gerade auf diesem Gebiete noch Hervorragendes vom Kinematographen zu erwarten sein wird. (Dannmeyer 1907, 34)

Es waren jedoch nicht nur Farben, Formen und Kompositionslinien, die ein ästhetisches Empfinden auslösen sollten, sondern auch die posierenden, meist weiblichen Körper. Kein Wunder, dass *Tableaux vivants* und ähnliche Körperinszenierungen in den Produktionen Pathés immer wieder erscheinen, unter anderem in zwei Filmen Segundo de Chomóns. In *LA GRENOUILLE* (F 1908) drehen sich in mehreren Einstellungen sowohl weibliche als auch männliche Darsteller in unterschiedlichen Konstellationen auf Drehscheiben (Abb. 89). In *EL IRIS FANTÁSTICO [L'IRIS FANTASTIQUE]* (Ibérico/Pathé, E/F 1912)³⁰⁰, geht es eigentlich um nichts anderes, als darum, eine Tänzerin in stets neuen Posen und langsamen Tanzbewegungen in ornamentale Bildkompositionen einzufassen (Abb. 90). Der Film ähnelt damit in seiner intendierten Bildwirkung dem sechs Jahre älteren *LES ROSES MAGIQUES*, doch die für die *scène à trucs* charakteristische Figur des Film-/Bühnenmagiers ist nun gänzlich verschwunden. Die einzige Vermittlerin zwischen Film und Publikum ist die Tänzerin selbst, die

300 Es handelt sich um einen von Chomóns späteren, von Ibérico in Spanien produzierten (aber weiter über den spanischen Ableger von Pathé vertriebenen) Film. Er war ursprünglich mit dem von Chomón selbst entwickelten Farbverfahren *Cinematicoloris* eingefärbt, liegt heute aber nur noch in schwarz-weißer Kopie vor. Vgl. zu den Filmen von Ibérico: Tharrats 2009, 150–153, 174.

89 LA GRENOUILLE
(Segundo de Chomón,
F 1908)



90 EL IRIS FANTÁS-
TICO (Segundo de
Chomón, E/F 1912)



sich und ihre eigene Schönheit inmitten des ornamental-floralen Dekors zur Schau stellt.

Genauer zu untersuchen wäre die Einbindung dieser Trickfilme und Féeries in Filmprogramme. Die neuere Forschung hat verstärkt auf die wichtige Rolle der Programmstrukturen hingewiesen (vgl. Haller/Loiperdinger 2011). So entwerfen Claude Bertemes und Nicole Dahlen für das frühe Kino ein System unterschiedlicher Rezeptionsmodi, die innerhalb einzelner Programme eine «meandering attention dramaturgy» entstehen lassen (2011, 80). Sie nennen dabei auch einen «contemplative mode», den sie insbesondere in Genres wie Serpentinentänzen und Féeries verwirklicht sehen (vgl. ebd., 83). Wenn vielleicht auch Vorsicht geboten ist, vor-schnell von einer tatsächlichen kontemplativen Rezeption zu sprechen,



91 LA GUIRLANDE
MERVEILLEUSE (Georges
Méliès, F 1903)

so glaube auch ich, dass viele Trickfilme und Féeries von Gaumont und Pathé innerhalb der Programme die Funktion von ›Schönheitsinseln‹ erfüllen sollten. Für Schausteller, die ein möglichst abwechslungsreiches Programm bieten wollten, boten Filme wie *LE PRINTEMPS*, *PORCELAINES TENDRES* oder *LES CHRYSANTHÈMES* die Möglichkeit, zwischen Komödien, Aktualitäten und Dramen auch ›etwas fürs Auge‹ zu bieten, etwas, auf das sie in ihren Ankündigungen als ›schön‹ hinweisen konnten.

Viele Trickfilme vereinten schon in sich mehrere solcher Adressierungsmodi. *LA GUIRLANDE MERVEILLEUSE* von Georges Méliès (F 1903) beispielsweise ist wie ein Variété-Nummernprogramm in nuce aufgebaut. Die für Méliès typischen Zaubertricks bieten dabei eine Art roten Faden durch das kontrastreiche Programm mit Akrobatik (Méliès als Seiltänzer), Humor (ein groteskes Gesicht als Großaufnahme) und Schauererfekt (eine plötzlich erscheinende Teufelsfratze). Ähnlich wie in Chomóns *LES ROSES MAGIQUES* beginnt Méliès schließlich Blumen aus einem Hut zu zaubern und damit eine das Bildfeld durchquerende Blumengirlande (die titelgebende *guirlande merveilleuse*) zu schaffen, auf der er dann – als Höhepunkt der ornamentalen Ausgestaltung – eine als *Tableau vivant* posierende Frau erscheinen lässt (Abb. 91). Die rahmende Girlande, Méliès' Präsentationsgestus, sowie die anmutigen Armbewegungen der in der Bildmitte positionierten Figur weisen ostentativ auf deren Schönheit hin.

Gefilmte Tableaux-vivants-Aufführungen

Wenn die bislang besprochenen Filme auf Inszenierungsweisen von Tableaux vivants eher ergänzend zurückgriffen, gab es doch auch einige Produktionen, die sich ganz auf die Wiedergabe von Tableaux-vivants-Aufführungen konzentrierten. Diese Filme lassen sich dem Genre der gefilmten Artistennummern zuordnen, die ich in Anlehnung an den amerikanischen Ausdruck *vaudeville view* als ‚Varietébilder‘ bezeichne. Haupt Sujets dieser Filme waren Tanznummern, Akrobatik oder Tierdressuren, also durchgängig sehr bewegte Schaunummern.³⁰¹ Es liegt auf der Hand, dass sich die statischen Tableaux vivants von allen Nummernkategorien des Varietés am wenigsten für eine solche filmische Dokumentation eigneten. Soweit sich dies anhand der Quellenlage feststellen lässt, wurden – vermutlich aus genau diesem Grund – auch nur wenige Varietébilder von Tableaux-vivants-Aufführungen hergestellt. 1906 zeigte der Cinematografo Moderno in Rom den Film *QUADRI VIVENTI* (Lebende Bilder) (Alberini & Santoni, I 1906), der auf 70 Metern plastische Posen der Artistengruppe Lyris zeigte. Ein Katalogeintrag von 1907 beschreibt den Inhalt des nicht mehr erhaltenen Films als «Riproduzioni animate di antiche sculture greche e romane e di gruppi bassorilievi di artisti celebri» (zit. n. Bernardini 1996).³⁰² Bei einem vermutlich deutschen Film mit dem Titel *LEBENDE BILDER AUS DEM ANTIKEN GRIECHENLAND* (1910er Jahre), der im Katalog des Bundesarchiv/Filmarchiv zwar verzeichnet, jedoch nicht mehr auffindbar ist, lässt sich nur noch vermuten, dass es sich um gefilmte Tableaux vivants handelt.

Meine Recherchen haben zwei erhaltene Einzelfilme sowie eine ganze Produktionsserie zu Tage gebracht, bei denen es sich zweifellos um gefilmte Tableaux-vivants-Aufführungen handelt: einen frühen Film des Prager Architekten und Filmregisseurs Max Urban von 1912, der im tschechischen Filmarchiv unter dem zugewiesenen Titel *ŽIVÉ MODELY* (Lebende Bilder) geführt wird,³⁰³ das deutsche Varietébild *MEISSNER PORZELLAN! LEBENDE SKULPTUREN DER DIODATTIS IM BERLINER WINTERGARTEN* (Deutsche Gaumont, D ca. 1912–1914)³⁰⁴ und eine Reihe von Filmen der Produktions-

301 Varietébilder wurden in Deutschland kaum im internationalen Varieté gezeigt, sondern in kleineren, lokalen Varietés (in denen die großen Stars selbst nicht auftraten) und vor allem in Jahrmarktkinos (vgl. Garncarz 2010, 64, 112).

302 «Lebende Nachahmungen antiker griechischer Skulpturen und Basrelief-Gruppen berühmter Künstler» (Übers. DW). Der Film erscheint in mehreren Katalogen von 1906 bis 1911 und wurde nachweislich in Neapel aufgeführt sowie 1908 unter dem Titel *TABLEAUX VIVANTS* nach Frankreich exportiert (vgl. Bernardini 1996, 52, 463).

303 Mein Dank gilt Mariann Lewinsky, die mich auf diesen Film aufmerksam gemacht hat.

304 Hier bin ich Yvonne Zimmermann und Nicole Dahlen zu Dank verpflichtet, die mich auf diesen Film verwiesen haben.



92 ŽIVÉ MODELKY (Max Urban, CZ 1912): «Der Sieg»

firma American Mutoscope & Biograph (entstanden oder veröffentlicht zwischen 1898 und 1903).³⁰⁵ Diese Filme zeigen, dass die kinematographische Reproduktion von Tableaux vivants ein paradoxes Unterfangen war: Richtete sich die Kamera auf eine komplett stillstehende Figurengruppe, so war das Resultat eine Stilllegung des filmischen Bewegungsbildes selbst, eine Umkehrung oder sogar Verneinung der eigenen spezifischen Bildlichkeit. Ich habe dieses Phänomen an anderer Stelle als «Stillstand im Bewegungsbild» bezeichnet (Wiegand 2011b).³⁰⁶ Zwar wird in keinem dieser Filme der Stillstand durchgängig gehalten, doch über eine gewisse Zeit ist in ihnen tatsächlich nicht mehr zu sehen als ein vollkommen stillstehendes Tableau vivant. Das Prinzip einer Bändigung kinematographischer Bewegung wird hier gleichsam auf die Spitze getrieben.

305 Die ersten beiden dieser Filme sind möglicherweise nur fragmentarisch überliefert. In gewisser Weise lassen sich noch zwei weitere Filme zu dieser Gruppe rechnen: AKT-SKULPTUREN. STUDIENFILM FÜR BILDENDE KÜNSTLER (Oskar Messter, D 1903), der stillstehende (aber auf einer Drehbühne rotierende) und vollständig nackte Aktmodelle präsentiert, und TRELOAR AND MISS MARSHALL, PRIZE WINNERS AT THE PHYSICAL CULTURE SHOW IN MADISON SQUARE GARDEN (Edison, USA 1904) mit zwei Modellen plastischer Posen, die allerdings jeweils nur für kurze Zeit stillstehen.

306 Caroline Chik spricht bei vergleichbaren Inszenierungen in späteren Filmen wie PARIS QUI DORT (René Clair, F 1925) vom «arrêt *in vivo*» (2011, 154).



93a-f ŽIVÉ MODELY: «Das Erwachen», «Die Weinrebe», «Die Aussäerin», «Der Herbst», «Das Lied» und «Der Walzer»

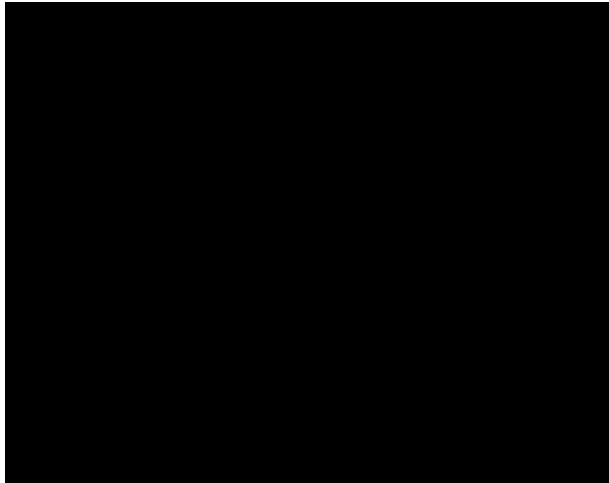
ŽIVÉ MODELY ist einer der ersten Filme der kurzlebigen tschechischen Produktionsfirma ASUM, die der damals 30-jährige Architekt Max Urban zusammen mit seiner Ehefrau, der Theater- und Filmschauspielerin Anna Sedláčková, 1912 gegründet hatte. Die überlieferte Fassung besteht aus sieben, bei einer Projektionsgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde etwa 12-sekündigen Einstellungen, in denen je eine im Stile antiker Skulpturen posierende Darstellerin auf einem Podest vor abgedunkelter Tapiserie zu sehen ist (Abb. 92, 93a–f). Deutsche Zwischentitel kündigen die gestellten Bilder an, die teils den allegorischen Charakter der Posen betonen: «Der Sieg», «Der Herbst» usw. Der Filmtitel selbst erscheint nicht,

lediglich ganz am Anfang das Logo der Produktionsfirma ASUM in einer ornamentalen Umrahmung. Statt durch Schnitte sind alle Einstellungen durch Auf- und Abblenden von den Zwischentiteln abgegrenzt. Die Posen werden nach der Aufblende für mindestens vier Sekunden gehalten, erst dann beginnen die Figuren, sich zu bewegen – partiell und betont langsam, während die Haltung an sich gewahrt bleibt. So streckt etwa die posierende Frau in der ersten Einstellung «Das Erwachen» (Abb. 92) nur ganz allmählich ihren linken Arm aus, um ihn gleich darauf wieder in die Ausgangsposition zu bringen, und auch in den meisten anderen Einstellungen sind es lediglich Arme oder Finger, die sich sanft und artifizuell in Bewegung setzen. Teils wird dadurch eine Handlung angedeutet, wie das Aussäen in der vierten (Abb. 93c) oder das Flötespielen in der sechsten Einstellung (Abb. 93e).

ŽIVÉ MODELY geht in seiner filmischen Übernahme der Bühnenform der Tableaux vivants weiter als Filme wie PORCELAINES TENDRES. Dort waren die Tableaux vivants (wenn auch ausgiebig genutzte) Ausgangspunkte für piktorale Tanznummern. In ŽIVÉ MODELY hingegen machen die Tableaux vivants das eigentliche Zentrum des Films aus, und die ergänzenden Bewegungen wirken wie ein nur minimales Zugeständnis an das Medium des Films. In seiner allegorischen oder mythologischen Ikonographie, der simplen Reihenstruktur und im Rekurs auf den vorherrschenden Kunstgeschmack des zeitgenössischen bürgerlichen Publikums ähnelt ŽIVÉ MODELY den französischen Gaumont-Produktionen. Insbesondere seine Stillstand-/Bewegungschoreographie erinnert an die liegende Figur in der ersten Einstellung von LE PRINTEMPS mit ihren wohlkalkulierten Armbewegungen (Abb. 72a). Während dort jedoch der piktorale und an Schau nummern der Varieté Bühnen erinnernde Bildeffekt durch die kompositorische Verschmelzung von menschlichen Posen, Naturaufnahmen und Filmtechnik (Masken, Überblendungen) erzielt wurde, übernimmt ŽIVÉ MODELY eine solche Varieténummer unmittelbar und verlässt sich für die Filmwirkung fast vollständig auf den Schönheitseffekt der posierenden Körper. Der Einsatz von Dekor und Kamera (gefilmt wurde konsequent in der Totalen) ist verhältnismäßig gering. Dennoch verwandelt die Filmaufnahme die Tableaux vivants, deren Bildhaftigkeit auf der Bühne nur vorgetäuscht wird, in das *tatsächlich* zweidimensionale und immaterielle Projektionsbild des Films. Dessen wesentliches Merkmal, die Bewegung, wird indes stark zurückgenommen. Der Schönheitseindruck, der von den posierenden Körpern auch auf das Filmbild übergehen soll, kann nur auf Kosten der filmischen Bewegung entstehen.

Auf ähnlich simple Weise zeigt auch MEISSNER PORZELLAN! LEBENDE SKULPTUREN DER DIODATTIS IM BERLINER WINTERGARTEN (Abb. 94, 95a–d)

94 MEISSNER
 PORZELLAN! LEBENDE
 SKULPTUREN DER
 DIODATTIS IM BERLINER
 WINTERGARTEN
 (DeutscheG aumont,
 D ca. 1912–14)



eine Aufführung von Tableaux vivants im Variété. Die überlieferte Fassung des Films präsentiert der Reihe nach fünf Tableaux vivants, die sich nach jeweils sechs Sekunden auflösen, wenn nämlich die Darsteller, darunter auch ein sibirischer Windhund, ihre Posen lockern und sich in Richtung der Kamera verbeugen.³⁰⁷ Es handelt sich um eine barocke Genreszene mit drei musizierenden Figuren, zwei Szenen aus dem Bauernleben, eine antike Hirschjagd und eine weitere Szene aus dem Barock. Die Zusammensetzung der Darsteller variiert jeweils leicht. Mit Ausnahme der letzten Einstellung ist der Film so aufgenommen, dass jeweils auch das ornamental verzierte Podest zu erkennen ist, auf dem die Bilder gestellt werden.

Die im Filmtitel genannte Artistengruppe erscheint in den Variété-Fachzeitschriften unter den Bezeichnungen «Le Diodatti» und später «Les Diodattis». Die vorne auf dem Podest zu sehenden Initialen «CH» stehen vermutlich für Carl Hermes, der in den Werbeanzeigen – manchmal auch «Karl» geschrieben – als künstlerischer Leiter der Gruppe genannt wird (Abb. 96–99). Ob es sich beim Film tatsächlich um eine Aufnahme aus dem Berliner Wintergarten handelt, lässt sich nicht mehr nachweisen. Anhand

307 Ob die Übergänge in Bewegung auch der Bühnenpraxis der Diodattis entsprachen, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit sagen. Ausgeschlossen ist dies jedoch nicht, wie Beschreibungen anderer Tableaux vivants dieser Zeit zeigen. Zu einer weiteren Vorführung mit Hund heißt es: «[...] es ist in der Tat bewundernswert mit welch' starrer Ruhe der Pudel in den vorgeführten hübschen Bildern verharret. Nicht das geringste Zucken weder mit dem Kopfe, noch mit dem bei einem Hunde sonst sehr beweglichen Theile, dem Schwanze, verräth, dass das Tier lebendig ist, und erst beim letzten Bilde zeigen Beide, dass warmes Leben in ihnen pulsiert» (zit. n. Werbeanzeige, in: *Das Programm* 51 (1903), o.S.). Möglicherweise verlangte also gerade die Mitwirkung eines Hundes danach, das Tableau vivant zumindest am Ende der Vorführung aufzulösen – als Beweis seiner Lebendigkeit.



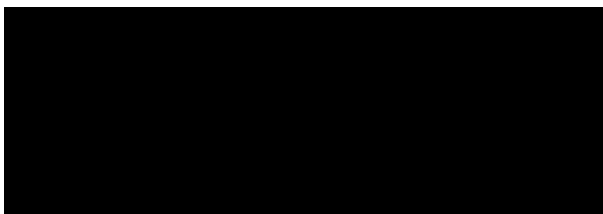
95a-d MEISSNER PORZELLAN! LEBENDE SKULPTUREN DER DIODATTIS IM BERLINER WINTERGARTEN (Deutsche Gaumont, D ca. 1912–14)

des Adressverzeichnisses der Varieté-Fachzeitschrift *Das Programm* und Programmhinweisen in *Das Organ* wissen wir lediglich, dass die Diodattis in den Jahren zwischen 1911 und 1914 durch Europa reisten und sich zumindest von Juli bis August 1911 und von September bis Oktober 1913 in Norddeutschland (erst in Kiel und Kassel, dann in Hamburg und Altona) aufhielten. Da sich ihre Spur mit Beginn des Ersten Weltkriegs verliert, ist zu vermuten, dass der Film davor entstand.³⁰⁸

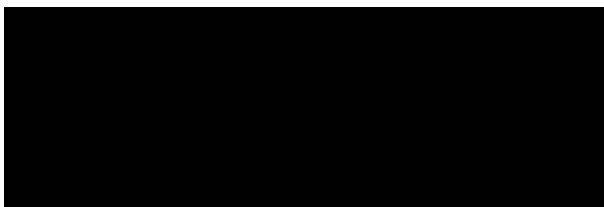
Aus den großformatigen Werbeanzeigen und den Programmberichten in der Branchenpresse lässt sich schließen, dass die Diodattis mit ihren Tableaux vivants erfolgreich waren. 1911 wird über ein Variétéprogramm in der Kieler Kaiserkrone berichtet:

³⁰⁸ Die Adressangaben sind lückenhaft, da nicht mehr alle Zeitschriftenausgaben erhalten sind. Für den August 1913 liegen beispielsweise keine Informationen vor. Da sich die Diodattis noch im Juli in Reval (= Tallinn, Estland) befanden und Ende des Jahres nach Amsterdam, Antwerpen und Paris weiterzogen, ist es nicht unwahrscheinlich, dass sie sich – dieser Reiseroute entsprechend – im August in Berlin aufhielten. Wenn es sich, wie einer Programmbeschreibung zu entnehmen ist, um eine deutsche Gruppe aus Köln handelte, sind weitere Aufenthalte in Deutschland wahrscheinlich.

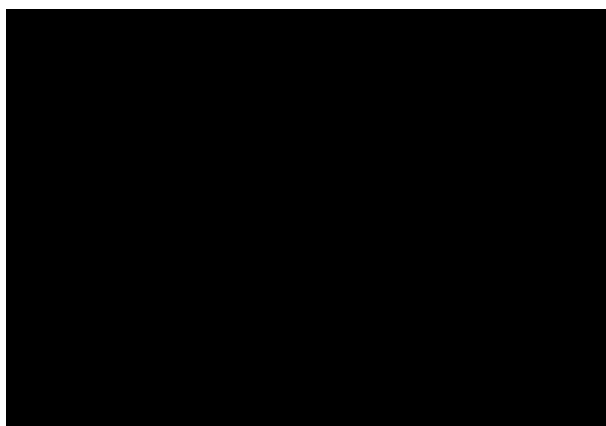
96 Werbeanzeige
für die Diodattis,
in: *Das Programm* 576
(1913), o.S.



97 Werbeanzeige
für die Diodattis,
in: *Das Programm* 584
(1913), o.S.



98 Details einer
Werbeanzeige für das
Olympia-Theater in
Riga, in: *Das Programm*
588 (1913), o.S.



Als Kernstück des Programms ist eine Vereinigung Kölner Künstler zu nennen, die unter der Firma «Le Diodatti» Werke berühmter Meister verkörpert. Leiter und Darsteller haben sich in einer äusserst glücklichen Form zusammengefunden. Bei der Vollkommenheit der Darstellung einzelner Werke, von denen wir «Susanna», «Neckerei», «Amors Züchtigung» und «Erlöst» hervorheben wollen, ist die Frage wohl berechtigt, ob die moderne Artistik auf dem Gebiete lebender Posen überhaupt Schöneres und Edleres zu bieten vermag.³⁰⁹

«Susanna» meint vermutlich die biblische Geschichte von Susanna im Bade, die Gegenstand zahlreicher Gemälde und Skulpturen namhafter Künstler war, und auch bei «Amors Züchtigung» handelt es sich um ein

309 «Berichte über Variété und Circus», in: *Der Artist* 1378 (1911), o.S.

Eine Neuheit auf dem Gebiete des Variétés sind die lebenden Marmor-Skulpturen der Künstlervereinigung:

„Le Diodatti“



unter der Leitung des Bildhauers Karl Hermes.
Vornehme, künstlerische Wirkung.
 Ab 16. ds. Monats: **Cassel, Kaisersäle.**
Durchschlagender Erfolg.

Referenzen: **Dir. Max Bruck, Dir. Th. Spohr.** **Offerten erbeten!**

99 Werbeanzeige für die Diodattis, in: *Das Organ* 144 (1911), S. 35

bekanntes Sujet der Malerei und Bildhauerei. Die Diodattis waren damit, wie die meisten anderen Tableaux-vivants-Ensembles, ganz dem Geschmack der akademischen Kunst verpflichtet und verwiesen in ihren Tableaux vivants oft auf die antike Mythologie (vgl. Abb. 98–99),³¹⁰ genauso aber auf die Zeitgeschichte (vgl. Abb. 96). Das Werbematerial zeichnet die Programme der Diodattis – wie für Tableaux vivants im Variété üblich – als eine «Attraktion des Schönen» aus. Auch der oben zitierte Bericht betont, dass es sich um «Werke berühmter Meister» handle. Von deren Darstellungen durch die Diodattis gehe «vornehme, künstlerische Wirkung» aus, schließlich werde die Gruppe auch durch einen «Bildhauer» geleitet.

Über Vertrieb, Vermarktung und Aufführungskontexte von ŽIVÉ MODELÝ und MEISSNER PORZELAN! ist wenig bekannt. Somit müssen auch Aussagen über intendierte Adressierungs- und Rezeptionsmodi weitest-

310 Dargestellt ist hier ganz offenbar die Szene, in der Chloe dem Gott Pan huldigt, wie sie Albert Capellani bereits 1907 filmisch umgesetzt hatte (*AMOUR D’ESCLAVE*, F 1907).

gehend Mutmaßungen bleiben. Für die internationalen Varietés und die Truppen selbst waren die Filme wohl eine moderne Art der Werbung. Es scheint aber vor allem, dass diese Filme die Bühnenattraktion der Tableaux vivants einem breiteren Publikum zugänglich machen wollten, ähnlich wie dies bei anderen Variétébildern auch der Fall war. Für kleinere Variététheater, die sich die entsprechenden Nummern nicht im Original leisten konnten, für Jahrmärkte, Ladenkinos und die Vorprogramme der entstehenden Kinopaläste – die ein ähnliches Publikum adressierten wie die großen Variétéhäuser – waren Filme wie MEISSNER PORZELLAN! eine willkommene Möglichkeit, Attraktionen anderer Orte ins eigene Haus zu holen.

Die Filme dienten in diesem Fall als ‚Medien‘ im engeren Sinne, indem sie die ‚Attraktion des Schönen‘ der Tableaux vivants technisch reproduzierten und in den Kinosälen neu – diesmal als Projektionsbild – zur Anschauung brachten. Zusammen mit den zeitgenössischen filmtheoretischen Forderungen nach reduzierten Bewegungsformen, mit der damit einhergehenden Konzeption von Film als ‚Malerei in Bewegung‘ und mit den Ästhetisierungsstrategien in Féerien und Trickfilmen sind die gefilmten Tableaux-vivants-Aufführungen um 1910 somit Ausdruck einer generellen Tendenz, das Filmbild nicht mehr nur als Entfaltungsraum enthemmter Bewegung zu begreifen, sondern auch als Bild der Ruhe und annähernden Bewegungslosigkeit und damit als Ausdrucksfläche des Schönen.

Die Tableaux vivants der American Mutoscope & Biograph Company (1897–1903)

Die Popularität der Tableaux vivants im Variété und ihr Erscheinen im frühen Film war nicht auf Europa beschränkt. Wie James W. McCullough gezeigt hat, galten Tableaux vivants auch im New Yorker Vaudeville der 1890er Jahren als eine der größten Attraktionen.

[...] the late 1890s blazed brightly with elaborate tableau vivant productions. The most successful variety managers of the day – A.M. Palmer, Oscar Hammerstein, George Kraus, Koster and Bial, Rudolph Aronson, and F.F. Proctor – all competed for audiences by means of tableaux. Led by Kilanyi, with his fabulous Glyptorama, and productions were ingenious on a grand scale and became the focus of the variety houses where they played.

(McCullough 1983, 131)

Der öffentliche Diskurs um Tableaux vivants war in den USA in noch stärkerem Maße als in Europa von einer Debatte um deren Sittlichkeit geprägt, die stark polarisierte: Auf der einen Seite standen die Verteidiger der Tab-

leaux vivants, die sich primär auf deren künstlerische Wirkung beriefen. Unsittliche Gedanken, so eine häufige Argumentationsweise, entstünden nur bei ohnehin schon ‹verrohten› Menschen. Für die gegnerische Position galten Tableaux vivants jedoch eben nicht als Kunst, weil sie die entsprechenden Werke in tatsächlich anwesende Körper ‹rückübersetzten›. Viel ausgeprägter als in Deutschland war der Status der Tableaux vivants auf amerikanischen Schaubühnen damit ein unsicherer und ambivalenter: Er oszillierte zwischen Kunst und erotischer Attraktion. Obwohl die Trennlinie zwischen Hoch- und Populärkultur in den USA nie so scharf gezogen wurde wie in Deutschland, musste die Propagierung der Tableaux vivants als ‹Attraktion des Schönen› deshalb mit stärkerem Widerstand rechnen. In vielen Fällen waren Strategien der Ästhetisierung und Nobilitierung deshalb wohl als bewusste Gegenreaktionen auf den Vorwurf der Unsittlichkeit zu verstehen.

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass die um 1900 von der American Mutoscope & Biograph Company (bis 1899 nur: American Mutoscope Company) gefilmten Tableaux vivants ebenfalls in diesem Spannungsfeld zwischen Attraktion des Nackten und Attraktion des Schönen standen. Während die ersten Filme mit Tableaux-vivants-Darstellerinnen noch in einer Tradition explizit erotischer Filme standen, mit entsprechender Rezeptionsweise³¹¹, sollten die späteren Produktionsserien im Rahmen einer neuen Vermarktungsstrategie von Biograph zunehmend Schönheit und Kunsthaftigkeit ausstrahlen. Dies lässt sich einerseits anhand der Werbung für die Filme in den Produktionskatalogen, andererseits anhand spezifischer stilistischer und inhaltlicher Veränderungen in den Filmen selbst nachweisen. Für diesen Wandel gab es einen Grund. Biograph war bestrebt, die in den Jahren zuvor etablierte wirtschaftliche Vormachtstellung gegenüber der zunehmenden Konkurrenz zu verteidigen (vgl. Musser 1990, 303–313), und setzte vermutlich auch deshalb vermehrt auf Filme, die sich als künstlerisch hochwertig ausweisen ließen und die die öffentliche Respektabilität der Firma steigerten.

Die folgenden Analysen stützen sich vor allem auf Filme, die 1903 von Biograph rückwirkend mit dem Copyright versehen wurden und somit in der *Paper Print Collection* der Library of Congress erhalten sind. Glücklicherweise wurden zudem von den meisten übrigen Filmen je drei Einzel-

311 Diesen Zusammenhang zwischen Tableaux vivants und erotischen Filmen gab es nicht nur in den USA. Zu Tableaux vivants, erotischen Postkarten und ‹Herrenfilmen› in Europa vgl. Goergen 2002, 46–49. Zu frühen Erotikfilmen allgemein vgl. Achenbach/Caneppele/Kieninger 1999.

bilder im sogenannten *Photo Catalog* (1903) abgedruckt, sodass auch über diese Filme inhaltliche und formale Aussagen getroffen werden können.³¹²

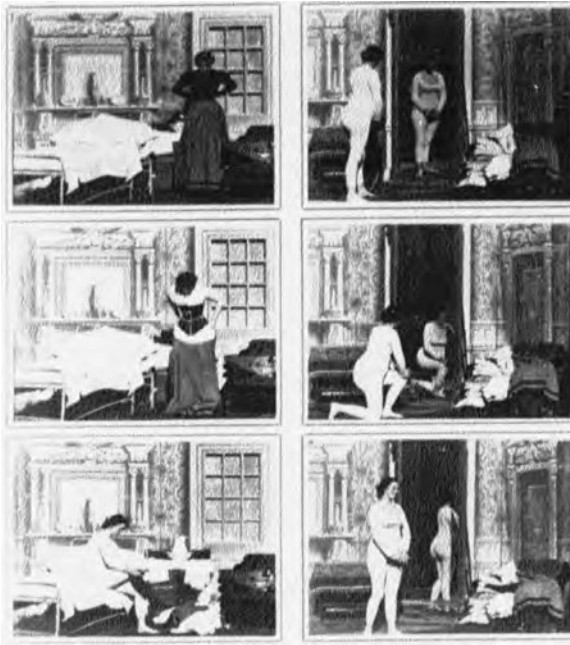
Aufreizende Posen

Die bereits im Dezember 1895 gegründete American Mutoscope Company entwickelte sich ab etwa 1897 zur größten US-amerikanischen Filmproduktionsfirma. Ihre Filme wurden in projizierter Form vor allem in Vaudeville-Theatern als Schlussprogramm gezeigt (vgl. Musser 1990, 145–157). Parallel dazu waren sie bis etwa 1909, auf Papier gedruckt, auch durch die Gucklöcher der von der Firma selbst hergestellten Mutoskope zu betrachten, die in Freizeitparks, Bahnhöfen und eigenen *Mutoscope parlors* bereitstanden. Zwischen 1899 und 1903 produzierte Biograph einzelne Filme und sogar kleinere Produktionsserien mit gefilmten Tableaux-vivants-Aufführungen. Wie beim Konkurrenten Edison gehörten Varietébilder von Beginn an zum Programm; sie machten bei Biograph sogar einen weitaus größeren Teil des Gesamtangebots aus als bei anderen Firmen (vgl. ebd., 228). Dies lag nicht zuletzt daran, dass Biograph in engem Kontakt mit den großen Vaudeville-Häusern New Yorks stand und diese mit Filmen belieferte (vgl. Musser 1990, 157). Zu den frühesten Beispielen von gefilmten Vaudeville-Nummern gehören etwa *SKIRT DANCE BY ANNABELLE* (1896, No. 9³¹³) oder zwei Filme mit Muskelübungen des bekannten Kraftmenschen Eugen Sandow (*SANDOW*, 1896, No. 12 u. 13), der bekanntlich auch plastische Posen stellte (vgl. McCullough 1983, 126–127, Musser 2005b 105–106). Es ist also nicht verwunderlich, dass man bei Biograph schließlich auch Filme von Tableaux vivants herstellte. Dass damit 1899 begonnen wurde, ist hingegen bemerkenswert, denn laut McCullough wurden seit genau diesem Jahr zumindest in New York kaum noch Tableaux vivants im Vaudeville gestellt (vgl. 1983, 131). Möglicherweise lassen sich diese Filme somit als Versuch deuten, die Nummerngattung der Tableaux vivants über den Film am Leben zu halten oder den beteiligten Darstellern weiterhin Beschäftigungsmöglichkeiten zu bieten.

Tableaux-vivants-Darstellerinnen tauchten allerdings bereits zuvor in kurzen Spielszenen von Biograph-Filmen auf, zuerst wohl in *THE MODEL* (Dezember 1897, No. 376; Abb. 167), in der Rolle eines Aktmodells in einem Künstleratelier. Das charakteristische hautenge Trikot weist die jun-

312 Der Katalog ist im Internet einsehbar unter: <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/24592/> (letzter Zugriff: 7. Juli 2016).

313 Im Folgenden wird auf das Länderkürzel «USA» verzichtet und stattdessen die Produktionsnummer der Filme genannt, um die chronologische Reihenfolge ihrer Entstehung nachvollziehbar zu machen.



100 GLADYS MUST BE IN BED BEFORE TEN (links) und A LIVING PICTURE MODEL POSING BEFORE A MIRROR (rechts) (beide: Biograph, USA 1898) erscheinen direkt nebeneinander im *Biograph Photo Catalog*

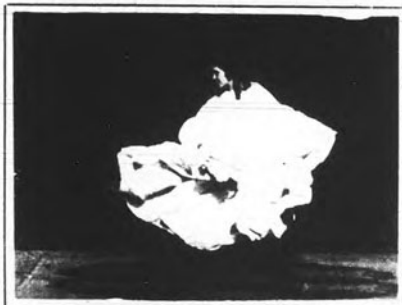
ge Frau als Tableaux-vivants-Darstellerin aus.³¹⁴ Zwei im November 1898 gedrehte Filme machen diesen Zusammenhang durch ihre Titel explizit: A LIVING PICTURE MODEL POSING BEFORE A MIRROR (No. 862,) und THE DANCE OF THE LIVING PICTURE (No. 864). Im ersten dieser beiden Filme nimmt das Modell vor einem Spiegel acht verschiedene Posen ein, die aber nie länger gehalten werden (Abb. 100). Der Spiegel ist nur leicht schräg zur Kamera positioniert, sodass die Filmzuschauer das Modell und sein Spiegelbild nebeneinander in fast gleicher Größe sehen. Der Spiegel kriecht dabei zusammen mit der übrigen Dekoration eine rudimentäre Diegese: Es entsteht der Eindruck, man könne einer Darstellerin plastischer Posen dabei zuschauen, wie sie sich – womöglich aus Übungszwecken und in ihrer Umkleidekabine – selbst im Spiegel betrachtet. Doch wie durch die räumliche Anordnung von Darstellerin, Kamera und Spiegel deutlich wird, ist das eigentliche Anliegen des Films nicht das Erzählen einer Geschichte, sondern die Zurschaustellung des quasi nackten weiblichen Körpers in diversen Stellungen – und in zwei verschiedenen Ansichten. Trotz der ange deuteten diegetischen Welt, die die Posen des Modells wie eine feine Hülle

314 Weitere frühe Filme mit «nackten», also in Trikots gekleideten Darstellerinnen in Künstlerateliers sind A COUNTRY COUPLE'S VISIT TO AN ART GALLERY (No. 547), THE UNEXPECTED VISIT (No. 548) und AN INTERRUPTED SITTING (No. 549), alle von 1898. In den USA lag die Assoziation von Aktmodellen und Tableaux vivants noch näher als in Europa, da die Darstellerinnen plastischer Posen dort oft als «model artists» bezeichnet wurden.

umgibt, ist der Film in erster Linie eine Attraktionsnummer.

Ihr erotischer Charakter wird auch aus dem Kontext ersichtlich, in dem der Film entstand. Unmittelbar vor *A LIVING PICTURE MODEL*, und möglicherweise mit derselben Darstellerin, entstand *GLADYS MUST BE IN BED BEFORE TEN* (No. 861; Abb. 100), eine Entkleidungsszene im Schlafzimmer. Ebenfalls zeitnah wurde *SOCKS AND STOCKINGS* (No. 865) gedreht, in dem zu sehen ist, wie die Darstellerin ihre Strümpfe anzieht. Auch *THE DANCE OF THE LIVING PICTURE* riskiert einen erotischen Blick, diesmal unter das Kleid des tanzenden Modells und auf die Beine im hautengen Trikot (Abb. 101). Es ist bekannt, dass Filme mit diesen oder vergleichbaren Inhalten vor allem für ein männliches Publikum gedacht waren. Im deutschsprachigen Raum bezeichnete man sie deshalb auch als ‚Herrenfilme‘ oder als ‚pikante Filme‘. In den USA waren sie vor allem für die Mutoskope und die durch sie ermöglichte individuelle Betrachtung gedacht, weniger für die Schlussprogramme der Vaudevilles (vgl. Musser 1990, 228).³¹⁵

Bedenkt man die eindeutig erotischen Konnotationen dieser Filme, scheint es naheliegend, dass Tableaux-vivants-Darstellerinnen auch in Kunststücker-Filmen als aufreizend wahrgenommen wurden. Tatsächlich stützen einige Filme diese Hypothese. In *HER FIRST POSE* (April 1899, No. 910) befindet sich das Aktmodell zunächst hinter einem Paravent und wird dann vom Maler auf das Podest geführt, auf dem es eine ähnlich frontale und bildzentrierte Stellung einnimmt wie in *A LIVING PICTURE MODEL*



101 *THE DANCE OF THE LIVING PICTURE* (Biograph, USA 1898)

315 Charles Musser merkt an, dass Mutoskop-Filme mit erotischem Sujet «appealed to male spectators who not only wanted to peep but to control the unfolding of the image, perhaps searching for that frame which most revealed these women's bodies» (1990, 176).

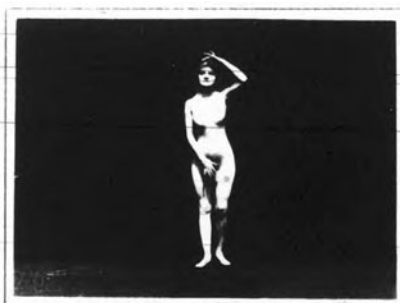
(Abb.102). Die zeitliche Abfolge von Verbergen und Enthüllen sowie die Inszenierung einer männlichen Blickinstanz erinnern an Temporalität und Blickstruktur des Striptease und zielen auf die Rezeptionsmuster des erotischen Films. Damit wird eine Vorstellung von Kunst als Sphäre jenseits von sinnlichem Begehren untergraben, eine Idee, die man im Varietétheater, wenn man sich *für* den Kunstwert der Tableaux vivants aussprach, gerade bekräftigen wollte.

Diese frühen Beispiele zeigen Tableaux-vivants-Darstellerinnen also zumeist noch in fiktionalen Szenen. Auf einer Mikroebene ist damit die Entwicklung, die das frühe Kino insgesamt prägt – von einer stärkeren Gewichtung auf visuellen Attraktionen hin zu einer zunehmenden narrativen Integration dieser Attraktionen – invertiert: Die Filme beginnen mit der anfänglichen diegetischen Einbettung und führen, wie nun zu zeigen ist, zur Darstellung der Attraktion an sich.

Tableaux vivants vor der Kamera

Der oben bereits angesprochene Künstleratelier-Film *HER FIRST POSE* entstand kurz vor einem weiteren Film mit Tableaux-vivants-Darstellerin, der schon vom Titel her ähnlich ist: *CLASSIC POSES* (April 1899, No. 944). In ihm entfällt nun erstmals die diegetische Rahmung, und die plastischen Posen werden als reine Attraktion ausgestellt. Die drei Standbilder im *Biograph Photo Catalog* zeigen eine Frau in weißem Trikot in drei verschiedenen Posen vor dunklem Hintergrund (Abb.103). Es lässt sich leider nur vermuten, wie der verschollene Film im Detail ausgesehen hat. Doch bei einer Länge von etwa 50 Metern kann es als wahrscheinlich gelten, dass er nur aus einer einzigen Einstellung bestand und nicht viel mehr zeigte als die drei im Katalog abgebildeten Posen (die dann für jeweils mehrere Sekunden gehalten wurden). *CLASSIC POSES* wäre damit die erste tatsächliche, gefilmte Tableaux-vivants-Aufführung von Biograph.

Auch dieser Film stellt den quasi nackten Frauenkörper zur Schau, doch geschieht dies nun unter anderen Vorzeichen: Die diegetische Rahmung in den vorigen Filmen ermöglichte eine Inszenierung vermittelter Blicke (Spiegel, Maler) und diente so gerade einer *Verstärkung* und *expliziten Thematisierung* erotischer Schaulust. Zudem blickte der Zuschauer in einen privaten, abgeschlossenen Raum (den Umkleideraum, das Atelier) und befand sich somit immer schon in der Rolle des Voyeurs. Der filmische Raum in *CLASSIC POSES* ist hingegen, soweit er sich überhaupt definieren lässt, der öffentliche Raum der Vaudeville-Bühne. Wie ein direkter Vergleich der Standbilder von *HER FIRST POSE* und *CLASSIC POSES* zeigt, geht mit dem Abstreifen der Diegese zudem eine Abstraktion des weiblichen Körpers



102 HER FIRST POSE (Biograph, USA 1899)

103 CLASSIC POSES (Biograph, USA 1899)

einander, die an die chronophotographischen Nacktaufnahmen von Eadweard Muybridge erinnert (Abb. 104).³¹⁶ Die Ähnlichkeit ist bezeichnend, denn in beiden Fällen ist die Spannung zwischen Abstraktion (bei Muybridge begründet in dem vordergründigen Ziel objektiver Dokumentation von Bewegungseinheiten) und doch vorhandener erotischer Ausstrahlung nicht von der Hand zu weisen. In CLASSIC POSES sind Abstraktion und Herauslösung aus dem Kontext des Anzüglichen (betont auch durch den Verweis auf die antike Kunst im Titel) nur die eine Seite des Films; immer noch handelt es sich um die Ausstellung des nackten Körpers vor der Kamera.

316 Ich danke Hans Jürgen Wulff und anderen Teilnehmern des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2013, die mich auf die Nähe zu Muybridges Bewegungsstudien aufmerksam gemacht haben.



104 Eadweard Muybridge,
Woman Walking Downstairs
(Detail), ca. 1887

An CLASSIC POSES zeigt sich, dass die gefilmte Tableaux-vivants-Aufführung bei Biograph, als Subgenre des Variétébildes, durch Prozesse von Entdiegetisierung und tendenzieller Enterotisierung entstand. Der etwa einen Monat später gedrehte LIVING PICTURES (Mai 1899, No. 1016; Abb. 105) führt diese Tendenz weiter, indem auch er eine Aufführung von Tableaux vivants ohne diegetische Einbettung zeigt. Die Abbildungen des ebenfalls verschollenen Films präsentieren drei verschiedene plastische Posen vor dunklem Hintergrund. Diesmal markiert ein von weiblichen Pagen geöffneter Vorhang eindeutig eine (gefilmte) Bühnenvorstellung. Die Katalogbeschreibung des Films lautet:

A dainty scene in which three interesting pictures are shown. Curtains managed by two pages are interposed between each picture. The first pose is <A French Model>; the second, <Vanity>; the third, <In the Springtime>.³¹⁷

Wie aus Pressekritiken hervorgeht, war das Öffnen des Vorhangs durch Pagen gerade bei Tableaux vivants auf New Yorker Vaudeville-Bühnen verbreitet.³¹⁸ Der Vorhang ist somit mehr als nur ein gestalterisches Detail: Mit ihm wird ein Teil des Aufführungsdispositives <Vaudeville> sicht-

³¹⁷ *Biograph Picture Catalog* (1902), S. 59.

³¹⁸ Die *New York Tribune* schrieb etwa: «Black curtains were draped in front of it, and were drawn aside at the proper time by pages» (zit. n. McCullough 1983, 117).

bar gemacht und damit eine zweite ontologische Ebene eingeführt, die zwischen Filmzuschauer und Tableaux vivants vermittelt. In gewisser Weise wird so die den Zuschauerblick vermittelnde Instanz, die in CLASSICAL POSES gänzlich weggefallen war, wieder eingeführt. Doch ist der auf diese Weise konstruierte Zuschauerblick weniger ein heimlicher, ins Innere eines Privattraums eindringender als ein öffentlicher. Die wichtigste Funktion des Vorhangs aber ist, dass mit ihm die «performative Instanz» von der Darstellerin auf die beiden Pagen verlagert wird. Gehen wir anhand der überlieferten Abbildungen davon aus, dass die Verwandlungen der Posen in CLASSIC POSES sichtbar waren, in LIVING PICTURES aber vom geschlossenen Vorhang (möglicherweise auch von Schnitten) verdeckt wurden, dann bedeutet dies, dass im ersten Film *über die Bewegung der Darstellerin* eine Kommunikation zwischen ihr und den Zuschauern stattfand: Das Modell begab sich *für* die Zuschauer in die Posen und richtete diese *von*

sich aus an sie. In LIVING PICTURES hingegen vermitteln die Pagen und der Vorhang zwischen Zuschauer und stehendem Bild, während das Modell selbst durch die fehlende Bewegung tendenziell entkörperlicht und in ein reines Anschauungsobjekt, in ein Bild verwandelt wird.

In der Katalogbeschreibung ist die Rede von einer «dainty scene». Das Adjektiv «dainty», dessen Bedeutung zwischen «zart», «anmutig» und «elegant» liegt, zeigt an, dass der Film wohl auf keine erotische Rezeptionsweise mehr abzielte, sondern im Gegenteil etwas vom künstlerischen Nimbus, der auch die Variétéattraktion umgab, verbreiten sollte. Die Prozesse von Entdiegetisierung, zunehmender Abstraktion und Verlagerung der performativen Instanz von den posierenden Körpern auf die unverfängliche



105 LIVING PICTURES (Biograph, USA 1899)

Rahmung zielten also auf eine Abschwächung der potentiell erotisierenden Wirkung und zugleich auf die Steigerung des behaupteten Kunstwerts.

Tableaux-vivants-Filme in Serie

Auf LIVING PICTURES folgte im Sommer des Jahres 1900 eine geschlossene Produktionsserie von sieben gefilmten Tableaux-vivants-Aufführungen.³¹⁹ Vier dieser Filme sind in Form einer Kompilation erhalten (ebenfalls mit dem Titel LIVING PICTURES³²⁰), die Biograph 1903 erstellte³²¹ und im Gegensatz zu den einzelnen Filmen mit dem Copyright versehen ließ (Abb. 106–108). Die Kompilation erlaubt, die rhythmische Struktur dieser Filme genauer zu beschreiben.

Die Einzelfilme beginnen alle mit geschlossenem Vorhang (Abb. 106a), der aber von Pagen sofort geöffnet wird; anschließend ist ein vollkommen stillstehendes Tableau vivant für etwa sieben Sekunden (bei 24 Bildern pro Sekunde) zu sehen, wobei auch die Pagen sich nicht bewegen (Abb. 106b). Dann wird der Vorhang wieder geschlossen; alle Einstellung sind genauso aufgebaut.³²² Da die ursprünglichen Filme aus je zwei solchen Einstellungen bestanden, sind in der Kompilation also insgesamt acht Tableaux vivants zu sehen.

Während andere Varietébilder typischerweise die neue Möglichkeit zur Aufnahme und Wiedergabe der ausschweifenden Bewegungen von

319 Die Betitelung dieser Filme variiert je nach Quelle, Copyright-Titel gibt es nicht. Im handschriftlichen *Biograph Production Log* tragen die Filme jeweils die Titel der beiden in ihnen gestellten Bilder, im *Biograph Picture Catalog* stets nur die Bezeichnung «Living Pictures» – bis auf den ersten Film, der auch die beiden Gemäldebezeichnungen im Titel führt. Ausnahme ist der fünfte Film dieser Reihe, der im *Photo Catalog* den Titel M'LE ALMA trägt (Im *Biograph Production Log*: PRISMATIC AND PLASTIC POSES BY MLE ALMA). Für eine komplette Auflistung der sieben Filme vgl. die Filmographie am Ende dieses Kapitels. Da dort auch die laufenden Produktionsnummern erscheinen, wurde auf diese Angaben im Folgenden verzichtet.

320 Der Verwendung des gleichen Titels wie im Film zuvor hat wohl dazu geführt, dass beide Filme im Katalog des American Film Institute fälschlicherweise in einem Eintrag zusammengeführt wurden. Bei der erhaltenen Kompilation handelt es sich im Prinzip um eine bereits früher angefertigte, die unter dem Titel THE LIVING PICTURE PRODUCTION im *Biograph Photo Catalog* erscheint, ergänzt um einen weiteren Einzelfilm aus der Serie von 1900.

321 Biograph fügte in dieser Zeit auch andere Filme zu längeren Kompilationen zusammen, in der Hoffnung, dadurch mehr Abnehmer zu finden (vgl. Musser 1990, 340).

322 Von dieser Struktur wich offenbar nur M'LE ALMA ab, der aber nicht in die erhaltene Kompilation aufgenommen wurde. Soweit die Abbildungen im *Photo Catalog* ein Urteil zulassen, waren in ihm keine zwei stillstehenden Bilder zu sehen, sondern mindestens drei plastische Posen bei durchgehend geöffnetem Vorhang. Der Film gehört dennoch zur selben Produktionsreihe, da er den Produktionsnummern zufolge am selben Tag, zwischen den anderen Filmen auf der gleichen Bühne entstand. Die Abweichung von der Struktur der anderen Filme liegt vielleicht in der Natur der Aufführung von Mlle Alma begründet, bei der es möglicherweise um die sichtbaren Verwandlungen ging.



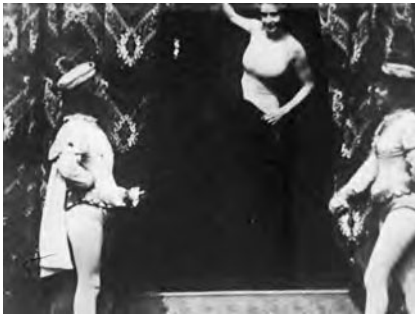
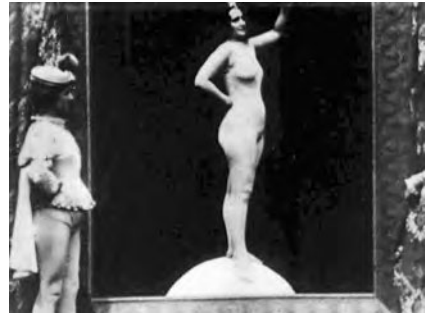
106a-b LIVING PICTURES (Biograph, USA 1903): geschlossener Vorhang und «By the Sea»



107 LIVING PICTURES
(Biograph, USA 1903):
«Faith»

Variéténummern erprobten, ist die visuelle Attraktion in den gefilmten Tableaux-vivants-Aufnahmen von Biograph bewegungslos. Ironischerweise sind der Vorhang und die beiden Pagen, die eigentlich nur die Hinführung zur Hauptattraktion bilden, fast das einzige, das sich in diesen Filmen bewegt. In einigen Einstellungen ist zu sehen, dass die Hintergrunddekoration leicht im Wind schaukelt (die Filme entstanden wie damals üblich auf dem Dach des Studios). Bei anderen Einstellungen ist der Stillstand so vollständig, dass es zumindest in der erhaltenen unscharfen Filmkopie mit unruhigem Bildstand nahezu unmöglich ist, die etwa sieben Sekunden bei geöffnetem Vorhang von einem *freeze frame* zu unterscheiden. Und es scheint dabei, als würde erst die Bewegung des Vorhangs die paradoxe Verwendung des Mediums Film zur Darstellung eines stillstehenden Tableau vivant rechtfertigen.

Im Unterschied zu LIVING PICTURES sind die meisten Bilder der Produktionsserie von 1900 mit Hintergründen und Requisiten versehen, so dass sich in gewisser Weise von einer Re-Diegetisierung sprechen lässt: «Galatea» (Abb. 108e) zeigt eine Atelierszene, «Music» (Abb. 108d) eine



108a-f LIVING PICTURES (Biograph, USA 1903): «The Tempest», «The Morning Star», «Departure for Sabaoth», «Music», «Galatea», «Psyche at the Well»

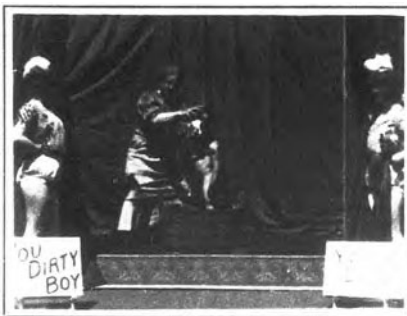
exotische Musizierszene.³²³ Jedoch handelt es sich im Unterschied zu den älteren Filmen nicht mehr um *filmische* Diegesen, sondern um Inhalte stillstehender Bilder, die der Film lediglich reproduziert und nicht durch das Bewegtbild selbst kreiert.

Die Produktionsserie von 1900 blieb bei Biograph kein randständiges Phänomen. Über die Rezeption der Filme ist zwar nichts bekannt, aber die Tatsache, dass die Filmfirma sich im nächsten Jahr entschied, eine weitere Serie nach dem gleichen Muster zu produzieren, lässt auf ihren Er-

³²³ Die Abbildungen für «Galatea», «Music» und «Departure for Sabaoth» sind im Katalog offenbar vertauscht.

folg schließen. Von den drei ersten Titeln existieren nur noch jeweils drei Einzelbilder im *Photo Catalog* (THE DISKOBOLUS, «PLASTIC POSES»; FORWARD, «PLASTIC POSES»; «YOU DIRTY BOY»; Abb.109–111), die fünf anderen sind komplett erhalten (FINISHING TOUCHES, WAITING FOR SANTA CLAUS, THE POUTING MODEL, THE SLEEPING CHILD und THE BIRTH OF THE PEARL; Abb.112–116). Auch in diesen Produktionen wird jeweils ein Vorhang von zwei weiblichen Pagen geöffnet. Neu ist der Nummernboy, der vor jedem Aufzug eine Tafel mit dem Titel des jeweiligen Bildes vor den Vorhang stellt – ein weiteres Moment der Zurschaustellung (Abb.112a). Im Unterschied zur Serie aus dem Vorjahr bestehen die meisten Filme nun jeweils aus nur einer Einstellung. Vor allem aber ist die neue Serie thematisch breiter: Waren zuvor ausschließlich leicht bekleidete weibliche Schönheiten zu sehen, kommen Genreszenen mit Kindern, Atelierszenen und klassische Szenen mit männlichen Figuren hinzu.

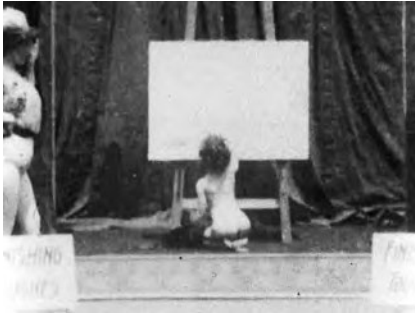
Im darauffolgenden Jahr produzierte Biograph zwar keine neuen Tableaux-vivants-Filme mehr, dafür entstand die Kompilation THE LIVING PICTURE PRODUCTION. Die bisher gedrehten Filme, die in den handschriftlichen Produktionsnotizen, dem *Biograph Production Log*, nur die Titel der in ihnen gestellten Bilder trugen, erhielten zudem im erstmals herausgegebenen *Photo Catalog* jeweils den Vor-



109–111 THE DISKOBOLUS, «PLASTIC POSES»; FORWARD, «PLASTIC POSES» und «YOU DIRTY BOY» (Biograph, USA 1901)



112a-b THE SLEEPING CHILD (Biograph, USA 1901)



113-115 FINISHING TOUCHES, WAITING FOR SANTA CLAUS und THE POUTING MODEL (alle Biograph, USA 1901)

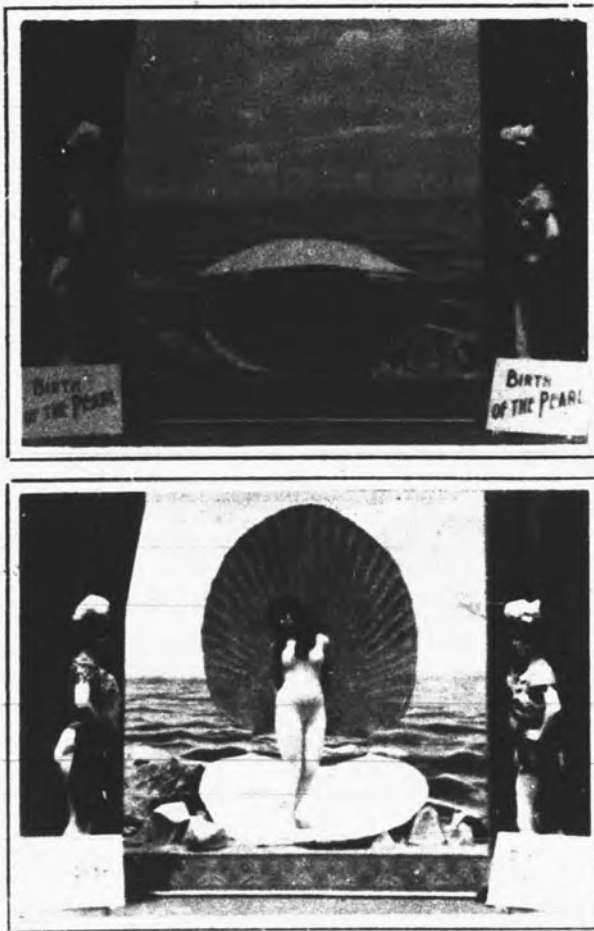
satz «Living Pictures», sodass stärker als bisher der Eindruck einer geschlossenen Serie vermittelt wird. Im *Picture Catalog*, in dem die Filme jeweils nur LIVING PICTURES heißen, hebt sie Biograph zudem als einzige Gruppe innerhalb der *vaudeville views* dezidiert hervor:

We call particular attention to our series of living pictures which were put on with as great care as to models, costumes, pose and properties as any of the largest productions of this order. They are excellent photographically, and of the highest grade pictorially.³²⁴

324 *Biograph Picture Catalog* (1902), S. 54.

Mit dieser Ankündigung distanziert sich Biograph nachdrücklich von dem erotischen Zusammenhang, in dem die Tableaux-vivants-Modelle bis vor kurzem auch in eigenen Produktionen noch standen. Filme mit schlüpfrigem Gehalt, die fast ausschließlich für männliche Mutoskop-Nutzer produziert wurden, wären wohl kaum auf solche Weise angepriesen worden. Der Katalogtext lässt auch keinen Zweifel daran, dass die Filme qualitativ den großen und respektablen Vaudeville-Shows New Yorks in nichts nachstehen sollten. Er hebt dabei vor allem «models, costumes, pose and properties», mithin Elemente der Mise en Scène hervor. Schließlich legt er noch Wert darauf, dass die Filme sowohl «photographisch» als auch «piktoral» – also was die *technische* Qualität der filmischen Aufnahme und die *bildliche* Qualität der gestellten Tableaux vivants angeht – exzellent seien. Dies bedeutet nicht, dass den Tableaux-vivants-Filmen kein erotisches Potential mehr eigen war; und ob nun die tatsächliche Rezeption der Filme dem propagierten künstlerischen Anspruch entsprach, ist freilich eine andere Frage.³²⁵ Doch der Katalogtext und die stilistische Entwicklung der Filme, die sich anhand des *Photo Catalog* nachvollziehen lässt, zeigen, dass Biograph das Genre in eine grundlegend andere Verkaufsstrategie einbettete. Der Übergang von der ausschließlichen Darstellung halbnackter Frauen zum Einbezug von Kindern, Männern und Genreszenen markiert einen solchen Umschlagpunkt. Entscheidender ist aber vielleicht der zeitlich davor liegende Wechsel von *sich bewegenden* Tableaux-vivants-Modellen, die sich den Zuschauerblicken von allen Seiten präsentieren, sich gar unter den Rock schauen lassen und verschmitzt ins *hors-champ* lächeln, zur *Stilllegung* der Modelle in eigentlichen Tableaux vivants. Schon auf den Bühnen war ja der vollständige Stillstand der nackten Körper eine Mög-

325 Wie Lynda Nead vermerkt, hing die jeweilige Rezeption stark vom Aufführungsort ab: «The cheapness of the mutoscope and its location in urban kiosks and on the seaside piers compromised the artistic pretensions of the *tableau vivant*» (2007, 78). Nead argumentiert zudem, dass die «Verfilmung» der Tableaux vivants per se eine künstlerische Auffassung erschwerte: «If it was difficult to convince critics of the idealised aesthetic nature of the representations created in theatrical *tableaux*, it was even harder to make this case for mutoscope and film versions of «living pictures». Indeed, filmed tableaux seemed designed to expose the fallacy of such claims. With the camera positioned as if in the audience of a theatrical performance, «Living Picture» films [...] seemed to strip the arrangements of any resemblance to artistic prototypes and showed them for what they were – chorus girls in clinging leotards in more or less provocative attitudes» (ebd.). Andererseits gab es auch in den *Mutoscope parlors* Bestrebungen, den Vorwurf der Unsittlichkeit zu entkräften: Ein Betreiber in Southport nahm aufgrund einer Petition den Film *STUDIO TROUBLES* (British Mutoscope & Biograph Company, GB 1899) aus dem Programm und erklärte in einer Werbeanzeige «The proprietors [d. h. der Autor selbst, Anm. DW] further request that any visitor [sic] seeing a picture that they believe will in any way shock the most sensitive, will call their attention to it, as it is the wish of the company to entertain and educate with HIGH CLASS PICTURES ONLY» (zit. n. Anthony/Brown 1999, 104, vgl. auch 96–115).



116 THE BIRTH
OF THE PEARL
(Biograph, USA 1901)

lichkeit gewesen, dem Vorwurf des Anstandslosen auszuweichen und sich auf das Schöne zu berufen. Nun machte ausgerechnet der Film davon Gebrauch. Wenn die «Living Pictures» von Biograph also ein Publikum aus dem Bürgertum adressieren wollten, das zugleich die Vaudevilles frequentierte und an Kunst und Schönheit interessiert war, dann geschah dies ganz wesentlich mittels einer *Stillstellung des Filmbildes*.

In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass der letzte von Biograph produzierte Tableaux-vivants-Film *THE BIRTH OF THE PEARL* (Abb. 116) in gewisser Weise wieder eine Rückkehr zu den aufreizenden Bewegungsformen der frühen Filme darstellt. Er lässt sich der letzten Produktionsserie von 1901 zuordnen (mit Pagen und Nummernboy), wurde aber mit leichtem zeitlichen Abstand zu den anderen Filmen gedreht (vgl. Nummerierung in der Filmographie) und weicht in einem entscheidenden

den Punkt von diesen ab: Das Tableau vivant ist gerade nicht bewegungslos, sondern zeigt eine sich öffnende Muschel und die ihr entsteigende Venus, die erst ganz zum Schluss für kurze Zeit in einer Pose verharrt. Von diesem Film ist bekannt, dass er in Mutoskopen zu sehen war. Eine entsprechende Werbekarte forderte potentielle Kunden auf: «Drop Coin in Slot – – – Turn Crank Rapidly to the Right, AND YOU WILL SEE <THE BIRTH OF THE PEARL>» (zit. n. Bergsten 1971, 57). Ganz offensichtlich barg die Bewegung des Tableau vivant – vor allem deren Initiation durch den kurbelnden Betrachter – stark erotische Konnotationen. Leider sind bislang weder Werbeanzeigen für andere Filme dieser Produktionsserie bekannt, noch liegen Informationen darüber vor, ob sie ebenfalls in *Mutoscope parlors* zu sehen waren. Ganz offensichtlich aber hätte man für sie nicht auf dieselbe Art werben können, da die Bilder in ihnen ja gerade statisch blieben – mochte der Betrachter kurbeln wie er wollte. Vor dem Hintergrund der existierenden Quellen lässt sich lediglich konstatieren, dass die Tableaux-vivants-Filme von Biograph offenbar bis zum Schluss in einem Spannungsfeld von zunehmendem künstlerischen Anspruch und erotischer Ausstrahlung standen.

Von der gefilmten Tableaux-vivants-Aufführung zum Film als Tableau vivant

Dass Biograph bemüht war, ein Label «Living Pictures» zu kreieren, das entsprechend vermarktet werden konnte, betraf auch eine weitere Serie von Filmen: nämlich sechs im August 1900 gedrehte kurze Historienfilme, in denen manche der weiblichen Figuren von Tableaux-vivants-Darstellerinnen in hellen Trikots verkörpert werden. Entgegen ihrer eigentlichen Genrezugehörigkeit nahm man 1902 vier von ihnen im *Biograph Picture Catalog* die Rubrik «Vaudeville» auf. Sie erhielten dort jeweils den Vorsatz «Living Pictures» (Abb. 117–118, 120–121). Es zeigt sich an ihnen eine Rückkehr zum Usus, Tableaux-vivants-Darstellerinnen in diegetische Zusammenhänge einzubauen. LIVING PICTURES – PHROSINE AND MELEDORE bezieht sich auf die französische Oper *Mélidore et Phrosine* (1794), die wiederum aus antiken griechischen Legenden schöpft, und zeigt eine oft auf Gemälden festgehaltene Szene. Die regungslos liegende Phrosine wird von einem Modell in hautengem Trikot verkörpert (Abb. 118). Sie ist durchs Meer zu ihrem als Mönch verkleideten Geliebten geschwommen und deshalb «nackt». Ähnliche Bildinszenierungen mit «unbekleideten», liegenden Darstellerinnen finden sich in dieser Zeit auch in den europäischen Tableaux vivants von Henry de Vry (Abb. 119). In LIVING PICTURES – THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY wird der Heilige Antonius von einer



117 LIVING PICTURES – THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY (Biograph, USA 1900)



118 LIVING PICTURES – PHROSINE AND MELEDORE (Biograph, USA 1900)



119 Detail einer Kunstpostkarte mit Tableau vivant von Henry de Vry, ca. 1900



120-121 LIVING PICTURES – THE SLAVE MARKET und LIVING PICTURES – THE UNFAITHFUL ODALESQUE (Biograph, USA 1900)

schönen Frau versucht, die sich dann per Stopptrick in ein Skelett verwandelt (Abb. 117).³²⁶ In LIVING PICTURES – THE SLAVE MARKET figurieren Tableaux-vivants-Darstellerinnen als zum Verkauf angebotene Sklavinnen auf einem antiken Markt (Abb. 120). LIVING PICTURES – THE UNFAITHFUL ODALESQUE ist der einzige der vier Filme, in dem – so weit die drei erhaltenen Abbildungen dieses Urteil zulassen – keine Tableaux-vivants-Darstellerin zu sehen ist (Abb. 121). Dies war auch bei den beiden Filmen THE SHA'S RETURN FROM PARIS und RESCUE FROM A HAREM der Fall, die auch zu der ursprünglichen Produktionsserie gehörten, später aber nicht den Vorsatz «Living Pictures» erhielten und im *Picture Catalog* nicht mehr auftauchen.

Um zu verstehen, weshalb man 1902 auf die Idee kam, manche dieser Historienfilme mit dem Vorsatz «Living Pictures» zu versehen und zusammen mit den oben besprochenen *vaudeville views* als Tableaux-vivants-Filme zu vertreiben, ist es hilfreich, sich die Katalogbeschreibungen anzuschauen. Zu PHROSINE AND MELEDORE heißt es: «A magnificently dramatic pose copied from a famous painting». Zu THE SLAVE MARKET folgt gar die Angabe: «Taken after Gerome's celebrated painting».³²⁷ Offenbar sollte betont werden, dass die Filme etwas leisten, das man von den Tableaux vivants der Varietébühnen kannte – die Nachahmung von Gemälden. Diese frühen Historienfilme leiten über von Filmen *mit* nachgestellten Bildern zu Filmen *als* nachgestellte Bilder. Sie enthalten also keine Tableaux vivants als eigentliches *Sujet*, sondern werden *selbst* zu nachgeahmten Gemälden, zu *kinematographischen Tableaux vivants*. Mit dieser Verschiebung des Bildnachstellungsaktes von der Inhaltsebene auf die filmische Formebene schien es wohl auch nötig, die jeweiligen Gemälde *in Bewegung* nachzustellen, während in den gefilmten Tableaux-vivants-Aufführungen das gestellte Bild vollkommen bewegungslos bleiben konnte, da es sich auf diese Weise von der übergreifenden ontologischen Ebene des bewegten Rahmens (den Pagen, dem Vorhang, dem Nummern-Boy) abgrenzen ließ. Sicherlich förderten die Schauspielerinnen in hautengen Trikots die Assoziation mit Tableaux vivants, doch zeigt THE UNFAITHFUL ODALESQUE (in dem kein Tableaux-vivants-Modell auftaucht), dass dies wohl nicht der Hauptgrund für die Titulierung der Filme als «Living Pictures» war. Dieser scheint vielmehr in den Sujets und in der Inszenierung zu liegen, in ihrem, trotz Bewegung, offensichtlich piktoralen Charakter.

326 Der Film ist ein Remake des früheren LA TENTATION DE SAINT ANTOINE (Georges Méliès, F 1898), in dem die verführerischen Damen aber keine Tableaux-vivants-Modelle sind. Er erinnert zudem stark an THE ARTIST'S DREAM aus dem Vorjahr (Biograph, USA 1899).

327 *Biograph Picture Catalog* (1902), S. 60, 61. Gemeint ist der französische Historienmaler Jean-Léon Gérôme.

Die gefilmten Tableaux-vivants-Aufführungen von Biograph. Eine Filmographie

Einzelne Filme von 1899

CLASSIC POSES (No. 944)

LIVING PICTURES (No. 1016)

Erste Serie von 1900

THE SHA'S RETURN FROM PARIS (No. 1589)

LIVING PICTURES – PHROSINE AND MELEDORE (No. 1590)

LIVING PICTURES – THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY (No. 1591)

LIVING PICTURES – THE SLAVE MARKET (No. 1592)

LIVING PICTURES – THE UNFAITHFUL ODALESQUE (No. 1593)

RESCUE FROM A HAREM (No. 1594)

Zweite Serie von 1900

LIVING PICTURES. «BY THE SEA» AND «THE TEMPEST» (No. 1596)

LIVING PICTURES. «FAITH» AND «THE MORNING STAR» (No. 1597)

LIVING PICTURES. «THE POLE STAR» AND «AURORA» (No. 1598)

LIVING PICTURES. «DEPARTURE FOR SABAOTH» AND «PSYCHE AT THE WELL»
(No. 1599)

M'LE ALMA (No. 1600)

LIVING PICTURES. «MUSIC» AND «GALATEA» (No. 1601)

LIVING PICTURES. «NIGHT» AND «AFTER THE BATH» (No. 1602)

Serie von 1901

THE DISKOBOLUS. «PLASTIC POSES» (No. 1881)

FORWARD. «PLASTIC POSES» (No. 1882)

«YOU DIRTY BOY» (No. 1888)

FINISHING TOUCHES (No. 1889) PP

WAITING FOR SANTA CLAUS (No. 1890) PP

THE POUTING MODEL (No. 1891) PP

THE SLEEPING CHILD (No. 1892) PP

THE BIRTH OF THE PEARL (No. 1900) PP

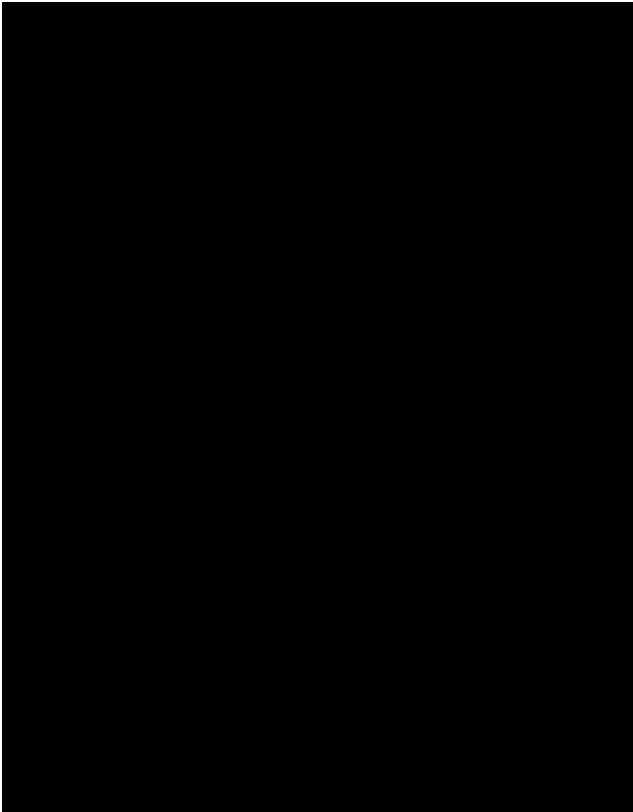
Spätere Kompilationen

THE LIVING PICTURE PRODUCTION (1902, No. 2386) (= Zusammenstellung von
No. 1596, 1597, 1601)

LIVING PICTURES (1903) PP (= The Living Picture Production + No. 1599)

PP = erhalten in der Paper Print Collection (von allen anderen Titeln ist nicht bekannt, dass eine Kopie erhalten ist).

II Kippmomente



Vorbereitung einer Tableaux-vivants-Aufführung, Photographie:
Byron Company, New York, 1901

8. Das Spiel mit Stillstand und Bewegung

Die Tradition der spielerischen Bildverwandlung

Der Film erlaubte von Anfang an nicht nur die *Aufzeichnung* und *Reproduktion* von Bewegung, sondern auch einen *spielerischen Umgang* mit ihr. So konnten während der Aufnahme und der Vorführung sowohl Geschwindigkeit und Bewegungsrichtung der gefilmten Handlung manipuliert werden, je nach Handhabung der Drehkurbel an der Kamera oder am Projektor.¹ In seinen Memoiren behauptet der Lumière-Kameramann Félix Mesguich, dass er bereits 1896 den Lumière-Film *BAINS DE DIANE* rückwärts durch den Projektor laufen ließ, um auf diese Weise Menschen aus dem Wasser herausspringen zu lassen (vgl. Polet 2004, 153; Belloï 1996, 118). Tatsächlich stützen zeitgenössische Filmbeschreibungen diese Behauptung.² Auch die Lumière-Filme *DÉMOLITION D'UN MUR* (F 1896) und *ÉCRITURE À L'ENVERS* (F 1896) wurden manchmal rückwärts projiziert. Zu sehen waren dann im ersten Film eine Mauer, die sich aus ihren Trümmern wie von selbst errichtet, und im zweiten Film eine Schrift, die, anstatt geschrieben zu werden, ausgelöscht wird (vgl. Belloï 1996, 118, 122).³

Abgesehen davon, dass mit diesen Verfahren eigentlich unmögliche Vorgänge darstellbar wurden, legten sie auch die Manipulierbarkeit der wirklichkeitstreuen Bewegungsaufzeichnung offen. Die Konstituierung des Bewegungsbildes selbst – 1896 noch eine technische Sensation – wurde so in den Vordergrund gerückt. Wie Livio Belloï schreibt, handelte es sich «um einen spielerischen Hinweis auf das Funktionieren des Apparats, der die Vorführung möglich macht» (1996, 119). Das Bewegungspotential des neuen Mediums wurde bereits durch die Verwendung auffällig bewegter Sujets, wie Straßenszenen oder einfahrende Lokomotiven, zur Schau ge-

1 Für einen knizisen Überblick über die diversen Möglichkeiten vgl. Polet 2004.

2 Vgl. die zitierten Quellentexte in Aubert/Seguin 1996, 338.

3 Die Besonderheit von *ÉCRITURE À L'ENVERS* ist, dass der Film schon im Vorwärtslauf eine Handlung «rückwärts» zeigt, nämlich einen Varietékünstler, der den Satz «Mesdames et Messieurs nos Remerciements» von hinten nach vorne auf eine Tafel schreibt. Im Rückwärtslauf ist entsprechend zu sehen, wie der Künstler die bereits existierende Schrift in korrekter Schreibrichtung auslöscht. Livio Belloï weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der Rückwärtslauf oftmals besonders ostentativ am Ende von Filmprogrammen zum Einsatz kam (vgl. ebd., 118–122).



122 AVENUE DE L'OPÉRA (MARCHE EN ARRIÈRE) (Alice Guy, F 1900)

stellt. Die *apparative Manipulation* dieser Bewegungen verstärkte nun den selbstreferentiellen Effekt zusätzlich.⁴

Das Zusammenwirken von natürlicher und manipulierter Bewegung wird an einem Film wie *AVENUE DE L'OPÉRA (MARCHE EN ARRIÈRE)* (Gauumont, F 1900) von Alice Guy besonders deutlich. Der Film zeigt eine Straßenszene, in der sich Fußgänger und Fahrzeuge sämtlich rückwärts bewegen (Abb. 122).⁵ Beides – die Straßenszene an sich mit ihren vielfältigen Bewegungsformen *und* die apparative Umkehrung dieser Bewegungen – stellt die Bewegungsmöglichkeiten der filmischen Aufnahme in den Mittelpunkt der Attraktion.

Ein zweites Beispiel mag dies noch weiter verdeutlichen: In *PLONGEUR FANTASTIQUE* (Segundo de Chomón, F 1905) ist immer abwechselnd zu sehen, wie ein Mann von einem Sprungbrett ins Wasser und wieder

- 4 Tom Gunning nennt die filmische Selbst-Zurschaustellung über Bewegungsmanipulationen als wesentlichen Aspekt des «Kinos der Attraktionen»: «Die gezeigte Attraktion kann auch filmischer Natur sein, so wie die [...] Tricks, bei denen eine kinematische Manipulation (Zeitlupe, Rückwärtslauf, das Ersetzen von Bildern, Mehrfachbelichtung) das Reizvolle und Neue ausmacht» (1996, 29). Diese Passage wurde von Gunning erst 1990 für die zweite Fassung seines Aufsatzes hinzugefügt.
- 5 Wie der alternative Titelzusatz «Marche en arrière» anzeigt (vgl. die Filmographie in McMahan 2002, 305), lag der Effekt bereits produktionsseitig vor, wurde also nicht erst durch die Filmvorführer erzielt. In ihrer Autobiographie erinnert sich Alice Guy daran, dass sie bereits 1896 mit Trickeffekten experimentierte, darunter auch «rückwärts gedrehte Filme, damit gelang es, ein Haus zu zeigen, das wie von Geisterhand einstürzt und sogleich neu entsteht; eine Person, die vom Dach fällt und unmittelbar darauf wieder hinaufsteigt» sowie «Zeitlupe und Zeitraffer, womit man mit einer Drehung der Handkurbel friedliche Passanten in vom Wahnsinn befallene Wesen verwandeln konnte» (Guy 1981, 67). Filmaufnahmen der Avenue de l'Opéra ohne Trickeffekte wurden auch schon in den Jahren zuvor gezeigt, etwa *AVENUE DE L'OPÉRA* (Henri Joly, F 1896). Es handelte sich beim Rückwärtslauf somit wohl auch um eine Möglichkeit, sich von diesen vorherigen Filmen abzusetzen.



123 PLONGEUR
FANTASTIQUE (Segundo
de Chomón, F 1905)

zurück springt (Abb. 123). Der Film knüpft damit unmittelbar an die Idee von Mesguich von 1896 an.⁶ Im Gegensatz zu AVENUE DE L'OPÉRA läuft hier nicht der gesamte Film rückwärts, sondern nur jede zweite Einstellung. Der so erzielte Eindruck des Hin und Her verdeutlicht umso mehr den manipulativen Eingriff ins Filmbild. Tatsächlich scheint der Springer nicht mehr selbst zu springen (so wie auch das Bild nicht mehr als bloße Reproduktion eines profilmischen Vorgangs wirkt), vielmehr scheint es, als werde er *von außen* bewegt. Der Mechanismus, der das Bewegungsbild erst hervorbringt, wird – wenn auch nicht wirklich als solcher sichtbar – in der Betrachtung spürbar.

Neben den Manipulationen von Geschwindigkeit und Bewegungsrichtung gehörte auch der Stillstand, gleichsam als Antithese des Filmbildes, zum Repertoire dieser spielerischen Zurschaustellung filmischer Bildlichkeit. Bei vielen frühen Filmvorführungen projizierte man zunächst ein statisches Einzelbild und setzte erst dann den Projektionsapparat in Bewegung.⁷ Auch *während* der Filmvorführung konnte der Filmstreifen angehalten werden. Bis in die 1910er Jahre waren zahlreiche Filmprojektoren mit einer entsprechenden Funktion ausgestattet oder konnten unmittelbar von der Filmprojektion auf die Projektion stehender Laternbilder wechseln (vgl. u. a. Coissac 1906, 514–515). Bolesław Matuszewski erklärt dies 1898 ausführlich in seinem frühen Lehrwerk über die Filmprojektion *La photographie animée. Ce qu'elle est. Ce qu'elle doit être*:

6 Bereits 1901 soll Ferdinand Zecca einen Film mit demselben Titel PLONGEUR FANTASTIQUE gedreht haben, der jedoch nicht erhalten ist.

7 Mehrere Berichte zeitgenössischer Beobachter und Filmvorführer zeugen von dieser Praxis. Vgl. u. a. Gunning 1996, 77 (der aus der Autobiographie Albert E. Smiths zitiert) und die Beschreibungen von Maxim Gorki (Pacatus 1995, 13).

Non seulement l'invention nouvelle les reproduit [die Bewegungen], mais [...] elle permet d'en accélérer le mouvement s'il est trop lent pour être observé, de le ralentir s'il est trop rapide, de l'arrêter en l'une de ses phases qu'il s'agit d'envisager à part. Il suffit de tourner plus ou moins vite ou d'arrêter la manivelle d'un projecteur, et l'on fait éclore le bouton d'une fleur en deux minutes, on ralentit ou on suspend le galop d'un cheval, le bistouri d'un chirurgien, les doigts et l'archet d'un violoniste. (zit. n. Deslandes 1968, Bd. II, 13; Herv. DW)⁸

Auch wenn Matuszewski hier den didaktischen Wert dieser Projektionspraktiken betont – das Bild wird angehalten, um es genauer zu studieren –, so hatten sie wohl zugleich die Funktion eines dezidierten Hinweises auf das filmische Bewegungsbild: Durch den Wechsel zwischen fixer photographischer Projektion und filmischem Bewegungsbild konnte die neue dynamische Bildform des Kinematographen in ihrer Differenz besonders betont werden.

Auch Tableaux vivants, die eine Stilllegung des Filmbildes zwar nicht apparativ, doch mittels einer Performanz vor der Kamera erzeugten, boten sich für diesen spielerischen Umgang mit kinematographischer Bildlichkeit an. Indem sie das Filmbild einfroren oder stark verlangsamen, waren sie in der Lage, ostentativ auf das filmische Bewegungsbild hinzuweisen. Besonders in den gefilmten Tableaux-vivants-Aufführungen konnten die Aufnahmen regungsloser Körper eine so weit gehende Stilllegung des filmischen Bewegungsbildes bewirken, dass damit unweigerlich auch der eigene Bildstatus zum Thema wurde. Eine vollständig statische Darstellung wurde aus naheliegenden Gründen dabei kaum angestrebt. Stattdessen wird in allen überlieferten Filmen an bestimmten Stellen mit dem Stillstand gebrochen – entweder durch das Hinzufügen anderer, sich bewegender Bildelemente oder indem sich die Tableaux vivants an einem gewissen Punkt doch in Bewegung setzen. Dies wurde schon an den in Kapitel 7 analysierten Filmen deutlich. In den Produktionen der American Mutoscope & Biograph Company öffnet sich ein Vorhang und gibt den Blick auf die komplett regungslosen Tableaux vivants frei, bevor er sich wieder schließt. Hingegen sind die Tableaux vivants in PORCELAINES TENDRES, ŽIVÉ MODELY und MEISSNER PORZELLAN! nur anfangs unbewegt und gehen später in Bewegung über. Kennzeichnend für «gefilmte Tableaux-

8 «Diese neue Erfindung reproduziert nicht nur die Bewegungen, sondern erlaubt es auch, sie zu beschleunigen, wenn sie zu langsam sind, um wahrgenommen zu werden, sie zu verlangsamen, wenn sie zu schnell sind, sie an einer ihrer Phasen anzuhalten, wenn man sie für sich betrachten möchte. Es genügt, schneller oder weniger schnell zu kurbeln oder die Kurbel des Projektors anzuhalten, um eine Blume in zwei Minuten erblühen zu lassen und den Galopp eines Pferdes, das Skalpell eines Chirurgen oder Finger und Bogen eines Geigers zu verlangsamen oder anzuhalten» (Übers. DW).

vivants-Aufführungen› sind also zum einen die temporäre Stilllegung des Filmkaders und zum anderen auffällige Übergänge zwischen Phasen des Stillstands und der Bewegung.

An MEISSNER PORZELLAN! (vgl. Kapitel 7, Abb. 94–95) lässt sich dies besonders gut beobachten. Die *profilmische* Performanz der Artistengruppe (das anfängliche Stillstehen und die darauf folgenden Verbeugungen) erzeugt einen *filmischen* Bewegungsrhythmus. Die einzelnen Einstellungen sind jeweils in zwei aufeinanderfolgende Phasen geteilt: die erste mit stillstehendem und die zweite mit sich bewegendem Tableau vivant. Dazwischen liegt ein *Kippmoment*, in dem der Stillstand in Bewegung umschlägt. Der Rhythmus des Films gleicht also einem immer wieder neu in Gang gesetzten Hin und Her zwischen Stillstand und Bewegung – ähnlich dem Hin und Her zwischen Vor- und Rückwärtslauf in PLONGEUR FANTASTIQUE. Damit durchläuft nicht nur die Artistengruppe wiederholt die Phasen von Stillstand und Bewegung, sondern auch das Filmbild selbst. Auf radikale Weise überträgt sich die Regungslosigkeit der Tableaux vivants auf das filmische Projektionsbild und stoppt dessen Bewegung fast vollständig für mehrere Sekunden. Dieser Eindruck wird durch die nahezu perfekte Körperbeherrschung der Artistengruppe und durch die Distanz der Figuren zur Kamera noch verstärkt.⁹

Der mehrfache Wechsel der Gruppe zwischen stehender Pose und Bewegung wird so zu einem Spiel mit kinematographischer Bewegung, vergleichbar den apparativen Wechseln von photographischem Standbild auf filmisches Bewegungsbild. Der Film erlangt den Status eines Metabildes: In gegenläufiger Bewegung werden Prozesse bildlicher Konstituierung und Auflösung von Film und Tableaux vivants sichtbar gemacht. Erst indem sich die Tableaux vivants im profilmischen Raum auflösen, kann auch das filmische Bewegungsbild im eigentlichen Sinne entstehen. Und in der erneuten Präsentation eines statischen Tableau vivant in der jeweils folgenden Einstellung verwandelt sich das Filmbild wieder zurück in ein Standbild.

In den Biograph-Filmen stand das stillstehende Bild jeweils im Zentrum. Die anfängliche Bewegung der Pagen und des Vorhangs bereiteten die Präsentation der stillstehenden Bilder, die eigentliche Hauptattraktion, lediglich vor. Auch in ŽIVÉ MODELY ging es vor allem um die Ausstellung schöner Posen in größtmöglicher Regungslosigkeit. Die Attraktion in MEISSNER PORZELLAN! hingegen scheint viel eher im immer wieder voll-

9 Ein Vergleich mit ŽIVÉ MODELY verdeutlicht dies: Hier ist die Kamera wesentlich näher an den Figuren positioniert, deren leichtes Wackeln somit stärker erkennbar wird und den Eindruck eines wahren Standbildes nicht in gleichem Maße wie in MEISSNER PORZELLAN! aufkommen lässt.

zogenen *Wechsel* zwischen Stillstand und Bewegung zu liegen. Nach der ersten Einstellung ist man als Zuschauer bereits mit der Abfolge vertraut und wartet gespannt auf die nächste Auflösung des *Tableau vivant*. Umgekehrt ist die stets neue Verwandlung der Darsteller in ein überzeugend stillstehendes Bild (auch wenn sich diese «unsichtbar», in der elliptischen Montage der Einstellungen vollzieht) eine Attraktion für sich. Dies bedeutet auch, dass spezifische Rezeptionsformen zum Tragen kommen: Überraschung und vergnügliches Erstaunen über die plötzliche Verwandlung eines Bildes, gespannte Erwartung des nächsten Wechsels und eine Fokussierung auf die eigene Wahrnehmung und den Akt des Schauens selbst.

Diese Charakteristika: die zeitliche Strukturierung durch Kippmomente, der Adressierungsmodus der spielerischen Selbstzurschaustellung und die genannten Rezeptionsformen stellen Filme wie *MEISSNER PORZELAN!* in eine spezifischen Traditionslinie von Bildern. Sie soll im Folgenden genauer umrissen werden.

Mehrfachbilder und Kippfiguren

Zahlreiche Bildformen und optische Apparaturen des 19. Jahrhunderts – allesamt der Sphäre der Populärkultur verhaftet – basierten auf der Möglichkeit der Bildmanipulation, der spielerischen Umwandlung von einem Bild in ein anderes. Sie lassen sich einer Traditionslinie zuordnen, die ich als *spielerische Bildverwandlung* bezeichne und die dem auf Eindeutigkeit zielenden klassischen Bildparadigma geradezu diametral gegenüberstand. Zunächst ist hier eine Gruppe von Bildtypen zu nennen, die Dario Gamboni als «Mehrfachbilder», «Doppelbilder» oder «versteckte Bilder» (2010, 213) bezeichnet. Zu diesen spätestens seit dem Barockzeitalter populären, «auf Veränderung und Szenenwechsel hin ausgerichteten Bildenerfahrungen» (Thiele 2002, 360) gehören unter anderem Wendeköpfe, Overlay-Bilder, Riefelbilder, Transparentbilder oder Anamorphosen.¹⁰ All diese unterschiedlichen Bildformen verbindet, dass die Betrachter durch einen eigens ausgeführten Handgriff – das Wenden der Abbildung um 90 oder 180 Grad, das Auflegen einer Schablone, leichtes Hin- und Herwenden, Beleuchten von hinten oder Anlegen eines anamorphotischen Spiegels – ein Bild selbstständig umformen oder in einem Bild ein weiteres, verstecktes zum Vorschein bringen konnten. Abb. 124a–b zeigen ein Streifenziehbild aus einem Bilderbuch von Lothar Meggendorfer um 1900, auf

10 Einen Überblick bietet der Ausstellungskatalog *Ich sehe was, was Du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten* (Dewitz/Nekes 2002), der insbesondere Objekte aus der Sammlung Werner Nekes präsentiert. Vgl. vor allem die darin enthaltenen Aufsätze von Barbara Krafft («Bilder verstecken – Bilder entdecken») und Jens Thiele.



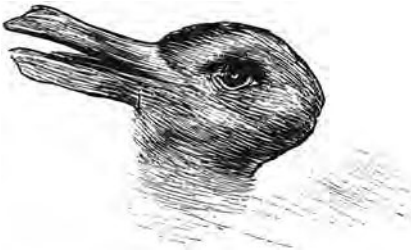
124a–b Streifenziehbild von Lothar Meggendorfer, aus: WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN? (Werner Nekes, BRD 1985)

dem zunächst eine Frau und ein kleiner Junge beim Angeln zu sehen sind. Zieht man an einem seitlich angebrachten Papierstreifen, verwandelt sich das Bild: Die Anglerin hat einen Frosch aus dem See gezogen, und der Junge versteckt sich hinter seinem Sonnenschirm. Das Moment des Spielerischen liegt hier also in der bewussten und vom Betrachter selbst ausgelösten *Verwandlung* des Bildes. Diese Mehrfachbilder adressierten den Spieltrieb, der von der ästhetischen Theorie um 1900 psychologisch mit dem «Causalbedürfniss» erklärt wurde: dem «Drang, Wirkungen hervorzubringen» und der «Freude am Ursache-Sein» (Groos 1899, 497) – einer Freude, die sich für den Psychologen und Spieltheoretiker Karl Groos insbesondere in der «spielende[n] Bewegung fremder Objekte» wie dem «Herumhantieren» manifestierte (ebd., 117, 118).¹¹

Kennzeichnend für Mehrfachbilder ist eine spezifische zeitliche Organisation ihrer Rezeption, die der Betrachter selbst in zwei oder mehrere sich deutlich voneinander abgrenzende Abschnitte strukturieren kann. Wie Barbara Krafft es formuliert:

Jedes versteckte/entdeckte oder von Phase zu Phase verwandelte Bild bringt die Wahrnehmung eines Unterschieds vorher/nachher mit sich – im bewußten Mit-Erleben, wenn die Veränderung überschaubar langsam vor sich geht, oder als Überraschungseffekt. (Krafft 2002, 268)

11 Obwohl sie sich zur Untermauerung seiner Theorie anböten, erwähnt Groos Verwandlungsbilder und auch optische Spielzeuge an keiner Stelle.



125 Die berühmte Hasen-Ente, in: *Fliegende Blätter* (23. Oktober 1893)

Viele dieser Bilder verleiten die Betrachter dazu, immer wieder zwischen den Möglichkeiten hin und her zu wechseln, sodass sich die Bildbetrachtung in ein rhythmisches Alternieren, in ein Vor und Zurück gliedert. Es kommt bei der Betrachtung also zu Kippmomenten, an denen eine initiale Ansicht in eine andere umschlägt. Diese Momente ähneln den von Ludwig Wittgenstein beschriebenen «Aspektwechseln» bei Kippfiguren wie der auch heute noch bekannten «Hasen-Ente», einer Zeichnung, die entweder als Hase oder als Ente erkannt werden kann, aber nicht als beide gleichzeitig (Abb. 125). Während sich der Wechsel dort in den Betrachtern vollzieht bzw. in deren Wahrnehmung, handelt es sich bei Verwandlungsbildern um *objektivierte* Kippmomente, die sich tatsächlich ereignen. Abgesehen von diesem Unterschied scheint die Rezeptionshaltung, die Wittgenstein anhand der «Hasen-Ente» beschreibt, der von Mehrfachbildern vergleichbar. Auch in ihnen geht es um «Das Erlebnis des neuen Aspekts. Oder: das Erscheinen des Aspekts» (1989, 413). Für Wittgenstein definiert sich dieses Erlebnis in zeitlicher Hinsicht durch ein momenthaftes, präsentisches Umspringen der Wahrnehmung und in qualitativer Hinsicht durch eine überraschende Erkenntnis: «Und sein Ausdruck ein Ausruf. Ein H[ase]! etc.» (ebd.). Der Aspektwechsel ist sowohl bei Kippfiguren als auch bei Mehrfachbildern jeweils genauestens vorgezeichnet. Die Tradition der spielerischen Bildverwandlung zielte also nicht auf generelle Bedeutungsoffenheit, Unbestimmtheit oder Ambiguität, wie sie für moderne Kunstwerke kennzeichnend sind,¹² sondern auf die Präsentation zweier oder mehrerer *konkreter* und *distinkter* Aspekte, zwischen denen sich gezielt und potentiell immer wieder hin und her wechseln lässt.

Dieses sowohl für Mehrfachbilder als auch für Kippfiguren charakteristische plötzliche Erscheinen und Umspringen hat Tom Gunning in Bezug auf den frühen Film als die spezifische *Zeitstruktur der Attraktion* identifiziert. Diese zeichne sich im Gegensatz zur Narration nicht durch eine lineare, kausale Entwicklung aus, sondern durch ihr punktuell und präsentisches Erscheinen, Sich-Verwandeln und Wieder-Verschwinden:

12 Vgl. zu diesem Aspekt insbesondere den Band *Ambiguität in der Kunst* (Krieger/Mader 2010). Vgl. allgemein zu mehrdeutigen Bildern, die auf die Aktivität der Zuschauer angewiesen sind: Gamboni 2002 und 2010.

In effect, attractions have one basic temporality, that of the *alternation of presence/absence* which is embodied in the act of display. In this intense form of present tense the attraction is displayed with the immediacy of a ‹Here it is! Look at it›. (Gunning 1993, 6; Herv. DW)

Entsprechend lässt sich eine Hierarchisierung von Attraktions- und Narrationsmomenten auch in den Mehrfachbildern feststellen. In dem beschriebenen Streifenziehbild von Lothar Meggendorfer strukturiert die Verwandlung des Bildes die dargestellte Handlung in zwei Phasen: in ein Vorher und ein Nachher. Obwohl die Bildverwandlung demnach eine gewisse narrative Funktion hat, erscheint das mit ihr verbundene Überraschungs- und Attraktionsmoment doch vordergründiger. Zwar wissen erfahrene Betrachter in der Regel schon vor dem Ziehen des Papierstreifens, dass sich etwas verändern wird, aber nicht *was*. Zudem wird nicht der *lineare* Fortgang einer Handlung betont, sondern die *abrupte* Veränderung der dargestellten Situation. Die Überraschung über diese Verwandlung wird im beschriebenen Fall zudem innerdiegetisch in den Reaktionen der Frau und des Kindes gespiegelt.

Verwandlungsbilder

Auch Tableaux vivants knüpften an die Tradition der spielerischen Bilderverwandlung an. Dies geschah vor allem in einer spezifischen Untergattung, die in einigen Anleitungen für den Amateurbereich als ‹Verwandlungsbilder› bezeichnet wurde. Diese Tableaux vivants zeigten beim erneuten Öffnen des Vorhangs das gleiche Bild noch einmal, nun aber mit leichten Veränderungen der dargestellten Situation und in den Körperhaltungen. In der Beschreibung des humoristischen Bildes ‹Eingenickt› aus der Anleitung *Lebende Bilder. Marmorbilder, Pantomimen und Schattenspiele* von J. Rheinländer heißt es etwa:

Beim ersten Zeigen des Bildes sehen wir den Holzknecht beschäftigt, die Nase des Schlafenden zu kitzeln. / Beim wiederholten Aufzug des Vorhangs sehen wir dann, daß der Schlafende erstaunt um sich blickt, während der Holzknecht gleichgültig dreinschauend, die Feder verborgen hat.

(Rheinländer 1896, 47)

Auch hier entsteht durch die zeitliche Sukzession der Tableaux vivants eine rudimentäre Erzählung. Und dennoch liegt der Schwerpunkt eher auf der Plötzlichkeit der Bildveränderung und der mit ihr verbundenen Überraschung, die sich, wie in Meggendorfers Streifenziehbild, auch auf die

diegetische Figur überträgt.¹³ E. Sédouard, der in seinem weit verbreiteten *Buch der lebenden Bilder* (1890) den Verwandlungsbildern ein ganzes Kapitel widmet, hebt die Überraschung der Zuschauer als zentrales Element der Wirkungsästhetik explizit hervor:

[Es] sollen diese Verwandlungsbilder zu einer Art Überraschung für die Zuschauer benutzt werden. Man wird dieselben also keineswegs auf dem Programm oder sonst wie als Bewegungsbilder ankündigen. [...] [Es] wird das Verwandlungsbild den ganz unvorbereiteten Zuschauern, wenn der Vorhang zum zweiten oder noch besser, wenn er zum dritten Male aufgeht, vorgeführt. (Sédouard 1890, 187)

Da es vielerorts üblich war, das *Tableau vivant* nach dem Schließen des Vorhangs noch mehrmals als *Dacapo* zu zeigen, konnte die Veränderung des Bildes auf ein Publikum, das beim zweiten oder dritten Aufzug mit genau dem gleichen Bild rechnete, tatsächlich überraschend wirken. Sédouard legt aus diesem Grund auch großen Wert darauf, dass die nötigen Stellungwechsel hinter geschlossenem Vorhang geräuschlos vor sich gehen, dass die Musik erst *nach* dem Zeigen des verwandelten Bildes wechselt und wiederum danach erst der entsprechende Text vorgetragen wird. Nichts dürfe auf die bevorstehende Wandlung hinweisen und so den Überraschungseffekt mindern. Eine genauere Betrachtung einzelner Verwandlungsbilder Sédouards zeigt, wie hier mit der Wahrnehmungskategorie der Überraschung auch auf inhaltlicher Ebene umgegangen wird. In dem Bild «Die beiden blinden Bettler» etwa ist zunächst eine wohlhabende Dame zu sehen, die mitleidig ihre Geldbörse zwei vermeintlich blinden Bettlern öffnet; im zweiten Bild sieht man dieselben Bettler Karten spielen (vgl. Sédouard 1890, 201–202). Ganz offenbar hat hier die Verwandlung eine enthüllende Funktion: Das erste Bild zeigt nur den Schein, die Wahrheit wird erst mit dem zweiten Bild sichtbar.

Ein weiteres Bild in Sédouards Buch mit dem bezeichnenden Titel «Unerwartet» – es ähnelt einer späteren *Tableau-vivant*-Inszenierung von Henry de Vry (Abb. 126) – besteht sogar aus drei Einzelbildern: Das erste *Tableau vivant* zeigt eine junge Frau mit einem Blumenkorb in der Hand, der Sprechtext erläutert, dass sie auf ihren Geliebten wartet. Im zweiten Bild ist bereits ein sich heranschleichender junger Mann zu sehen, der nach dem Korb greift. Im dritten Bild hat dieser Mann ihre Hand ergriffen, die Frau schaut beschämt lächelnd zu Boden, während der Korb nun auf dem Boden liegt (vgl. ebd., 196–197). In wesentlich stärkerem Maße als im Bett-

13 Als Vorlage empfiehlt Rheinländer eine Zeitschriftenillustration, was die intermediale Verbreitung der Verwandlungsbilder verdeutlicht.

126 Detail einer Postkarte um 1900 mit Tableau vivant von Henry de Vry



lerbild werden hier Handlungs- und Bewegungskontinuität betont: Die drei Bilder stellen – fast in der Art chronophotographischer Phasenbilder – drei kurz aufeinanderfolgende Momente einer Situation dar, wie durch das Detail des seine Position verändernden Blumenkorbes verdeutlicht wird. Dennoch ist die Bilderfolge vor allem durch Brüche und das überraschende Umschlagen eines Zustands in den nächsten strukturiert. Schon der Titel des Bildes betont diese Rolle des Plötzlichen – bezogen sowohl auf die Zuschauer als auch auf die Figur der jungen Frau. Ähnlich dem Bettlerbild konnotiert diese Folge Verborgenes und Heimliches, was durch das leicht frivole Sujet noch verstärkt wird. Insbesondere das beschämte Abwenden des Blicks verdeutlicht, dass die dargestellte Situation bereits am Rande des Zeigbaren liegt. Abb. 127a–b zeigen eine vom Sujet her vergleichbare Vexierkarte, auf der zunächst nur eine Frau mit Blumenkorb zu sehen ist. Nach dem Ziehen einer Schnur erscheint hinter ihr der Geliebte. Hier ist es wesentlich schwieriger, die Abfolge als zeitlich linear oder narrativ zu deuten; stärker tritt die Enthüllung einer zunächst nicht sichtbaren, verdeckten Wirklichkeit hervor. In anderen erotischen Mehrfachbildern gerät das narrative Moment sogar komplett in den Hintergrund (Abb. 128a–b).



127a-b Bewegliche Vexierkarte, Deutschland ca. 1810, aus: BILD – RAUM (Werner Nekes, D 1996)

Eine Atmosphäre des Verborgenen und Frivolen findet sich auch in Sédouards Tableau vivant «Des Malers Bild». In einer Atelierszene steckt ein Maler seinem weiblichen Modell heimlich einen Brief zu, während die junge Frau sich zusammen mit ihrem Vater das fertige Gemälde anschaut. Nach der Verwandlung ist der Vater der Tochter zugewandt, der Brief ist längst verschwunden (vgl. Sédouard 1890, 200–201). In gewisser Weise ist dies die Umkehrung des Enthüllungsprinzips, wie es das Bettlerbild zeigt: Die heimliche Liebelei wird nicht erst mit der Verwandlung des Bildes enthüllt, sie ist zu Beginn zu sehen und verkehrt sich dann in harmlose Fassade. Das erste Bild zeigt also, was hinter dem Rücken des Vaters vor sich ging, während das zweite gleichsam dessen beschränkte Perspektive einnimmt.¹⁴ Auch hier bestehen Parallelen zu Mehrfachbildern, wie etwa einem Klappbild aus einem Kinderbuch: Im ersten Bild malt der junge Sohn eines Künstlers, offensichtlich unerlaubt, an einem Gemälde des Vaters. Nach dem Umklappen eines Bildelements sehen wir die Eltern. Sie



128a-b Erotische Klappkarte, Frankreich um 1840, aus: BILD – RAUM (Werner Nekes, D 1996)

14 Ähnlich verfährt das Bild «Dorfjugend in der Schule», in dem zunächst zu sehen ist, was hinter dem Rücken des Lehrers geschieht. Das zweite Bild zeigt eine brave Schulklasse, nachdem sich der Lehrer umgedreht hat (vgl. Sédouard 1890, 207–208).



129a–b Seite aus einem Verwandlungsbilderbuch, aus: WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN? (Werner Nekes, BRD 1985)

haben die Verschandelung entdeckt und wenden sich erbost an den Jungen, der sich hinter dem Gemälde versteckt hat (Abb. 129a–b). Ganz offenbar handelt es sich hierbei gerade nicht um ein subversives, sondern um ein ‹didaktisches› Bild mit mahnender Funktion. Dennoch sind die für Verwandlungsbilder charakteristischen Elemente vorhanden, wie Heimlichkeit, Entdeckung und wechselnde Blickhierarchien. Ebenso steht die Attraktion der plötzlichen Verwandlung im Vordergrund, die narrative Funktion tritt dahinter zurück.¹⁵

Der Vergleich mit den Tableaux vivants lässt es sinnvoll erscheinen, auch bei den beschriebenen Mehrfachbildern von ‹Verwandlungsbildern› zu sprechen. Der Begriff der ‹Verwandlung› bezieht sich dabei vor allem auf zwei Aspekte: erstens auf die Verwandlung der im Bild dargestellten *Situation*, zweitens – und dies ist der wesentliche Aspekt – auf die Verwandlung des *Bildes* selbst, was vor allem eine Veränderung der im Bild zu sehenden Körperpositionen impliziert. ‹Verwandlung› im hier vorgestellten Sinne meint also vor allem eine plötzliche *Umpositionierung*, eine Verlagerung der zu sehenden Figuren und Körper in eine andere Formation. Sie wird in den meisten Fällen durch *Bewegung* bewirkt: durch Umklappen des Bildteils, Ziehen eines Streifens oder eines Fadens usw. Diese Bewegungen, die zunächst vom Betrachter/Benutzer ausgehen, versetzen auch das Bild selbst zu einem gewissen Grad in Bewegung: Bildteile verschieben sich, verschwinden oder kommen zum Vorschein. Bewegung ist allerdings nur das *Mittel*, um die räumliche Verlagerung der Figuren, die kompositionelle Verschiebung des einen Standbildes in ein anderes zu bewirken. Ähnliches gilt für die Tableaux vivants von E. Sédouard: Auch hier wird die Verwand-

15 Bezeichnend ist, dass für die Verwandlung nicht das komplette Bild ausgetauscht wird – was ohne großen Unterschied möglich gewesen wäre – sondern sich nur etwa die unteren sieben Achtel verändern, während der obere Bildbereich genau gleich bleibt. Das Umklappen bewirkt also dezidiert keine sukzessive Abfolge zweier Bilder, sondern die *Verwandlung* des einen Bildes in ein anderes.

lung durch die Bewegung der Darsteller hervorgerufen, die selbst aber hinter verschlossenem Vorhang stattfindet, als solche also nicht zu sehen ist.

Vor diesem Hintergrund erscheint Sédouards Verwandlungsbild «Galathee» besonders interessant: Es zeigt den aus dem antiken Pygmalion-Mythos bekannten Moment, in dem die Skulptur des Bildhauers zum Leben erwacht. Folgendermaßen soll das Verwandlungsbild inszeniert werden: Das erste Tableau vivant stellt den Moment *vor* der Belebung dar – die Skulptur «verrät keinerlei Leben» (Sédouard 1890, 194). Der nächste Aufzug zeigt einen unmittelbar darauffolgenden Augenblick: «Im zweiten Bilde ist Galathee von der Erhöhung herabgestiegen. Ihre Augen blicken leuchtend auf den Jüngling, der vor ihr kniet und seine Hände zu ihr erhebt, während sie liebkosend mit seinen Locken spielt» (ebd., 195). Das Verwandlungsbild ist also auf genau dieselbe Weise strukturiert wie in den oben beschriebenen Fällen: Zwei statische Tableaux vivants folgen aufeinander und zeigen durch Umpositionierung der Figuren den Fortgang der Handlung, eine Veränderung der Situation an. Doch im Unterschied zu den bisherigen Bildern wird durch die Verwandlung des Bildes diesmal nicht nur eine zeitliche Abfolge verdeutlicht, sondern auch eine *Verwandlung auf diegetischer Ebene* (diejenige von der Skulptur in eine lebende Figur). Diese ist aber von grundsätzlich anderer Natur: Es handelt sich nämlich um eine *Bildbelebung*, genauer, um die Transformation eines Standbildes (Skulptur) in einen lebenden und sich bewegenden Körper (Galathee). Es mutet dabei fast paradox an, dass beide Phasen in Form von Standbildern, d. h. regungslosen Tableaux vivants wiedergegeben werden sollen.¹⁶ In «Galathee» liegen somit zwei verschiedene Formen der Verwandlung vor: auf formaler Ebene, wie bei den anderen Verwandlungsbildern von Sédouard, eine *Umpositionierung* der Figuren; auf diegetischer, inhaltlicher Ebene hingegen eine *Belebung* des Bildes, d. h. eine Verwandlung des Standbildes in ein Bewegungsbild.

Diese zweite Form der Bildverwandlung – ein Standbild verändert sich nicht *durch* Bewegung in ein anderes Standbild, sondern wird selbst zu einem Bewegungsbild – unterscheidet sich natürlich von der ersten. Dennoch liegt ihr das gleiche Strukturprinzip zugrunde: In einem Kippmoment wandelt sich ein Bild in ein anderes Bild. Exemplarisch für diesen Verwandlungstypus stehen die sogenannten optischen Spielzeuge.

16 Dass es sich bei Galathee im ersten Bild um eine bewegungslose Skulptur handelt, im zweiten aber um einen sich bewegenden Menschen, soll vermutlich durch den unterschiedlichen Charakter der Posen deutlich werden – abgesehen davon, dass die Geschichte den meisten Zuschauern bekannt war und zudem von einem Deklamator nacherzählt wurde. So soll im zweiten Bild wohl eher der Eindruck angehaltener Bewegung entstehen, z. B. «ist Galathee von der Erhöhung herabgestiegen» (Herv. DW).

Optische Spielzeuge

Zu den optischen Spielzeugen gehörten unter anderem das bereits 1832 von dem belgischen Physiker Joseph Plateau patentierte Phenakistiskop (◁Lebensrad▷) oder das nur wenig später vom britischen Mathematiker William George Horner entwickelte Zoetrop (◁Wundertrommel▷) (Abb. 130). Diese Geräte gingen aus der naturwissenschaftlichen Forschung zur Funktionsweise des menschlichen Sehens hervor und demonstrierten die Erzeugung von Bewegungssillusion mittels rascher und intermittierender Aufeinanderfolge einzelner Phasenbilder. Trotz ihres wissenschaftlichen Ursprungs

130 Abbildung eines Zoetrops aus dem 19. Jahrhundert, aus: WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN? (Werner Nekes, BRD 1985)



wurden sowohl das Phenakistiskop als auch das Zoetrop unmittelbar nach ihrer Erfindung vermarktet und waren bis ins 20. Jahrhundert ein beliebtes Spielzeug in bürgerlichen Haushalten. Um die Jahrhundertwende, parallel zum Erscheinen des Films, erfuhren diese Apparate sogar besondere Popularität: Das Zoetrop blieb von den 1860er Jahren bis zur Jahrhundertwende in zahlreichen Variationen beliebt (1885 in Ottomar Anschütz' Schnellseher auch mit *photographischen* Reihenaufnahmen). Ebenfalls erst in der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden das Praxinoskop Émile Reynauds, eine Weiterentwicklung des Zoetrops, sowie verschiedene optische Geräte mit Abblättermechanismus, wie der Kineograph (Daumenkino), das Filoscope, die Kinora (eine Erfindung der Gebrüder Lumière) oder das Mutoskop. All diese Apparate wurden während der gesamten Frühzeit des Films zahlreich verkauft und eingesetzt.

In der traditionellen Filmgeschichtsschreibung werden optische Spielzeuge meist auf die Rolle von technischen Vorläufern des Films reduziert, denn sie nutzten bereits den für die kinematographische Bewegungssillusion entscheidenden stroboskopischen Effekt (vgl. z. B. Ceram 1965, 13–19). Diese Betrachtungsweise übersieht allerdings, dass optische

Spielzeuge auch nach der Erfindung des Films noch von großer Beliebtheit waren. Zudem werden Aspekte ausgeblendet, die optische Spielzeuge auch als mediale Dispositive kennzeichnen. Betrachtet man etwa die konkrete Handhabung der Spielzeuge, wird deren Zugehörigkeit zur Tradition der spielerischen Bildverwandlung deutlich. Die Wahrnehmung der Bilder erfolgt in einem zeitlichen Hin und Her, ebenso wie bei den oben diskutierten Mehrfach- und Verwandlungsbildern. Selbst wenn der hauptsächliche Attraktionswert vor allem in der hervorgerufenen Bewegungssillusion liegen mochte, war die wiederholte Arretierung des Bewegungsbildes doch ebenso entscheidend. Ein Zoetrop beispielsweise kann immer wieder in Bewegung gesetzt und angehalten werden und ermöglicht so einen beständigen, spielerischen Wechsel zwischen Stillstand und Bewegung. Wie Ulrike Hick es formuliert, ereignet sich dabei jedes Mal ein «Bruch im Wahrnehmungsvollzug», ein «Wechselspiel aus Sichtbarmachen einerseits und Zum-Verschwinden-Bringen andererseits» (1999, 309, 315). Auch heute noch lässt sich dies nachvollziehen: Wer ein Zoetrop vor sich hat, sieht zunächst eine Reihe an Standbildern an der Innenseite der Trommel (vgl. Abb. 130). Setzt man das Gerät in Bewegung und schaut durch einen der Sehschlitze, erscheinen anstelle der Standbilder Bewegungsbilder. Auch hier lässt sich entweder das eine *oder* das andere sehen, auch hier muss die Umwandlung *selbst* ausgelöst werden. Bei der Nutzung eines Zoetrops kann also die Verwandlung stehender Reihensbilder in ein Bewegungsbild eigenständig und beliebig angestoßen und wieder rückgängig gemacht werden. Im Unterschied zu den oben diskutierten Bildtypen wie den Mehrfachbildern wird dabei ein beständiger Wechsel zwischen Stand- und Bewegungsbild bewirkt und keine Umpositionierung von Figuren, kein plötzliches Umspringen des Standbildes in ein anderes. Die grundlegende zeitliche Struktur der Bildwahrnehmung ist dennoch vergleichbar und vermag ähnliche Reaktionen hervorzurufen, allen voran Überraschung und spielerisches Vergnügen. Die spezifische Zeitlichkeit der visuellen Attraktion, die Tom Gunning als das stete Wechselspiel von plötzlicher Präsenz und Absenz beschreibt, kommt auch hier zur Geltung. Der von ihm verwendete Schaustellerspruch «Now you see it, now you don't» müsste für den Fall der optischen Spielzeuge nur leicht umformuliert werden: «Now it's moving, now it isn't!»¹⁷

Wie sich an den oben bereits angesprochenen «gefilmten Tableaux-vivants-Aufführungen» zeigt, griffen Tableaux vivants ebenfalls auf diesen,

17 Für eine Betrachtung der optischen Spielzeuge als visuelle Attraktion und mediales Dispositiv vgl. Dulac/Gaudreault 2006. Sie knüpfen den Attraktionswert allerdings nicht an den Wechsel von Stand- auf Bewegungsbild, sondern an die Kürze der dargestellten Bewegungen und deren Loop-Struktur.

in den optischen Spielzeugen exemplifizierten Typus der Bildverwandlung zurück: entweder durch den Effekt des sich vollständig auflösenden Tableau vivant wie in MEISSNER PORZELLAN! oder durch den Übergang in Tanzbewegungen wie in den piktoralen Schaunummern der Varietébühnen und in Filmen wie PORCELAINES TENDRES. In Kapitel 4 stellte ich zudem bereits mehrere Inszenierungsformen in Krieger-, Turn- und Feuerwehrvereinen vor, in denen «offene Verwandlungen» stattfanden, also Verwandlungen bei geöffnetem Vorhang. Ein Extremfall dieses Typus waren die «beweglich lebenden Bilder», bei denen sich ein komplexes Tableau vivant, bestehend aus einer Vielzahl an Darstellern, mehrfach vor den Augen der Zuschauer verwandelte und so einen längeren Handlungsverlauf darstellte. Ich habe diese Inszenierungen dort unter dem Gesichtspunkt eines Widerspiels zwischen Kontrolle und Kontrollverlust, Sinnhaftigkeit und Kontingenz betrachtet. Doch enthalten sie mit dem gezielten Alternieren zwischen Stillstand und Bewegung gleichermaßen ein Element des Spielerischen.

Mit den hier behandelten Bildtypen verband sich also die Möglichkeit, visuelle Erscheinungen umzuformen. In der Erkenntnis, dass *etwas* zugleich auch *etwas anderes* sein kann, mit anderen Worten: dass es *mehrdeutige Bilder* gibt, lag auch ein Unterhaltungspotential, weshalb Erfindungen wie Phenakistiskop oder Zoetrop unmittelbar kommerzielle Verbreitung fanden. Zugleich handelt es sich um Metabilder – in dem Sinne, wie W. J. T. Mitchell den Begriff für Kippfiguren wie die «Hasen-Ente» entwickelt. Für Metabilder sei charakteristisch, dass sie «die Koexistenz von gegensätzlichen oder bloß verschiedenen Lesarten in einem einzigen Bild [...] illustrieren, ein Phänomen, das bisweilen «Multistabilität» genannt wird» (2008, 186). Die Bühnenaufführungen beweglicher Tableaux vivants und andere Formen der spielerischen Selbstzurschaustellung verlagerten dieses Prinzip multistabiler Wahrnehmung in die objektiv gegebene Formbarkeit und Performanz der Bilder selbst.

Bildverwandlungen im Trickfilm

Wo heute in der Frühkinoforschung vom «Trickfilm» die Rede ist (als einem Filmgenre, das auf der Darbietung filmtechnischer Tricks beruht), wurde im zeitgenössischen Sprachgebrauch vielfach von «vues à transformations» – «Transformationsbildern» oder «Verwandlungsbildern» – gesprochen.¹⁸ Georges Méliès, der als einer der Erfinder dieses Genres gelten kann, monierte diesen Sprachgebrauch in einem Aufsatz von 1907. Er be-

18 Entsprechend auch im englischen Sprachgebrauch: «transformation views» oder «transformation scenes» (vgl. Abel 1994, 61).



131a-b L'IMPRESSIONNISTE FIN-DE-SIÈCLE (Georges Méliès, F 1899)



132a-b LE CHEVALIER MYSTÈRE (Georges Méliès, F 1899)

vorzugte es, von «vues fantastiques» zu sprechen, denn dieser Ausdruck sei umfassender und beziehe sich nicht nur auf Verwandlungseffekte, welche nur einen gewissen Teil der Filmtricks ausmachen (vgl. Méliès 2008, 201).¹⁹ Pathé verwendete in den eigenen Verkaufskatalogen dann auch die allgemeinere Bezeichnung «scène à trucs». Die weite Verbreitung der Begriffe «Transformation» und «Verwandlung» zeugt jedoch davon, wie zentral die Verwandlungstricks innerhalb des Genres waren.

Plötzliche und überraschende Bildverwandlungen waren Effekte, welche die Filmzuschauer um 1900 von den oben beschriebenen Bildformen – Mehrfachbildern, optischen Spielzeugen und Tableaux vivants – bereits kannten. Auch die Filme nutzten dabei oftmals genau die zwei beschriebenen Formen der Bildverwandlung: erstens die plötzliche Umstellung von Figuren, zweitens das plötzliche In-Bewegung-Setzen und Verlebendigen einer Figur. Beide Formen wurden in technischer Hinsicht zumeist über den Stopptrick realisiert, d. h. durch die filmische Montage

19 In der bereits existierenden deutschen Übersetzung in *KINtop 2* bleibt Méliès' Kritik leider unverständlich, denn dort ist «vues à transformations» gerade nicht mit «Verwandlungsbilder», sondern verwirrenderweise mit «Trickszenen» übersetzt (1993, 17).

zweier Einstellungen wird der Eindruck erweckt, ein Objekt würde abrupt durch ein zweites ersetzt. Eine recht einfache Umsetzung dieser Form von Bildverwandlung findet sich zu Beginn des erhaltenen Fragments von *L'IMPRESSIONNISTE FIN-DE-SIÈCLE* (F 1899). Georges Méliès verwandelt als Bühnenmagier per Stopptrick eine lebensgroße Puppe in eine wirkliche Frau, die sogleich zu tanzen beginnt (Abb. 131a–b). In *LE CHEVALIER MYSTÈRE* (F 1899) verwandelt Méliès eine soeben angefertigte Kreidezeichnung in einen lebendigen Kopf, den er zunächst auf eine Flasche stellt, dann auf einem Kamerastativ positioniert und zuletzt auf eine Schwertspitze speißt. Immer wenn Méliès den in Doppelbelichtung erscheinenden Kopf «ergreift», verwandelt sich dieser per Stopptrick in eine leblose Attrappe; sobald er sich jedoch auf der Flasche, dem Stativ oder dem Schwert befindet, erfolgt der Umschlag zum lebenden und auffällig grimassierenden Gesicht (Abb. 132a–b). Indem der Kopf immer wieder die alternierenden Phasen von Stillstand und Bewegung durchläuft und gleichzeitig mehrfach durch das ganze Bildfeld bewegt wird, entsteht der für Trickfilme charakteristische Bildrhythmus, den Tom Gunning als «staccato jolts of surprise» bezeichnet (1993, 6): eine rapide Abfolge plötzlicher Verwandlungen und sprunghafter räumlicher Verlagerungen. Wie bei den Verwandlungsbildern der *Tableaux vivants* werden die Transformationen dabei nicht von den Betrachtern selbst ausgelöst und gesteuert, sondern vollziehen sich unabhängig von ihnen. Sie sind daher wohl noch stärker mit einem Moment der Überraschung verbunden. Wie Tom Gunning anmerkt:

[...] the rhythm of appearance, transformation and sudden disappearance that rules a magic film [...] invoke[s] a spectator whose delight comes from the unpredictability of the instant, [...]. Each instant offers the possibility of a radical alteration or determination. (Gunning 1993, 10–11)

Gerade *Tableaux vivants* tauchen nun besonders oft in Trickfilmen auf, und zwar zumeist in der beschriebenen Funktion einer plötzlichen und spielerischen Bildverwandlung. Auch hier dienen Filme von Méliès als Beispiele.²⁰ In *LE MAGICIEN* (1898) wird die als Skulptur posierende Darstellerin immer wieder per Stopptrick quer durch das Bildfeld bewegt, wobei sie stets ihre Posen verändert (Abb. 133a–c). Motiviert werden die Sprünge durch die Versuche des titelgebenden «Zauberers» (dargestellt durch Méliès selbst), die vermeintliche Skulptur zu ergreifen.

In *PYGMALION ET GALATHÉE* aus dem gleichen Jahr wird diese Grundidee noch weiter ausgebaut. Die zum Leben erwachte Galathea entkommt

20 Zu *Tableaux vivants* in den Trickfilmen von Georges Méliès vgl. auch Adriaensens/Jacobs 2015.



133a-c LE MAGICIEN
(Georges Méliès, F 1898)



134a-b PYGMALION ET GALATHÉE (Georges Méliès, F 1898)

hier Pygmalion/Méliès, indem sie durch insgesamt sechs Stopptricks immer wieder ruckartig umpositioniert und dabei einmal sogar in zwei Hälften zerteilt wird. Im Unterschied zu LE MAGICIEN verharrt sie jedoch nicht in regungslosen Posen, sondern setzt sich immer wieder selbst in Bewegung, um an anderer Stelle erneut in der Stellung eines Tableau vivant zu erstarren. Der Film verschränkt somit den Verwandlungstypus der Umpositionierung mit dem der Verlebendigung: Galathea wird nicht nur per Stopptrick in neue Posen umgestellt, sondern durchläuft dabei auch noch, wie der Kopf in LE CHEVALIER MYSTÈRE, diverse ‹Aggregatzustände› – von einer gemalten Skulptur zum Tableau vivant (Abb. 134a–b), zur sich bewe-



135a–b LA STATUE ANIMÉE (Georges Méliès, F 1903)

genden Schauspielerin und wieder zurück. Die von Gunning beschriebene Zuschauerhaltung von Überraschung und vergnügtem Erstaunen, die diese zahlreichen Verwandlungen hervorzurufen vermögen, kommt dabei auch in einer Beschreibung des Films im britischen Verkaufskatalog der Warwick Trading Company zum Ausdruck:

Pygmalion [...] is noted at work upon the statue of Galatea, who suddenly comes to life as per the old story. Pygmalion is amazed, and in endeavouring to clasp Galatea round the waist he finds that he has in his arms only the lower portion of the lady, while the live bust and head appear on the pedestal. Further startling illusions are enacted in rapid succession. A most interesting subject and full of animation. *(zit. n. Nead 2007, 79)*²¹

In einem weiteren Méliès-Film, LA STATUE ANIMÉE (F 1903), wird durch verschiedene Effekte wie Stopptricks, Überblendungen und Mehrfachbelichtungen ein Tableau vivant gleichsam zusammengesetzt: Ein Gummiball verwandelt sich in eine drehende Sonne und dann in den Kopf der Figur; ein Tuch wird zum rotierenden Quadrat, das in den Torso überblendet; und erst als Méliès eine Jacke auf die (fehlenden) Beine wirft, springt das Gebilde per Stopptrick in die vollständig posierende Figur um. Entspricht der Film bis hierher noch ganz dem sprunghaften Rhythmus des Trickfilms, wechselt er anschließend das Register. Es folgen keine weiteren Tricks, stattdessen entsteht eine kleine komische Szene, während der das fertig zusammengesetzte Tableau vivant vollkommen regungslos im rechten Bildbereich stehen bleibt. Mehrere Zeichenschüler betreten die Szene und machen sich daran, die ‹Skulptur› abzuzeichnen, während

21 Nead verwendet zwar nur den britischen Verleihtitel PYGMALION AND GALATEA ohne filmographische Angaben, doch da Warwick bekanntermaßen Méliès' Filme vertrieb und die Beschreibung von 1898 stammt, kann davon ausgegangen werden, dass es sich um den hier behandelten PYGMALION ET GALATHÉE handelt.



136a–b LE DIABLE GÉANT OU LE MIRACLE DE LA MADONE (Georges Méliès, F 1901)

Méliès als Lehrer zwischen den Schülern und der Skulptur hin und her läuft (Abb. 135a). Erst gegen Ende dieser Szene erwacht die Skulptur zum Leben und stiehlt mit einer plötzlichen Bewegung den Hut des Lehrers (Abb. 135b), bevor sie sich mit einem letzten Stopptrick in einen Brunnen verwandelt. Zwischen den beiden Stopptricks kommt die rapide Abfolge von Bildverwandlungen also für etwa 40 Sekunden zum Ruhen. Die Zuschauer werden in dieser Zeit einerseits dazu verleitet, auf die Etablierung der fiktionalen Szene zu achten, andererseits aber auch das komplett stillstehende *Tableau vivant* im Auge zu behalten. Wohlgemerkt: Méliès hat sich an dieser Stelle dafür entschieden, die Skulptur nicht etwa durch eine gemalte oder tatsächliche Skulptur darzustellen (wie in vielen anderen Fällen) und sie dann per Stopptrick zu beleben, sondern durch ein *Tableau vivant*. Der komische Effekt der sich bewegenden Statue war dadurch für viele Zuschauer wohl vorauszusehen – und in dieser Form sicherlich schon auf Varietébühnen zur Aufführung gekommen. Es scheint somit, dass Méliès sich bewusst für eine Darstellung mit *Tableau vivant* entschieden hat, um eine Spannungsstruktur zu etablieren – wann und wie bewegt sich die Figur? – und den Effekt des Komischen noch zu steigern. Die Überraschung der Zuschauer angesichts plötzlicher Bildverwandlungen, die den ersten Teil des Films prägt, wird so durch die Rezeptionsform einer gespannten Erwartungshaltung angereichert.

Eine ähnliche Verwendung von *Tableaux vivants* lässt sich in der Fée-rie *LE DIABLE GÉANT OU LE MIRACLE DE LA MADONE* (Georges Méliès, F 1901) beobachten. Hier erscheint sogar während der gesamten zweiminütigen Handlung des Films eine Madonnenfigur als regungsloses *Tableau vivant* im rechten Bildbereich (Abb. 136a). Schauplatz ist das Gemach einer Prinzessin, die zuerst einen Liebhaber am Fenster verabschiedet und dann von einem Teufel bedroht wird. Erst gegen Ende des Films bewegt sich die Madonnenfigur und vertreibt den Teufel schließlich mit einem Zweig (Abb. 136b). Auch hier hätte sich Méliès dafür entscheiden können,



137 LE RESENTIMENT DE DIANE (Pathé, F 1910)

die Madonna als wirkliche Skulptur oder als Flächenbild darzustellen und am Ende per Stopptrick in eine Schauspielerin zu verwandeln. Zweifellos hätte dies die Verlebendigung noch plötzlicher und überraschender wirken lassen. Mit dem Tableau vivant wird jedoch wie in *LA STATUE ANIMÉE* eine Spannungsstruktur etabliert. Dass es sich um eine lebende Darstellerin handelt, ist die ganze Zeit über erkennbar und rückt die Verlebendigung der Figur in den Bereich des Erwartbaren.

Eine andere Variante zeigt das erhaltene Fragment von *LE RESENTIMENT DE DIANE* (Pathé, F 1910), einem kurzen Tanzfilm mit antikem Sujet. Die Göttin Diana rügt eine junge Frau, da sie sich von ihr abgewendet hat und den verlockenden Flötenklängen eines Schäfers gefolgt ist. In der ersten Einstellung erscheint die Skulptur der Göttin noch als gemaltes Flächenbild. In der zweiten Einstellung jedoch, nach einem Zwischentitel, befindet sich an der gleichen Stelle eine reglose Schauspielerin, welche die Skulptur als Tableau vivant stellt, ohne dass dieser Wechsel erkennbar motiviert wäre (Abb. 137). Bereits die Verkörperung der Skulptur durch eine Schauspielerin weckt die Erwartung, dass diese sich irgendwann bewegen wird. In der dritten Einstellung, wieder nach einem Zwischentitel, steht die gleiche Schauspielerin zunächst in veränderter Pose still, beginnt aber recht bald sich zu bewegen. Die allmähliche Belebung der Skulptur voll-



138a-b THE
SCULPTOR'S DREAM
(A. E. Coleby, GB 1910)

zieht sich also schrittweise über mehrere Einstellungswechsel, die über die Zwischentitel klar als solche markiert sind.

Das Prinzip der spielerischen Bildverwandlung fand also auch in Filmen um 1910 noch Anwendung, wie die sich belebende Skulptur in *LE RESSENTIMENT DE DIANE* verdeutlicht. Das ist deshalb erwähnenswert, da der fiktionale Spielfilm die Genres der Féerie und des Trickfilms zu dieser Zeit allmählich verdrängte. Die Bildverwandlungen gehen nun auch Symbiosen mit bestimmten filmstilistischen Neuerungen ein – darauf verweist die Verschränkung der allmählichen Bildbelebung mit erklärenden Zwischentiteln. Ein anderes Beispiel dafür ist der britische Trickfilm *THE SCULPTOR'S DREAM* (A. E. Coleby, GB 1910), der im Stile zahlreicher Filmkomödien seiner Zeit eine episodische Erzählstruktur aufweist. Die zum Leben erwachte Skulptur entflieht hier dem Atelier und erscheint in meh-

renen Einstellungen an unterschiedlichen Originalschauplätzen, wo sie sich jedes Mal kurz in Pose begibt, dem ihr folgenden Bildhauer aber stets durch einen Stopptrick entkommen kann. Die Umpositionierungen der Figur vollziehen sich zumeist in die Bildtiefe der Außenaufnahmen hinein und nicht, wie in den früheren Filmen, vor einer Studiokulisse und auf Bewegungsachsen parallel zur Kamera (Abb. 138a–b).

An den Beispielen zeigt sich, dass *Tableaux vivants* innerhalb einer spezifischen Bildtradition zu situieren sind, die mehr der Populärkultur als den traditionellen Künsten zuzurechnen ist. Die Häufigkeit, mit der *Tableaux vivants* in frühen Komödien und Trickfilmen auf diese Weise eingesetzt wurden, lässt die Lebendigkeit dieser Tradition auch schon vor Aufkommen des Films erahnen, selbst wenn sie im gesichteten Quellenmaterial weitaus seltener offenkundig wird (Sédouards «Verwandlungsbilder» sind eine der Ausnahmen). Doch zeigt dies auch, wie sehr sich der Film mit seiner ihm inhärenten Bewegtheit und seinen technischen Trickverfahren dazu eignete, das Potential der *Tableaux vivants* zu einem spielerischen Umgang mit der eigenen Bildlichkeit besonders zur Geltung zu bringen. Die Verwendung von *Tableaux vivants* in diesen Filmen war so etwas wie eine «glückliche Verbindung»: Die beiden Darstellungsformen konnten sich in ihrer Andersartigkeit gegenseitig zur Schau stellen und ironisch aufeinander Bezug nehmen.

Tableaux vivants und der «Rhythmus des Lebens»

Manche frühe Filme stellten die arretierten Körper der *Tableaux vivants* den mit dem Kinematographen assoziierten Bewegungsformen des Ungestellten, Unübersichtlichen und Kontingenten in auffälliger Weise gegenüber. In ihnen geht es nicht primär um Inszenierungen von Kippmomenten, um abrupte Verwandlungen und Umpositionierungen, sondern um die gezielte Kontrastierung von stillgestellter Pose mit dem «Rhythmus des Lebens». Bereits in *LE RESSENTIMENT DE DIANE* lässt sich dies beobachten, denn der Film inszeniert nicht nur die schrittweise Belebung einer Skulptur über mehrere Einstellungen hinweg, sondern zugleich und innerhalb einer Einstellung den visuellen Kontrast zwischen tanzen den Körpern und arretiertem Körper des *Tableau vivant* (Abb. 137). In der Einleitung habe ich bereits auf *LE PARAPLUIE FANTASTIQUE* verwiesen, in dem sich ein *Tableau vivant* aus mehreren Frauenposen in eine Gruppe von Spaziergängerinnen verwandelt, die dann aus dem Bildkader hüpfen (Abb. 4a–b). Hier werden das Anhalten lebendiger Körper zum stehenden Bild und das anschließende Aufbrechen dieser Bilder in ungehemmte, unkontrollierte Bewegung unmittelbar erfahrbar und aufeinander bezogen.

Solche Inszenierungen stoßen zugleich einen metabildlichen Diskurs an. Der Kontrast zwischen zum Bild geformtem Leben und zum Leben hin aufgebrochenem Bild mündet in ein selbstbewusstes Spiel mit Prozessen von Bildwerdung und Bildauflösung, in eine Verhandlung der filmischen Bildlichkeit selbst. Auch diese Filme operieren im Modus des Spielerischen und Komischen und nehmen gerade dadurch eine enthüllende Funktion wahr. Die Ernsthaftigkeit, mit der *Tableaux vivants* innerhalb des bürgerlichen Diskurses ästhetische und moralische Werte verkörpern sollten, kann kaum noch aufrechterhalten werden. Ihre ‚Gestelltheit‘ wird in der Differenz zu den filmisch ermöglichten Bewegungsformen auffällig und der Tendenz nach dem Gelächter preisgegeben. Dies sei im Folgenden anhand von drei Fallbeispielen illustriert.

Jähzornige Skulpturen

Der Schauplatz des Gaumont-Films *L'HOMME DE MARBRE* (Étienne Arnaud, F 1907; Abb. 139a–b) ist eine kleine Jahrmarktbühne, vor der sich mehrere Zuschauer drängen. Die Atmosphäre ist keinesfalls der einer gepflegten Variétéveranstaltung vergleichbar: Das Publikum steht dicht an dicht, der Schausteller läuft hin und her und gestikuliert ausladend vor einem Vorhang, den ein Gehilfe für ihn auf Kommando öffnet und wieder schließt. Die ersten beiden Male geht dabei alles gut: Jeweils ist vor dunklem Hintergrund eine plastische Pose zu sehen, die zuerst einen Soldaten, beim zweiten Mal einen Ritter darstellt. Innerhalb des Bildkaders ergibt sich so bereits ein auffälliger Kontrast zwischen den sich bewegenden Personen *vor* der Bühne und der statischen Figur *auf* ihr. Er wird noch dadurch verstärkt, dass es sich eben nicht um eine wirkliche Skulptur handelt, sondern um einen stillstehenden Menschen. Bewegung und Stillstand werden als zwei divergierende *Verhaltensweisen* sichtbar. Nachdem sich der Vorhang zum dritten Mal geöffnet hat – derselbe Darsteller ist nun als römischer Kaiser zu sehen (Abb. 139a) – stürzt unvermittelt ein Zuschauer auf die Bühne und stört die Schau. Der Posierende reagiert prompt und versetzt dem Störenfried einen Schlag auf den Kopf. Nach kurzer Zeit erneuten Stillstands wiederholt die ‚Skulptur‘ den Schlag und springt abrupt hinter die Bühne, die aufgebracht den Zuschauer hinterher (Abb. 139b). Im Folgenden ist zu sehen, wie die fliehende Figur in ihrer gespensterhaften Erscheinung (im Zwischentitel heißt es: «fantôme malgré lui» – «Gespenst wider Willen») für weitere Unruhe sorgt und von immer mehr Personen verfolgt wird. Einmal nimmt sie dabei wieder eine Pose auf einem leeren Sockel in einem Park ein, um die Verfolger zu täuschen, bis ein Niesanfall sie dazu zwingt, erneut die Flucht zu ergreifen. Ganz am Ende wird ihr



© Lobster Films



© Lobster Films

139a–b L'HOMME
DE MARBRE (Étienne
Arnaud, F 1907)

Körper nicht nur wieder stillgelegt, sondern – wenn auch nur scheinbar – in seine Einzelteile zerlegt: Die «lebende Statue» scheint sich in die Luft gesprengt zu haben und einzelne ihrer «Körperteile» werden von den Verfolgern aufgesammelt.

Die episodenhafte Erzählstruktur von *L'HOMME DE MARBRE* lehnt sich an das populäre Genre des *chase films* an, wie es insbesondere zwischen 1903 und 1907 in Großbritannien, Frankreich und den USA verbreitet war (vgl. u. a. Auerbach 2010). In diesen Filmen werden einzelne Personen (z. B. Radfahrer), Tiere (z. B. Hunde) oder auch Gegenstände (z. B. eine vom Wind fortgewehte Perücke) über mehrere Einstellungen hinweg von einer immer größer werdenden Menschenmenge verfolgt. Die Motivation und der Ausgang der Jagd treten zumeist in den Hintergrund, und es geht allein um den Eindruck größtmöglicher Bewegungsdynamik. Auch der

chase film lässt sich somit zu jenen «movement genres» (Gunning 2009) des frühen Kinos zählen, in denen die filmische Bewegung ostentativ ausgestellt wurde (vgl. Kapitel 3). Dies geschah sowohl innerhalb der Einstellungen – zumeist jagen die verschiedenen Menschengruppen einmal schräg durchs ganze Bild – als auch durch die Verknüpfung der einzelnen Einstellungen zu einem Bewegungszusammenhang in der Montage. Der *chase film* hob dabei genau solche Bewegungsformen hervor, die in den ganz frühen Beschreibungen von Filmvorführungen als charakteristisch für die filmische Bildlichkeit betrachtet wurden. Die Gesamtbewegung der Figuren ist zwar immer eindeutig auf die Verfolgung der fliehenden Person ausgerichtet, sodass die grundsätzliche Bewegungskomposition innerhalb der Einstellungen die einer linearen und abgeschlossenen Bilddurchquerung ist, dennoch überwiegt innerhalb dieses gleichmäßigen Bewegungsstroms der Eindruck von Unübersichtlichkeit, Planlosigkeit und Kontingenzt: fallende Greise, durch die Luft gewirbelte Kinderwagen, umstürzende Obststände und dergleichen mehr. Bei der detaillierten Betrachtung einzelner Darsteller in den *chase films* zeigt sich, dass deren Bewegungen weniger einer rationalen Logik unterliegen, als dass sie innerhalb der filmischen Bildkomposition ein größtmögliches Durcheinander aus vielgestaltigen Einzelbewegungen schaffen sollen. Auch aus diesem Grund zeichnen sich die Verfolgungen des *chase films* durch eine starke Irrationalität aus: Jeder noch so banale Auslöser reicht aus, um die Verfolgung als eine Art Bewegungsmechanik in Gang zu setzen. Die Figuren scheinen keiner inneren Motivation zu gehorchen, sondern rein von außen geleitet zu sein.

Dieser Form von Bewegungsdynamik gehorcht auch *L'HOMME DE MARBRE*. Hervorzuheben an diesem Film ist die bewusste Gegenüberstellung von statischer Pose und entfesseltem Körper, die zugleich eine mediale Differenz zwischen *Tableaux vivants* und Film markiert. Doch wird nicht nur ein bloßer Kontrast in Szene gesetzt, sondern genau der *Übergang* vom einen ins andere, das wiederholte Aufbrechen des stillgelegten Körpers in den «nervösen» des Films. In diesem Sinne ähnelt *L'HOMME DE MARBRE* einer Reihe weiterer Komödien dieser Zeit, in denen sich eine Art anarchischer Bewegungsexzess gegen die Statik der *Tableaux vivants* richtet. Hierzu zählen auch *LE POIL À GRATTER* und *LE BAILLEUR*, beides Pathé-Filme von Segundo de Chomón, die 1907 entstanden. Im ersten Film bringt das von einem jugendlichen Schelm verstreute Juckpulver zwei gemalte Porträts – von lebenden Darstellern verkörpert – dazu, sich zu kratzen (Abb. 140). Im zweiten steckt das notorische Gähnen eines alten Mannes nicht nur seine Mitmenschen an, sondern auch zwei als *Tableaux vivants* gestellte Gemälde (Abb. 141).

140 LE POIL À GRATTER (Segundo de Chomón, F 1907)



141 LE BAILLEUR (Segundo de Chomón, F 1907)



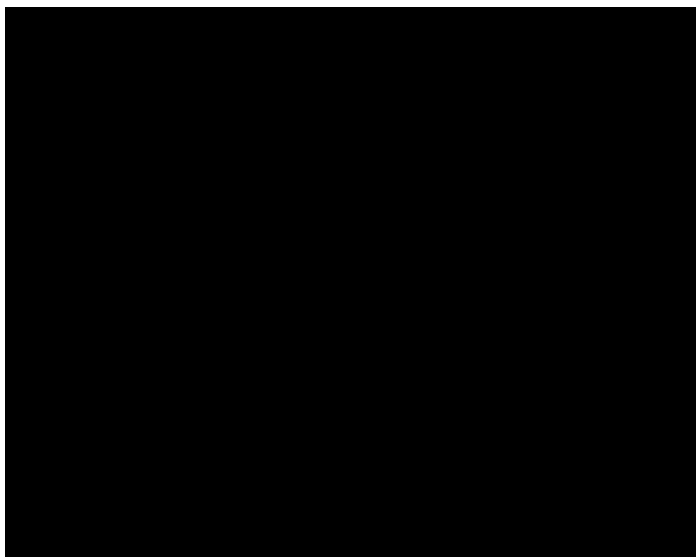
Filme wie *LE POIL À GRATTER* und *LE BAILLEUR* gehören mitsamt den *chase films* zu einer ganzen Reihe von frühen Filmkomödien, in denen irrationale, häufig ansteckende Bewegungsimpulse eine regelgeleitete und wohlgeordnete Welt aus den Angeln heben.²² Oftmals trifft diese umstürzlerische Kraft die Bourgeoisie, den von ihr gepflegten Lebensstil und die durch sie hochgehaltenen Kulturgüter. Wenn in diesen Filmen bürgerliche Kunstwerke von lebenden Personen dargestellt werden, die sich dann unvermittelt unkontrolliert zu bewegen beginnen, so bringt das eine den *Tableaux vivants* inhärente Ambivalenz zum Ausdruck. Denn einerseits werden sie als in ihren Ursprüngen aristokratische und gehoben-bürgerliche Darstel-

22 Vgl. zu diesem Themenkomplex Auerbach 2007; Gordon 2001, 167–202; und Köhler 2014.

lungsform mitsamt den bildenden Künsten der Lächerlichkeit preisgegeben, andererseits ermöglicht der Einsatz lebender Darsteller überhaupt erst diese Geste der Subversion. L'HOMME DE MARBRE, LE POIL À GRATTER und LE BAILLEUR erkennen und nutzen somit ein ‹anarchisches› Potential in den Tableaux vivants, das in der Körperlichkeit der Darstellungsform gründet. Es ist nicht übertrieben, hier eine Einlösung von Marinettis Forderung an das Varietétheater zu sehen, ‹das Feierliche, das Heilige, das Ernste und das Erhabene in der Kunst› (1982, 89) zu zerstören. Während man Tableaux vivants im vorherrschenden bürgerlichen Diskurs dazu heranzog, den Kunstwert des Varietés herauszustellen und glaubhaft zu untermauern, ließen sie sich, wie die Filme zeigen, ebenso dazu benutzen, die Kunst der Lächerlichkeit preiszugeben. Das Leben ‹hinter› dem gestellten Bild musste sich dafür nur ausreichend Geltung verschaffen.

Der ‹unheimliche Blick› der Julienne Mathieu

Der von Segundo de Chomón 1908 gedrehte Film SCULPTEUR MODERNE basiert in seinem ersten Teil, um den es hier ausschließlich gehen soll, auf der Hybridisierung zweier Genres: der *scène sports et acrobaties* (Variétébild) und der *scène à trucs* (Trickfilm). Entsprechend dem ersten Genre werden zunächst mehrere *poses plastiques*, wie man sie auch von damaligen Varietébühnen kannte, der Reihe nach vorgeführt. Der Film ähnelt in dieser Hinsicht den ‹gefilmten Tableaux-vivants-Aufführungen›, die Biograph bereits acht Jahre früher gedreht hatte. Dort war der Blick auf die Tableaux vivants stets ein vermittelter gewesen, indem der Akt der Schaustellung durch einen von Pagen geöffneten Vorhang unterstrichen wurde. Diese Aufgabe obliegt nun einer weitaus aktiveren weiblichen Schaustellerfigur, die von Julienne Mathieu, der Ehefrau Chomóns, verkörpert wird. Erfüllten die Pagen in den amerikanischen Filmen keine weitere Funktion, als eben den Vorhang zu öffnen, und standen sie ansonsten still, so bildet Julienne Mathieu in SCULPTEUR MODERNE das eigentliche Zentrum des Films und vermittelt aktiv zwischen den ausgestellten Tableaux vivants und der Kamera. Schon zu Beginn des Films, bei noch geschlossenem Vorhang, positioniert sie sich bildmitten, verbeugt sich lächelnd zur Kamera und legt ihren Mantel ab, den sie einem bereitstehenden Diener reicht. Auf eine ausladende Armbewegung ihrerseits hin öffnet sich der Vorhang, hinter dem zwei weitere Diener ein weißes Tuch lüften und so die erste Skulpturengruppe – zwei griechische Krieger, dargestellt als Tableau vivant – enthüllen (Abb. 142). Mathieu deutet mit ihrer Hand auf die posierenden Männer und lächelt erneut in die Kamera. Auf ein weiteres Zeichen hin verhüllen die Diener die Gruppe, und der Vorhang schließt sich wieder.



142 SCULPTEUR MODERNE (Segundo de Chomón, F 1908)



26. Ajax kämpft um den Leichnam des Patroklos.

143 Vorlagenskizze für ein Marmorbild im Turnverein, in: Krüger (1896), o.S.

Es ist bemerkenswert, wie sehr bereits an diesem Punkt der Zuschauerblick durch die ausstellenden Gesten Mathieus, durch die Handlungen der Diener, den sich öffnenden Vorhang und das verhüllende Tuch gelenkt wird. Diese klar hierarchisierte und zeitlich strukturierte Vermittlungskette verläuft von Mathieu – sie steht als einzige in direktem Kontakt mit den Zuschauern – bis hin zur eigentlichen Attraktion der stillstehenden Körper. Auch wenn der Film bis hierher noch grundsätzlich den Regeln des

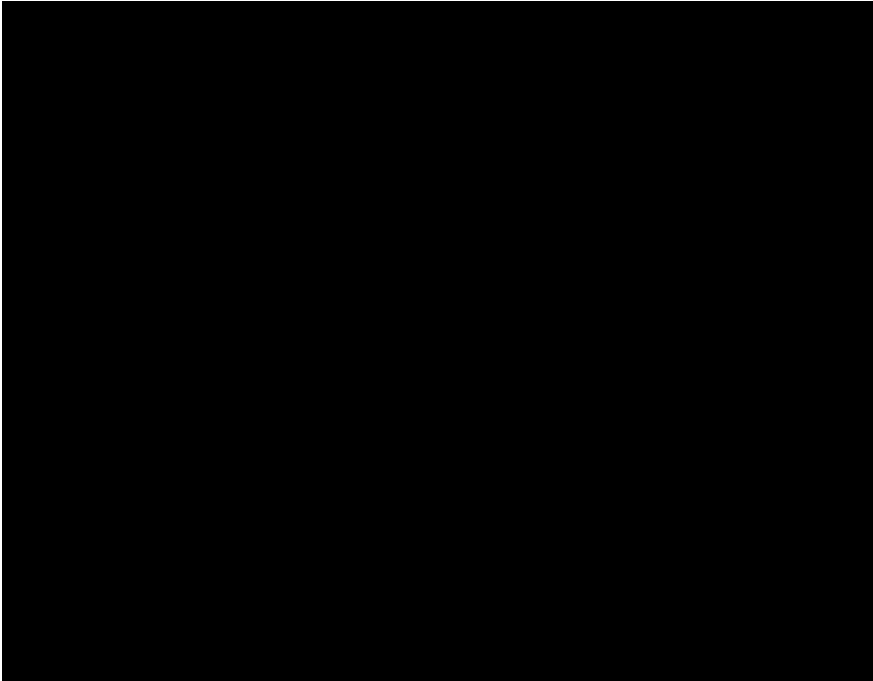
Variétébildes gehorcht, wird das Genre durch diesen komplexen Vermittlungsakt bereits erweitert. Die starke Präsenz Mathieus und die äußerst kurze Expositionszeit des Tableau vivant verlagern die Aufmerksamkeit von der ursprünglichen Attraktion auf den Akt der Schaustellung selbst. Der Titel des Films legt zudem nahe, dass Mathieu als «*sculpteur moderne*» ihre eigenen Kunstwerke präsentiert.²³ Der Film etabliert so eine gewisse Ebene der Fiktion, in welche die Tableaux vivants eingebettet werden, und lädt die Zuschauer dazu ein, die stehenden Figuren gleichsam gefiltert durch den Blick Mathieus wahrzunehmen. Schon an dieser Stelle unterliegt die ursprüngliche Variétéattraktion einer subtilen Wandlung – ein Effekt, der sich im weiteren Verlauf des Films noch verstärken wird.

Mathieu fordert nun den Diener dazu auf, einen Hocker mit einem verhüllten Objekt in den vorderen Bildbereich zu tragen und dort zu positionieren. Sie lüftet das Tuch und enthüllt eine rotierende Gruppe kleiner Statuetten, die sich bei näherem Hinsehen ebenfalls als menschliche Darsteller erweisen (Abb. 144). Ganz in diesem Sinne setzt sich der Film fort: Mathieu präsentiert der Reihe nach vier weitere Statuettengruppen und drei Basreliefs, die durchgehend antik-griechische Figurengruppen mit männlichen Kriegern und Athleten sowie mit Frauen in weißen Gewändern darstellen.

Der Film arbeitet hier mit dem Trick der optischen Größenverschiebung: Die Figuren sind in Wirklichkeit nicht neben Mathieu auf einem Hocker, sondern entweder sehr weit im Bildhintergrund oder hinter der Kamera positioniert (im zweiten Fall sind sie in einem im Bildhintergrund angebrachten Spiegel zu sehen, der die Figuren zusätzlich verkleinert). Durch die präzise Wahl des Kamerastandpunktes, die große Tiefenschärfe und die auf die Figuren abgestimmten Blickrichtungen Mathieus wird der Trick geschickt kaschiert.²⁴ An dieser Stelle gibt sich der Film erstmals

23 «Sculpteur» ist im Französischen auch die weibliche Form für «Bildhauerin». Die Verhüllung der Skulpturengruppen mit Tüchern deutet ebenfalls auf ein Künstleratelier.

24 Die optische Größenverschiebung per Spiegel wird von Frederik A. Talbot in *Moving Pictures: how they are made and worked* von 1912 anhand des amerikanischen Trickfilms *PRINCESS NICOTINE; OR, THE SMOKE FAIRY* (J. Stuart Blackton, USA 1909) ausführlich beschrieben und mit einer Abbildung illustriert (242–253). Es handelt sich bei diesem Verfahren eigentlich nicht um einen filmtechnischen Trick im engeren Sinne (wie beim Stopptrick oder der Mehrfachbelichtung), sondern um die gezielte Ausnutzung einer generellen optischen Eigenschaft des Kamerabildes, die Rudolf Arnheim 1932 unter dem Stichwort «Verringerung der räumlichen Tiefe» als Wegfall der «Größenkonstanz» diskutiert: «Stehen also im Filmbild zwei Menschen so, daß der eine doppelt so weit von der Kamera entfernt ist wie der andere, so wirkt der vordere sehr erheblich größer und breiter» (2000, 29). In *SCULPTEUR MODERNE* wird der Trick zudem mit einem «unsichtbaren» Schnitt verbunden, der jeweils kurz vor dem Lüften des Tuches erfolgt. Chomón und Mathieu hatten Miniaturisierungstricks im Jahr zuvor in mehreren gemeinsamen Filmen erprobt, etwa in *ARMURES MYSTÉRIEUSES*, *EN AVANT LA*



144 SCULPTEUR MODERNE (Segundo de Chomón, F 1908)



145–146 Der Cirque d'Hiver in Paris heute

eindeutig als *scène à trucs* zu erkennen, als die er auch im zeitgenössischen Verleihkatalog von Pathé aufgelistet ist: als eine Schaustellung optischer Illusion und filmtechnischer Tricks. Mathieu mag vordergründig als Schaustellerin *Tableaux vivants* oder als Künstlerin kleine Statuetten präsentieren, vor allem agiert sie als Illusionistin, die ihr Spiel mit der Wahrnehmung der Zuschauer treibt.

SCULPTEUR MODERNE war im Februar 1908 einer der ersten Pathé-Filme, die im erst kurz zuvor zum Kinopalast umgerüsteten Cirque d'Hiver, einem ehemaligen Variététheater, uraufgeführt wurden. Das Entstehen riesiger, von den Produktionsfirmen selbst betriebener Kinosäle in Frankreich gegen Ende 1907 war ein bedeutender Schritt innerhalb der allmählichen Institutionalisierung des Kinos und untrennbar mit dessen Aufstieg als Massenmedium verbunden. Zugleich zeichnete sich an ihm der Niedergang des Variététheaters ab. Entsprechend schrieb die *Phono-Ciné-Gazette* am 1. Januar 1908: «Le cinématographe a pris possession samedi 24 décembre – date mémorable – du Cirque d'Hiver».²⁵ Variéténummern waren hier von nun an nicht mehr live auf der Bühne, sondern ausschließlich auf der Kinoleinwand zu sehen – ein Prozess der medialen Verschiebung, der sich auch an den *Tableaux vivants* in SCULPTEUR MODERNE zeigt. Diese stellten aber nicht nur eine Verbindung des Films zur Vorgeschichte seines eigenen Uraufführungsortes her, sie erinnerten außerdem an dessen Gebäudearchitektur. Der Eingang des Cirque d'Hiver war und ist heute noch flankiert von zwei griechischen Reiterfiguren in ähnlicher Montur wie die Kriegerfiguren in SCULPTEUR MODERNE, wie auch die gesamte Außenfassade von einem Fries umfasst ist, auf dem antike Kriegsszenen in Basreliefs abgebildet sind (Abb. 145–146).²⁶ Ein solcher Rekurs auf die klassische Kunst hatte am Ende des 19. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle für das Selbstverständnis des Variétés als Stätte der Kunst gespielt. Bei der Umrüstung des Cirque d'Hiver zum Kino knüpfte Pathé an diese Strategie zunächst an und stattete den Vorführsaal mit weiteren Säulengängen und Skulpturengruppen aus.²⁷ Zweifellos wollte die Produktionsfirma damit ein bürgerliches Publikum für den Film gewinnen, wie dies wenige Mo-

MUSIQUE, LES VERRES ENCHANTÉS oder LES ŒUFS DE PÂQUES. In diesen Filmen erfolgt die Miniaturisierung jedoch nicht wie bei SCULPTEUR MODERNE über eine optische Größenverschiebung, sondern über einen filmtechnischen Trick: Doppelbelichtungen vor schwarzem Hintergrund. Diese Technik geht zurück auf ältere Filme wie LA DANSEUSE MICROSCOPIQUE (Méliès, F 1902), ANIMATED PICTURE STUDIO (Biograph, USA 1903) oder A PIPE DREAM (Biograph, USA 1905).

25 *Phono-Ciné-Gazette* 65 (1908), S. 452. «Der Kinematograph hat am denkwürdigen Tag des 24. Dezember vom Cirque d'Hiver Besitz ergriffen» (Übers. DW).

26 Die Motive der Außenfassade bezogen sich anfänglich wohl vor allem auf dessen reiterliche Schaustellungen. Zur Geschichte des Cirque d'Hiver vgl. Bouglione/Aiolfi 2002.

27 Vgl. *Phono-Ciné-Gazette* 65 (1908), S. 452.

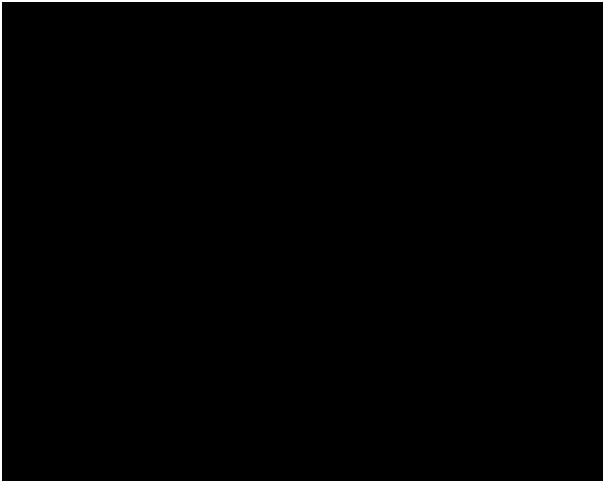
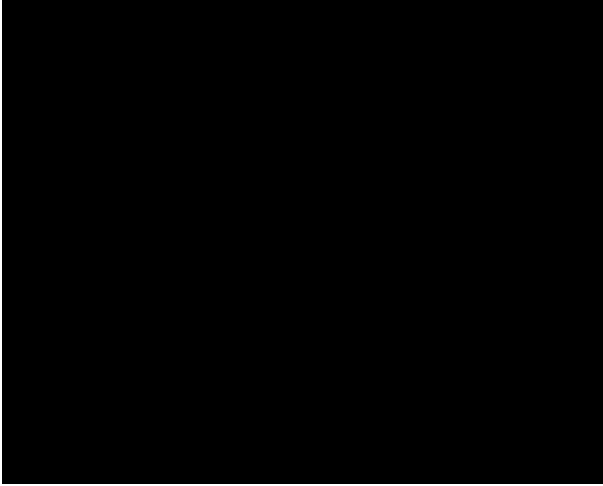
nate später auch mit den ersten *films d'art* versucht wurde. Die Tableaux vivants in *SCULPTEUR MODERNE* mussten beim zeitgenössischen Publikum indes Assoziationen an die architektonische Gestaltung der Außenfassade und des Saals auslösen, und es ist vermutlich nicht übertrieben zu behaupten, dass es sich um eine bewusste Bezugnahme handelte. *SCULPTEUR MODERNE* vereinnahmte damit nicht nur eine Live-Aufführung des Varietés, indem er sie kinematographisch zur Anschauung brachte, sondern festigte zugleich die eigene Bindung an die ehemalige Spielstätte dieser Attraktionen, die nun die seine war.

Die an die Gebäudefassade des Cirque d'Hiver erinnernden Tableaux vivants werden in *SCULPTEUR MODERNE* nun auch in Bewegung versetzt. Manche der von Mathieu präsentierten Figuren vollziehen nach wenigen Sekunden gezielte und synchrone Stellungswechsel, bevor sie erneut in Stillstand verharren (Abb. 147a–b). Diese Bewegungschoreographie in Chomóns Film wurde bereits als Dynamisierung der traditionellen statischen Künste mit den modernen Mitteln des Films interpretiert (vgl. Hamus 1999, 59), und tatsächlich legte die architektonische Gestaltung des Cirque d'Hiver den unmittelbaren Vergleich zwischen statischen Basreliefs und den bewegten Tableaux vivants im Film ja nahe. Jedoch muss einschränkend hinzugefügt werden, dass die Stellungswechsel keine Erfindung des Films waren, sondern bereits zuvor eine verbreitete Bühnenpraxis darstellten. Insbesondere ähneln die in *SCULPTEUR MODERNE* zu sehenden Verwandlungen gewissen Aufführungspraktiken in Kriegervereinen, wie ich sie in Kapitel 4 beschrieben habe (vgl. Abb. 15a–b). Auch hier wechselten die Darsteller griechischer Kriegergruppen mit gezielten Bewegungen synchron in andere Posen.²⁸ Zudem erinnern die Figuren in Chomóns Film stark an die «Marmorbilder» deutscher Turn- und Kriegervereine – bis hin zu Übereinstimmungen einzelner Posen (vgl. Abb. 142–143).²⁹

Die in *SCULPTEUR MODERNE* zu sehenden Stellungswechsel wurden also nicht unbedingt eigens für den Film entwickelt und waren möglicherweise schon zuvor im Cirque d'Hiver als Bühnenschaustellung zu sehen.

28 Vergleichbare Bewegungsinszenierungen gab es auch auf Varieté Bühnen. Eine Truppe, die 1895 in New York griechische Bronzefiguren stellte, wurde in der *New York Times* so beschrieben: «The men have been so well trained that they seem like pieces of fine sculpture. To relieve the audience of this illusion they execute a change of pose in the «Gladiator Group»» (zit. n. McCullough 1983, 122). Es ist gut denkbar, dass vergleichbare Inszenierungen auch in Pariser Varietés zur Aufführung kamen und auf diese Weise Eingang in den Film fanden. Möglicherweise waren *poses plastiques* in ähnlicher Form sogar im Cirque d'Hiver aufgeführt worden und Zuschauern, die das Theater auch vor dem Umbau zum Kino besucht hatten, bekannt.

29 Vgl. hierzu auch Wiegand 2012.



147a-b
SCULPTEUR MODERNE
(Segundo de Chomón,
F 1908)

Der wesentliche Unterschied der filmischen Umsetzung zur profilmischen Varieténummer liegt vielmehr in der spezifischen Verknüpfung artistischer Körpertechnik (die bewegungslosen Posen der Darsteller) mit einem optischen Trick (die Miniaturisierung).³⁰ Die lebenden Darsteller verwandeln sich so in kleine Statuetten. Dieser Filmtrick wird der Varieténummer keinesfalls nur als weitere Attraktion hinzugefügt, er verändert sie darüber hinaus auch qualitativ: Die posierenden Körper müssen von den

30 Im frühen Kino wurden filmische Tricks nicht selten dazu benutzt, die Möglichkeiten der Varieté-Akrobatik zu erweitern. In Chomóns *LES KIRIKI – ACROBATES JAPONAIS* (F 1907) etwa filmt die Kamera die Akrobaten auf einem dunklen Untergrund im 90-Grad-Winkel, einem *top shot*, von oben und erweckt so den Eindruck, als würden diese menschenunmögliche Pyramiden stellen. Vgl. zu diesem Film Echle 2010.

Filmzuschauern nun umso mehr gefiltert durch den Blick Julienne Mathieus wahrgenommen werden. Diese befindet sich recht nah an der Kamera, wodurch sie mehr oder weniger in Nahaufnahme, wenn auch zumeist angeschnitten, zu sehen ist. Entsprechend verweist sie im Gegensatz zur ersten Einstellung des Films weniger durch Gesten als durch ihre Blicke auf die Figuren und scheint sie auf diese Weise ironisch zu kommentieren. Fast ist es, als sehe man durch sie hindurch auf die Statuetten.

In dieser Vermittlung des Zuschauerblicks liegt auch ein so subversives wie revolutionäres Element, denn der Blick auf *poses plastiques*, und nicht nur solche mit erotischem Sujet, war zuvor meist ein männlicher gewesen. Der *ästhetische* Diskurs um Tableaux vivants wurde fast ausschließlich von Männern geführt, wie auch Vereinsabende in Turnvereinen ebenfalls oft nur für ein männliches Publikum ausgerichtet wurden. Die explizit inszenierte Wahrnehmung von *poses plastiques* durch eine Frau war 1908 für viele der Zuschauer und Zuschauerinnen sicherlich eine Neuheit. Damit ist zumindest im Fall der männlichen Statuetten auch ein sexualisierter Blick angedeutet, der die gesellschaftlich etablierten Blickhierarchien umso radikaler verkehrt. In Mathieus «schelmischem» Blick auf die kleinen Figuren, in die Kamera und auf uns als Zuschauer lässt sich somit etwas von der «Un-Heimlichkeit» des Blicks und der «Opposition gegen das patriarchal organisierte Geschlechterverhältnis» wiederfinden, die Heide Schlüpmann dem frühen Kino attestiert (1990, 308):

Um 1909 noch spielte das Kino der Attraktionen unübersehbar mit einer transgressiven Weiblichkeit. [...] Der Film bringt den in den Bildern der Literatur, der Malerei einseitig aufgehobenen Geschlechtergegensatz wieder in Bewegung. (Schlüpmann 1990, 30)

Diese «transgressive Weiblichkeit» lässt sich in *SCULPTEUR MODERNE* sowohl in Mathieus selbstbewusstem und ironischem Umgang mit den männlichen Figuren, der die traditionellen Geschlechterverhältnisse auf den Kopf stellt, als auch im auffälligen Kontrast ihrer ungezwungenen Bewegungen zu den später im Film zu sehenden *weiblichen* Posen erkennen. Hier geschieht etwas Ähnliches, wie es Schlüpmann für das Melodrama *DIE SÜNDEN DER VÄTER* (Urban Gad, D 1913) beschreibt. In einer Szene dieses Films ist die Schauspielerin Asta Nielsen unmittelbar neben dem (von einem Mann) gemalten Abbild ihrer selbst zu sehen. Schlüpmann schreibt dazu:

Die Kamera stellt sich den Frauenporträts gegenüber, fixiert sie und ordnet sie zugleich dem Fluß der von ihr hergestellten Bilder unter. In diesen geht die lebendige Erscheinung der Frau auf, die den Gemälden nur als Modell

diente. Durch sie wird der ganze Film zum Blick auf die Kunst vom Standpunkt des Lebens, das die traditionelle Malerei verewigt, still stellt.

(Schlüpmann 1990, 102)

In *SCULPTEUR MODERNE* schieben sich nun die *Tableaux vivants* in dieses Spannungsverhältnis zwischen Film und bildender Kunst und lassen die Stillstellung des Lebens auch *als performativen Akt* sichtbar werden, wobei die posierenden Körper dem «Standpunkt des Lebens» (verkörpert durch Julienne Mathieu) auf anschauliche Weise «untergeordnet» werden. Nicht die Positionswechsel der Statuetten stellen den Film somit als neuartiges Bildmedium aus, sondern Mathieu; sie ist in diesem Sinne die Verkörperung des Modernen, auf das schon der Filmtitel verweist.

Der subversive Charakter von *SCULPTEUR MODERNE* wird durch die Präsenz des weiblichen Blicks zwar sicherlich verstärkt, aber nicht unmittelbar von ihm hervorgebracht. Vielmehr scheint es, dass die Figuren schon aufgrund der bloßen Gegenüberstellung von Gestelltem und Ungestelltem als komisch empfunden werden können. Im Kontrast zu den betont ungezwungenen Bewegungen von Julienne Mathieu wirken die präzisen Stellungswechsel der *Tableaux vivants* unmenschlich und maschinenhaft, ja sie erscheinen fast als Paradebeispiel für Henri Bergsons 1900 verfasste Theorie des Lachens, in der dieser den «Effekt des Statischen und Starren» (2011, 22) als Ursache jeglicher Komik beschreibt: «Diese Steifheit ist das Komische und das Lachen ihre Strafe» (ebd., 24). In der Regel wurden *Tableaux vivants* freilich nicht gestellt, um die Zuschauer zum Lachen zu bringen; sie sollten nicht das Starre und Mechanische im Menschen zur Darstellung bringen, sondern ganz im Gegenteil das Lebendige der Kunst. In *SCULPTEUR MODERNE* jedoch ist es gerade der unmittelbare Kontrast zu Julienne Mathieu, der das Starre der Posen als unnatürlich, fast unangemessen und somit als potentiell komisch zu entlarven vermag, als «Steifheit, die den Rhythmus des Lebens» (ebd., 35) überlagert.

Ein Exkurs in die Literatur: das *Tableau vivant*, das sich bewegen will

Der subversive, in gewissem Sinne schelmische Gestus von *SCULPTEUR MODERNE*, der auf der gezielten Kontrastierung von Starrem und Lebendigem beruht, steht 1908 in einer bereits längeren Tradition der Komik. Wie im Folgenden anhand eines Ausflugs in die Literatur der Jahrhundertwende deutlich werden soll, wurde der Stillstand von *Tableaux vivants* schon um 1900 auch außerhalb des Films für komische Effekte genutzt.

Im Zentrum der kurzen humoristischen Erzählung *Le tableau vivant* von 1899 steht eine Aufführung «lebender Bilder» im Theater. Dem Autor

Paul-Armand Silvestre war das Sujet vertraut, im Rahmen der Pariser Weltausstellung von 1900 verfasste er Gedichte zur Begleitung von *Tableaux vivants*. *Le tableau vivant* folgt der typischen Erzählstruktur des Schwanks und berichtet von zwei Figuren, die danach trachten, sich gegenseitig zu überlisten. Doktor O'Kelvan, ein offenbar gebildeter, aber schalkhafter Freund des Ich-Erzählers, behauptet, ein Wundermittel entwickelt zu haben, das jeden, der es einatme, für etwa eine Viertelstunde erstarren lasse («les transforme en véritable statues», Silvestre 1889, 138). Um das Mittel auszuprobieren, schlägt der – nicht weniger schalkhafte – Ich-Erzähler nun ausgerechnet ein «théâtre de tableaux vivants»³¹ vor, in dem er bereits assistiert habe und dessen Programm er deshalb genau kenne. Unter anderem werde dort das Bild *Apothéose de Gailhard*³² gestellt, bei dem es zu einer offenen Verwandlung, also zu einem Posenwechsel der Darsteller bei geöffnetem Vorhang, kommen solle. Die beiden Freunde beschließen, während dieses Bildes das Zaubermittel freizusetzen, indem sie es in winzigen, zerplatzenden Glasfläschchen auf die Bühne werfen, sodass sich die Darsteller nicht mehr aus ihren eingenommenen Posen lösen können. Zuvor hat jedoch der Ich-Erzähler ohne das Wissen seines Freundes das Wundermittel gegen Abführpillen ausgetauscht. Offenbar möchte er die Darsteller ganz im Gegenteil dazu bringen, sich zu bewegen – und damit gleichzeitig den Streich seines Freundes vereiteln.

In einem kleinen Einschub teilt der Erzähler seinen Lesern mit, wie sehr er die «lebenden Bilder» liebe – vor allem wegen der schönen Frauenkörper, die er ausführlich in ihrer Sinnlichkeit beschreibt. In der mit seinem Freund besuchten Vorstellung bewundert er vor allem die Darstellerin der «Poesie», die durch einen Trick in der Luft zu schweben scheint. Seine schwärmerischen Beschreibungen gipfeln gar im Ausruf: «Ah! Si le maillot violemment tendu sur cette rose de marbre eut craqué!»³³ Genau an dieser Stelle fordert er seinen Freund auf, das Mittel freizusetzen. Zu seiner Verwunderung geschieht daraufhin jedoch genau das, was ursprünglich geplant war: Die Darsteller auf der Bühne können sich tatsächlich nicht mehr bewegen. Mehrfach ertönt das Signal zur Verwandlung, Unruhe verbreitet sich hinter den Kulissen, die Gesichter der Darsteller scheinen qualvoll angespannt, bis sich schließlich der Vorhang schließt und die Vorstellung abgebrochen wird. Doktor O'Kelvan ist begeistert und ganz der Überzeugung, dass sein Mittel gewirkt habe.

31 Vermutlich ist damit das gleichnamige Theater in Paris gemeint, für das Silvestre selbst die Rezitationstexte schrieb und auf das er auch in seinem *Guide de Paris et de ses environs et de l'Exposition de 1900* verwies (vgl. Silvestre 1900, 118–119).

32 Gemeint ist der bekannte Pariser Operndirektor Pierre Gailhard.

33 «Ach! Wenn doch nur das Trikot, das sich so brutal über diese Rose aus Marmor spannt, reißen würde!» (Übers. DW).

Was ist also geschehen? Der Ich-Erzähler vermutet zunächst, dass es sich um einen Akt der Suggestion gehandelt haben müsse: Der Wille O'Kelvans war so stark, dass er die Wirkung auch ohne das Mittel herbeiführen konnte. Doch die Auflösung am Ende der Erzählung ist profaner und führt, wie für einen Schwank nicht unüblich, in den Bereich des Derb-Komischen. Dem Erzähler gelingt es bereits am folgenden Tag, die begehrte Darstellerin der ‹Poesie› zu einem Rendezvous zu treffen. Sie erzählt ihm, dass sich während besagter Vorstellung ihr Trikot am Rücken geöffnet habe – eigentlich ganz wie in der Phantasie des Ich-Erzählers. Um die Verwandlung des Bildes anzuzeigen, hätte gerade sie sich aber als erste bewegen und dabei ihren Rücken dem Publikum zuwenden müssen. Zur Verhinderung eines sehr wahrscheinlichen Skandals blieb sie jedoch stehen, und mit ihr die gesamte Gruppe. Als weitere Schlusspointe hat die Darstellerin zu berichten, dass das freigesetzte Abfuhrmittel seine Wirkung indessen nicht verfehlt habe: Ein kleiner Junge, der in dem Tableau vivant den Amor spielte, hat eines der Fläschchen, das er für ein Bonbon hielt, geschluckt und ist so stark an Verdauungsstörungen erkrankt, dass er beinahe daran gestorben wäre.

Die Ausführungen des Ich-Erzählers über sein eigenes sexuelles Begehren untergraben von Beginn an die für den bürgerlichen Diskurs (zumindest in Deutschland) so entscheidende Vorstellung von Tableaux vivants als Verkörperung künstlerischer Werte fernab jeden erotischen Begehrens. Die Episode des gerissenen Trikots und die abschließende Liebeleien zwischen Ich-Erzähler und Darstellerin geben der Erzählung etwas Frivoles. Zugleich verlieren die stehenden Posen ihre Erhabenheit und Würde – schon deshalb, weil nicht das gestellte Tableau vivant Thema der Erzählung ist, sondern seine Darsteller. Die Idee, die Modelle durch das Wundermittel für gewisse Zeit zu fixieren, zielt in erster Linie nicht auf das Bild, sondern auf die *Körper*: Die krampfhaften Mienen während der misslungenen Darbietung deuten bereits eine Innensicht der Darstellerinnen an, die in der abschließenden, rückblickenden Erzählung der ‹Poesie› vollends zum Ausdruck kommt. Hier erhält das Modell eine Stimme, der nicht allein die Aufgabe zukommt, das Rätsel der Erzählung aufzulösen, ihm werden außerdem menschliche Empfindungen zugeschrieben: Scham, Kalkül, der Drang, sich zu bewegen. Die Erzählung dramatisiert damit genau jene ‹Gebrechlichkeit›, die der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer an den Tableaux vivants so kritisiert hatte (vgl. 1898, 227). Das Leben *hinter* den Bildern, das bei Tableaux vivants eigentlich niemals zum Vorschein kommen durfte, gerät hier in der erzählerischen Fiktion in den Vordergrund. Thematisiert wird in *Le tableau vivant* also weniger das Moment der Bildwerdung als der allzumenschliche körperliche Bewegungs-

drang der Darstellerinnen, der genau umgekehrt die *Auflösung* des Bildes bewirkt.

Silvestres eigene Erfahrung mit Tableaux vivants ermöglichte ihm, spezifische Aufführungsdetails wie Verwandlungen, Trikots und die präzise festgelegte zeitliche Dauer der Bilder narrativ zu nutzen. Diese Details werden jedoch nicht nur im Sinne einer realistischen Milieuschilderung erwähnt, sondern dienen der formalen Struktur der Erzählung. Alles kreist um die Frage: Wann und wie bewegt sich das Tableau vivant? Der Leser ist über den planmäßigen Ablauf der Aufführung informiert: An einer bestimmten Stelle sollen die Darsteller ihre Posen wechseln, wodurch sich das Bild nach einer vorgegebenen Choreographie in ein anderes verwandelt. Der von O'Kelvan und dem Ich-Erzähler verabredete Plan sieht hingegen vor, dass die Darsteller gleichsam gelähmt sind und dadurch das Tableau vivant viel länger gehalten werden muss. Schon diese Ausgangslage der Erzählung ist ungewöhnlich: Anstatt das Wundermittel an etwas besonders Bewegtem zu testen (etwa an einer Tanzvorführung, an Spaziergängern oder Transportmitteln), sollen Personen, die sich ohnehin schon, mit voller Absicht, in den Stillstand begeben haben, nun daran gehindert werden, diesen Zustand wieder zu verlassen. Das Mittel soll die fragile Statik der Tableaux vivants auf eine gewisse Zeit hinauszögern. Die dritte Möglichkeit, die durch die Verwendung des Abfuhrmittels nahegelegt wird – das gewaltsame Aufbrechen des Tableau vivant in ungehemmte Bewegung –, wird in der Erzählung niemals explizit formuliert und auch nicht realisiert. Dennoch kommt ihr eine wichtige Funktion zu, denn zumindest hypothetisch stellt sie die genaue Umkehrung von O'Kelvans Plan dar: keine Verlängerung des Stillstands, sondern sein radikales und unabänderliches Aufbrechen. Die Wahl einer Tableaux-vivants-Aufführung erweist sich hier als kluger Schachzug des Ich-Erzählers, da sie in *beide* Richtungen manipulierbar ist, sowohl in die der nachhaltigen Fixierung als auch in die der abrupten Auflösung. Die Leser antizipieren mit Spannung, was denn wohl tatsächlich geschehen wird. Der schließlich eintretende Fall ist der des nicht enden wollenden Tableau vivant aufgrund eines profanen technischen Details: dem gerissenen Trikot.

Ein Netz von unterschiedlichen Erwartungshaltungen und Wissensständen strukturiert also die Erzählung und setzt bei den Lesern ein gedankliches Spiel um die verschiedenen Möglichkeiten von Stillstand und Bewegung in Gang. Silvestre war sich bewusst, dass Tableaux vivants keine rein statische Darstellungsform waren, sondern immer zwischen Stillstand und Bewegung oszillierten. Aus diesen rein physischen Bedingungen einer Tableaux-vivants-Aufführung konstruiert er seine Schwankerzählung, die selbst zwischen den einzelnen Zuständen von Stillstand

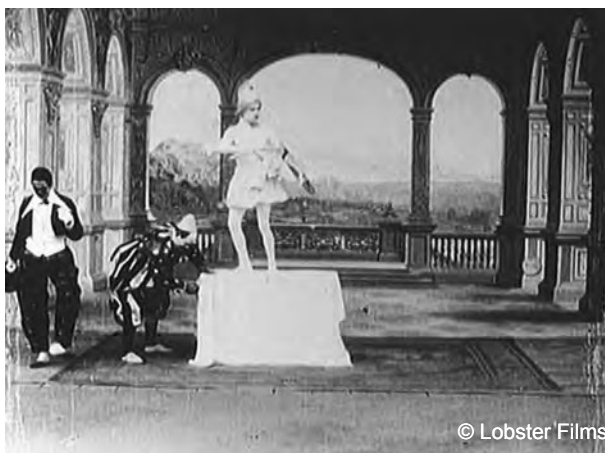
und Bewegung hin und her zu wechseln scheint. In *Le tableau vivant* äußert sich mithin ein generelles Bewusstsein für Bewegung als die unabdingbare, ‹andere Seite› der *Tableaux vivants*; es offenbart sich aber auch ein Bewusstsein für das Potential des Komischen, das in diesem Wechsel enthalten ist und das zum Gestaltungselement von Erzählungen, Sketchen oder frühen Filmen – wie etwa *L'HOMME DE MARBRE* – werden konnte. Silvestre verortet das Verwirrspiel um Stillstand und Bewegung bewusst in einem Raum des Unernstesten und Banalen; an die Stelle des Kunst-Ideals treten Schelmerei, sexuelles Begehren und Körperfunktionen. Das Auflösen der *Tableaux vivants* und das Hervortreten des Lebens ‹hinter› den Bildern vermag so die Artifizialität der gestellten Posen zu entblößen. Der Riss im Trikot des Modells steht gleichsam für den Blick hinter die gekünstelte Fassade, während sich die Verdauungsstörungen des kleinen Jungen geradezu als Aufbegehren des Körpers gegen seine ästhetische Überformung lesen lassen.

Die Thematisierung anderer Bildformen

Mechanische Bewegung

Die *Tableaux vivants* in *SCULPTEUR MODERNE* wirken auch deshalb so unmenschlich und maschinenhaft, weil sie in ihrer Miniaturisierung wie manipulierbares Spielzeug erscheinen. An manchen Stellen des Films scheint es sogar, als werden die Stellungswechsel der Figuren nicht nur von Juliette Mathieu *präsentiert*, sondern auch von ihr *ausgelöst*. Jedenfalls vollziehen sich die Wechsel immer genau dann, wenn Mathieu mit der Hand auf eine bestimmte Stelle des vor ihr stehenden Tisches drückt. Es wirkt, als betätige Mathieu einen *mechanischen Auslöser*, einen Knopf, der die Umpositionierungen steuert. Dies erinnert stark an die medialen Dispositive der Verwandlungsbilder und optischen Spielzeuge, bei denen die Betrachter vergleichbare Effekte durch einen Handgriff auslösen können. Auch fühlt man sich an die Automaten des 17. und 18. Jahrhunderts erinnert. Tatsächlich ist *SCULPTEUR MODERNE* nicht der einzige Film, der bewegliche *Tableaux vivants* mit unmenschlichen Maschinenbewegungen assoziiert. In *LA STATUE* (Alice Guy, F 1905) erinnert das *Tableau vivant* in seiner Bewegung ganz konkret an eine Reihe maschineller und optischer Dispositive. Der Film etabliert dadurch einen metabildlichen Diskurs, der nicht nur die im Film selbst gezeigten Bildformen umfasst, sondern zugleich indirekt auf andere verweist.

LA STATUE nahm 1905 innerhalb der Produktionspalette von Gaumont einen immerhin so bedeutenden Platz ein, dass er von der französischen



148 LA STATUE
(Alice Guy, F 1905)

© Lobster Films

Filmzeitschrift *Ciné-Phono-Gazette* in der Rubrik «Nouveautés Gaumont» mit Abbildung und Inhaltszusammenfassung angekündigt wurde.³⁴ Der etwa fünfminütige Film zeigt in einer einzigen Einstellung eine Clownerie, wie sie auch auf einer Varietébühne hätte zu sehen sein können. Die beiden Clowns Klick und Plock spielen mit der lebensgroßen Figur eines römischen Soldaten, indem sie diese über eine am Sockel angebrachte Drehkurbel in Bewegung setzen (Abb. 148). Die Skulptur wird durch einen lebendigen Darsteller verkörpert, der jedes Mal, wenn die Clowns die Kurbel drehen, vom Stillstand in schnelle tänzerische Bewegungen übergeht. An manchen Stellen versetzt er den Clowns dabei kleine Schwerthiebe, was diese dazu veranlasst, erstaunt innezuhalten und mit dem Kurbeln aufzuhören – wodurch auch wieder die Figur regungslos verharret. An einem bestimmten Punkt hat sie jedoch offenbar genug von diesem Spiel: Der römische Soldat steigt erbost vom Sockel und verlässt die Szene. Plock stellt sich nun an ihre Stelle, um so seinen Freund zu täuschen, der eine Kamera holen gegangen ist. Als der schließlich die Täuschung bemerkt, endet der Film mit einem burlesken Kampf zwischen den beiden Clowns.

Mit seiner amüsanten Inszenierung von Kippmomenten schließt *LA STATUE* an die Tradition der Verwandlungsbilder und Bildbelebungsfilme an. Indem der Film mit den Erwartungen der Zuschauer spielt, erzeugt er Spannung (wann und wie setzt sich die Figur wieder in Bewegung?) und sorgt stets neu für Überraschungen. Im Unterschied zu den meisten Trickfilmen spiegelt sich dieser Rezeptionsmodus auch in den Protagonisten (den Clowns), die hier keine mächtigen Zauberer sind, sondern im wörtlichen Sinne *spielen* und über die plötzlichen Transformationen des Bildes

34 Vgl. *Ciné-Phono-Gazette* 18 (1905), S. 308.

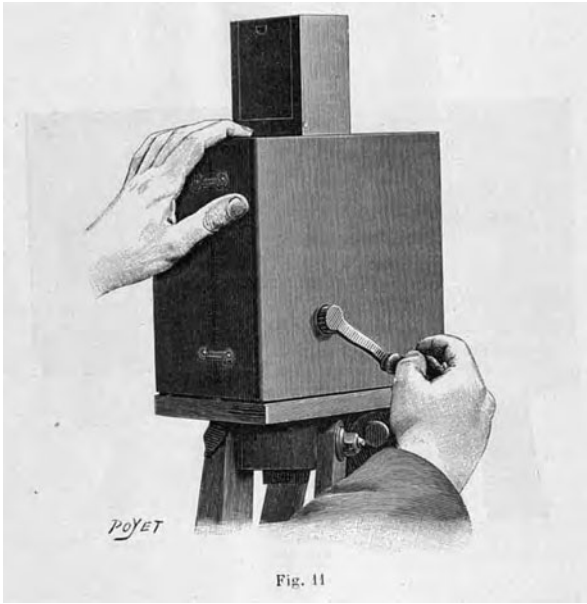


Fig. 11

149 Zeitgenössische Abbildung des Cinématographe Lumière, in: *La Revue du Siècle* 120 (Mai/Juni 1897), S. 250



150 Mutoskop in Brighton, heutige Abbildung

selbst überrascht sind. Auch verzichtet LA STATUE auf filmische Tricks wie den Stopptrick; das Spiel mit Stillstand und Bewegung wird stattdessen rein durch das Agieren der Darsteller in Gang gesetzt. Vermutlich war die Handlung des Films einer bereits zuvor existierenden Varieténummer entnommen.³⁵ Ähnliche sketchartige Aufführungen waren durchaus verbreitet, wie etwa die von G. J. Goodrick 1895 beschriebenen «Living Waxworks» zeigen. In ihnen wurden berühmte Persönlichkeiten wie Christoph Kolumbus oder Jeanne d'Arc als Tableaux vivants nachgestellt, von einem Sprecher ironisch kommentiert und schließlich von dessen Assistenten mit einer Kurbel bzw. einem Aufziehschlüssel «aufgezogen» und in Bewegung versetzt: Kolumbus etwa setzte ein Bierglas an seinen Mund, und Wilhelm der Eroberer führte einen Axthieb aus (vgl. Goodrick 1895, 13, 23). Goodricks «Living Waxworks» glichen LA STATUE auch inhaltlich: So verliefen einige Bewegungen scheinbar «fehlerhaft» oder gerieten gänzlich außer Kontrolle. «Father Time» begann beispielsweise seine Sense zu schwingen, wurde dabei aber immer schneller und konnte schließlich nicht mehr gestoppt werden (vgl. ebd., 40–41).

Dennoch wäre es falsch, LA STATUE auf die bloße Reproduktion einer Varieténummer zu reduzieren. Vielmehr spielte der Film bewusst auf seine eigene mediale Beschaffenheit an. Mit der Animation einer Skulptur über eine Drehkurbel eröffnete der Film für die Zuschauer von 1905 zunächst einen weiten Assoziationsraum von mit Kurbeln betriebenen Maschinen. Hierzu zählte auch der Kinematograph selbst, der sowohl bei der Aufnahme als auch bei der Projektion der Filme mit einer Drehkurbel bedient werden musste (vgl. Abb. 149). Das In-Bewegung-Setzen von Bildern per Kurbel kannten viele Filmzuschauer auch von optischen Apparaten wie dem Mutoskop (Abb. 150), das die American Mutoscope & Biograph Company ab 1897 verstärkt zu vermarkten begann (vgl. Musser 1990, 228). Die Presse betonte die Möglichkeit der Kontrolle über den eigenen Rezeptionsprozess, wie etwa in diesem Text aus dem *New York Herald* von 1897:

[...] in the mutoscope the spectator has the performance entirely under his own control by the turning of the crank. He may make the operation as quick or as slow as fancy dictates, or he may maintain the normal speed at which

35 Die Regisseurin Alice Guy, zugleich künstlerische Leiterin bei Gaumont, stand in regelmäßigem Austausch mit den Varieté- und Theateretablissemments im Zentrum von Paris, deren Künstler, darunter auch Clowns, sie für ihre Filme engagierte (vgl. Guy 1981, 91–92). Möglicherweise gab es auch noch andere Inspirationen. Wie mir ihre Biographin Alison McMahan mitteilte, befand sich Guy kurz vor Dreh des Films auf einer Deutschlandreise, in deren Verlauf sie auch das Schloss Charlottenburg besichtigte, dessen Eingangstor von zwei Kriegerskulpturen flankiert ist, die der Figur in LA STATUE ähneln.

the original performance took place; and if he so elects the entertainment can be stopped by him at any point in the series and each separate picture inspected at leisure. (zit. n. Musser 1990, 177)

Auch viele der in Kapitel 7 analysierten «gefilmten Tableaux-vivants-Auführungen» von Biograph waren wohl in Mutoskopen zu sehen, etwa *THE BIRTH OF THE PEARL*. Dieser Film stellte innerhalb der Produktionsserie von Biograph eine Ausnahme dar, da hier das Tableau vivant nicht die gesamte Zeit über statisch bleibt, sondern sich bewegt – d. h. von den Betrachtern/Benutzern des Mutoskops selbst durch das Betätigen der Kurbel in Bewegung versetzt werden musste. Dieses Prinzip einer «hybrid, interactive version of the *tableau vivant*» (Nead 2007, 78) erscheint in *LA STATUE* nun innerhalb der Diegese.

Neben Kinematograph und Mutoskop werden in diesem Film aber auch Automaten, Uhrwerke und Aufziehspielzeuge, generell alle angekurbelten Maschinen als intermediale Referenzen angesprochen. Selbst die Namen der beiden Clowns, Klick und Plock (so heißen sie zumindest in einer Beschreibung der Zeitschrift *Ciné-Phono-Gazette*), wecken Assoziationen an tickende Uhrwerke oder sich bewegende Maschinenteile. Die Tatsache, dass es sich hier um ein Kunstwerk aus der Antike handelt, das gleich den modernen Bildmedien per Kurbel in Bewegung versetzt wird, ist freilich der Witz, der dem gesamten Film zugrunde liegt.³⁶ Er gibt sich damit als Teil eines Diskurses um die maschinelle Regulierung visueller Wahrnehmung in der Moderne zu erkennen. Lynda Nead spricht hier von «the emergence of a new regime of mechanised visual media around 1900», darunter das Kino und das Mutoskop, aber auch Apparaturen wie Riesenräder und Fahrstühle in Freizeitparks. Als emblematisch für diesen Diskurs betrachtet Nead einen Cartoon aus der britischen Satirezeitschrift *Punch* mit dem Titel *The Age of the Wheel* (1906), der eine Gruppe von Zuschauern vor einem gigantischen Rad zeigt, auf dem klassische Porträtgemälde befestigt sind, die rotieren. In diesem Beispiel greift das Regime maschineller Visualität, zunächst in der Populärkultur verhaftet, auch auf die Sphäre der klassischen Künste über. In *LA STATUE* ist es die ebenfalls an die klassische Kunst anknüpfende Bildform der Tableaux vivants, die durch die (fingierte) apparative Regulierung einer Neudefinition unterliegt. Der Film reagiert damit auch auf tatsächliche Modernisierungen von Tableaux-vivants-Darstellungen auf Varietébühnen, etwa die mechanische Drehbühne des von Eduard von Kilanyi 1894 in New York entwickelten Glyptoramas, mit deren Hilfe mehrere Tableaux vivants in kurzer Zeit aufeinanderfolgen konnten.

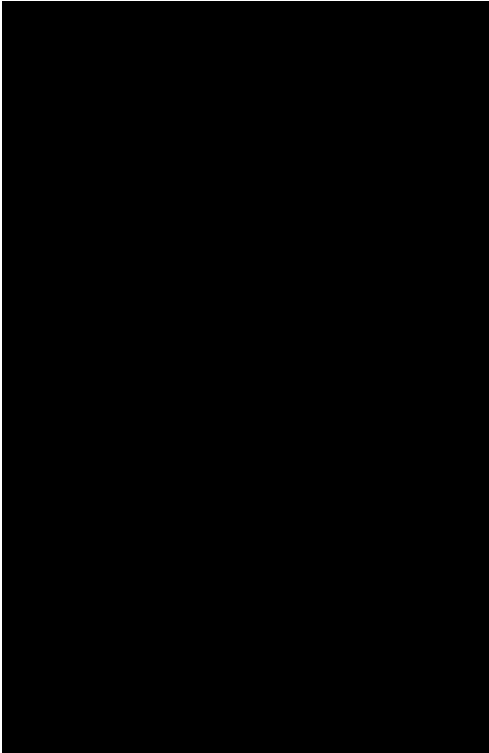
36 Diese Idee findet sich auch in dem Film *LA PEINTURE ANIMÉE* (Pathé, F 1903), in dem ein Maler sein Gemälde mit einer Kurbel in Bewegung setzt.

Der Anschein des Maschinenhaften entsteht in *LA STATUE* jedoch nicht nur durch die vermeintliche Antriebsmechanik der Skulptur, sondern auch durch die so erzeugten spezifischen Bewegungsformen. Insbesondere wenn die Figur vom Sockel steigt und die Szenerie verlässt, gleichen ihre eckigen Bewegungen auffällig denjenigen eines Automaten. Und bereits zuvor wirken die auf dem Sockel ausgeführten, unkoordiniert wirkenden tänzerischen Bewegungen kaum menschlich. Stellenweise erwecken sie eher den Anschein eines Loops ohne festgelegten Anfangs- und Endpunkt und erinnern darin an die Bewegungsbilder der optischen Spielzeuge und des Kinetoskops.³⁷ Ausnahmen bilden die schnellen Schwerthiebe auf den kurbelnden Klick, die aus diesen gleichförmigen Bewegungsabläufen ausbrechen und ein unheimliches Eigenleben ‹hinter› dem Maschinenhaften der Skulptur suggerieren.

Assoziationen an maschinelle Dispositive wecken auch die fixen Körperstellungen der Statue, die sich immer dann ergeben, wenn die Clowns aufhören zu kurbeln. Sie sollen eben nicht wie geplante Posen wirken, sondern vielmehr wie willkürliche und maschinell induzierte Unterbrechungen. Hier kommt ein historischer Wandel in der Repräsentation des stillstehenden Körpers zum Ausdruck, der noch in den Attitüden des 19. Jahrhunderts oder in den choreographierten Stellungswechseln bei den *Tableaux vivants* der Vereinsbühnen immer als bewusst gewählte, schöne Pose definiert war. Der Bruch mit dieser klassischen Konzeption des stillstehenden Körpers hatte sich freilich schon in den 1870er Jahren mit der Verbreitung der Momentphotographie ereignet. Kurze Belichtungszeiten ermöglichten das Festhalten von Tieren und Personen in Schnappschüssen und schufen Bilder von nie zuvor gesehenen Körperstellungen, die dem Ideal von Grazie und Anmut widersprachen (vgl. Abb. 151).³⁸ Wie Tom Gunning anhand einer Untersuchung der Amateurphotographie um 1900 anmerkt, konnten Momentaufnahmen zudem eine Art Faszination am Absurden, ein spielerisches Vergnügen an der Zufälligkeit, Ungestelltheit und scheinbaren Unmöglichkeit der Körperstellungen hervorrufen (vgl. 2001). In *LA STATUE* treffen damit zwei Bildparadigmen aufeinander: Einerseits soll die Skulptur den Eindruck erwecken, als hielten ihre Bewegungen, ähnlich der Momentphotographie, an einem jeweils beliebigen Moment an, andererseits ist dies für den Darsteller praktisch kaum möglich. Er muss sich jedes Mal in eine halbwegs bequeme Position begeben, die er auch für längere Zeit halten kann. Der Film inszeniert so eine

37 Zum maschinellen Loopcharakter der Kinetoskop-Bilder vgl. auch Gunning 2009, 166.

38 Der Bruch war schon vor der Momentphotographie in den optischen Spielzeugen angelegt, denn auch deren Einzelbilder zeigten «den tendenziell beliebigen Moment aus einer Ereignissequenz» (Hick 1999, 313).



151 Momentaufnahme von Auguste Lumière, fotografiert von seinem Bruder Louis, ohne Titel, ca. 1888

Spannung zwischen bewusst gewählter Pose im Tableau vivant und willkürlichem Augenblick und bringt eine paradox-hybride Bildform hervor, die sich auch als «instantaneous tableau» (Askari 2005, 65, 72) bezeichnen ließe.³⁹ Die spezifische Funktion dieser Verschränkung zweier Repräsentations-Paradigmen ist dabei vor allem die einer spielerischen und ironischen Aneignung neuer Repräsentationsformen durch den bewusst übertrieben angelegten Vergleich mit älteren Paradigmen von Bildlichkeit.

Im weiteren Verlauf thematisiert der Film das Medium der Photographie noch expliziter. Klick holt eine Kamera auf einem Stativ, um die Skulptur zu photographieren. Doch wenn Klick die Kamera schließlich

39 Der Begriff kommt vom englischen *instantaneous photography* für «Momentphotographie». Kaveh Askari verwendet ihn u. a. in Bezug auf die Chronophotographien Eadweard Muybridges und die mit der Laterna magica projizierten Momentphotographien Alexander Blacks. Er spricht auch von einem «overlay between tableau logic and the mechanical analysis of motion» und einem «overlap between pictures of the captured instant and pictures of the privileged moment held as a pose» (2005, 72, 60). Seine Ausführungen stützen sich auf die Untersuchungen von Marta Braun, die gezeigt hat, dass es sich bei vielen Phasenbildern von Eadweard Muybridge nicht um willkürliche Momente handelt, sondern um gezielt gewählte Posen, die als Vorlagen für Künstler gedacht waren. (vgl. 1992, 238–253).



152 LA STATUE
(Alice Guy, F 1905)

© Lobster Films

aufstellt, ist die Figur des Soldaten verschwunden und Plock steht an ihrer Stelle auf dem Sockel. Klick bemerkt den Irrtum zunächst nicht und möchte nun die Skulptur in eine möglichst geeignete Position bringen, wobei er wieder die Kurbel betätigt und erneut – diesmal von Plock – geschlagen wird. Abgesehen von der burlesken Natur der Szene, ist der in ihr enthaltene metabildliche Diskurs nicht zu übersehen. Die Verschränkung von Ästhetik der Pose und willkürlichem Augenblick bindet sich nun explizit an das Medium der Photographie.⁴⁰ Die Möglichkeit einer Justierung der Pose per Kurbel zum Zweck der Ablichtung ist ein ironischer Kommentar zur ‹Attraktion des Schönen› in den Bildformen Skulptur, Tableaux vivants und piktoral inszenierter Photographie.

Von diesem medienreflexiven Spiel bleiben auch der Film und seine Zuschauer nicht ausgespart. Der Clown positioniert den Photoapparat zwischen vermeintlicher Skulptur und Filmkamera, beide Blickachsen fallen nun genau zusammen (Abb. 152). Der filmische Raum, zunächst fast nur als Bühnenraum definiert, erweitert sich so in Richtung Publikum; das Filmbild tritt als *Kamerablick* und gleichzeitig als Produkt einer kinematographischen Aufnahme ins Bewusstsein.⁴¹ Ein deutlicher Bezug der Filmhandlung auf den realen Raum des Publikums war allerdings, je nach Aufführungskontext, ohnehin schon gegeben, denn es ist davon auszugehen, dass bei vielen Vorführungen von LA STATUE der Filmprojektor nicht in einem separaten Raum, sondern für die Zuschauer sichtbar mitten im Vor-

40 Die Photographie wurde in dieser Zeit zu beidem benutzt. So arrangierte man im photographischen Piktoralismus die Bildmotive vor der Kamera, ähnlich wie bei Tableaux vivants und in Anlehnung an die bildende Kunst (vgl. u. a. Bajac 1999).

41 Schon zuvor war das ansatzweise durch einen Blick Plocks in die Kamera geschehen.

führsaal stand.⁴² In diesen Fällen lag eine komplexe mediale Anordnung vor: Ein real existierender Filmvorführer präsentiert kurbelnd die filmische Aufnahme eines Clowns, der eine Skulptur photographieren möchte, die wiederum mit einer Kurbel in Bewegung versetzt wird. Die angekurbelte Maschinen-Skulptur figuriert in diesem Fall als *Mise en abyme* der filmischen Projektion; die Photographie jedoch erscheint, wie das *Tableau vivant*, als Umkehrung des Films, als Medium der Stilllegung.

Wie sich an *LA STATUE* zeigt, konnten die Stillstand/Bewegung-Spiele der *Tableaux vivants* im Film einen metabildlichen Diskurs anstoßen, indem sie Assoziationen zu anderen Bildmedien herstellten, die ebenfalls, alle auf ihre Weise, Verhältnisse zwischen Stillstand und Bewegung verhandelten. Dies ist eine Form von Metabildlichkeit, die dem nahekommt, was W. J. T. Mitchell als «generisch selbstreferentiell» (2008, 199) bezeichnet: «ein Metabild, das sich nicht auf sich selbst, sondern auf eine bestimmte Klasse von Bildern bezieht, die einer anderen Art anzugehören scheinen» (ebd., 182). Der Lessingsche «fruchtbare Augenblick» in der Bildhauerei, die Phasenbilder der Chronophotographie und der optischen Spielzeuge, die zufälligen Körperkonstellationen der Momentphotographie, die spezifischen Bewegungsformen von Automaten, Kinetoskop und Kinematograph sowie schließlich die angehaltenen Posen des *Tableau vivant* – alle werden in diesem kurzen Sketch referenziert. Der Film selbst gibt sich auf diese Weise demonstrativ als Teil der «intermedialen Atmosphäre» (Gunning 2010, 324) um 1900 zu erkennen.

Chaos im Kabinett

Die bisherigen Beispiele haben gezeigt, wie der frühe Film mithilfe von *Tableaux vivants* eine Art der intermedialen Rezeption in den Zuschauern provozieren konnte. Während *SCULPTEUR MODERNE* den spielerischen Vergleich zwischen unterschiedlichen Bildformen innerhalb seines ursprünglichen Aufführungszusammenhangs nahelegt, provoziert *LA STATUE* ein solches Rezeptionsverhalten stärker durch die filmische Gestaltung selbst. Doch gilt dies nur in eingeschränktem Maße: Photographien und andere Bildmedien sind im Film nicht zu sehen, sondern werden eher indirekt in der Vorstellungswelt der Zuschauer evoziert. Tatsächlich *zeigt* wird nur das Hin und Her zwischen statischer und bewegter Skulptur. Anders verfährt eine Gruppe von frühen Filmen, in denen der intermediale Vergleich in die filmische Bild- und Bewegungsstruktur selbst überführt wird.

42 Zumindest war dies der Fall auf Jahrmärkten, bei umherziehenden Saalspielern, aber auch in einigen Varietés.



153 Willem van Haecht, *Die Galerie des Cornelis van der Geest*, 1628

In ihnen konnten die Zuschauer im unmittelbaren Akt der Wahrnehmung verschiedene Bildmedien miteinander vergleichen, etwa *Tableaux vivants* mit Gemälden, bewegte *Tableaux vivants* mit Schauspielern oder statische *Tableaux vivants* mit Photographien.

Die Fülle an unterschiedlichen Reizen, die diese Filme innerhalb einzelner Einstellungen nebeneinander oder in zeitlicher Abfolge nacheinander präsentieren sowie das Hin-und-her-Springen des Betrachterblicks, das sie damit provozieren, erinnern an die «piktorale Intertextualität», die der Kunsthistoriker Victor I. Stoichita in seiner Studie zur Metamalerei anhand von flämischen Gemälden des frühen 17. Jahrhunderts analysiert (1998, 168). Auf ihnen sind große private Kunstsammlungen, sogenannte Liebhaber-Kabinette, zu sehen (Abb. 153). Auch wenn sich diese Gemälde in ihrer Struktur der *Mise en abyme* und in der überwältigenden Anzahl der abgebildeten Bildwerke von den Filmen unterscheiden, ist der grundsätzliche Adressierungsmodus doch ähnlich. Die Zuschauer/Betrachter sind eingeladen, den Blick über die verschiedenen Bilder schweifen zu lassen und sie miteinander zu vergleichen. Stoichita spricht hier auch vom «neugierigen Auge» (ebd., 169) und – wie Charles Musser – von einer «intertextuellen Rezeption» (ebd., 168). Im Unterschied zu den Gemälden durchmischen sich in den Filmen die Bildformen der klassischen Künste jedoch mit denen der Populärkultur und werden somit tendenzi-



154 LES INCOHÉ-
RENCES DE BOIREAU
(Pathé, F 1912)

ell ins Lächerliche gezogen (vgl. auch Nead 2007, 88, 91, 93–96). Des Weiteren bleibt die Anordnung der jeweiligen Bilder in den meisten Fällen nicht bestehen, sondern wird im zeitlichen Verlauf der Filme dynamisiert: Die Bilder wechseln ihre Orte, springen hin und her und verändern sich selbst. Die Prinzipien von spielerischer Bildverwandlung und intermediärer Rezeption durchdringen sich gegenseitig. Dies gilt selbst da, wo mit filmischen Tricks sparsam umgegangen wird und sich die Bewegungsdynamik noch in Grenzen hält. So wirkt eine kurze Szene aus der Komödie *LES INCOHÉRENCES DE BOIREAU* (Pathé, F 1912) geradezu wie ein ironischer Kommentar zur klassischen Paragone: Der bekannte Komiker André Deed (als Boireau) steht in einem Raum vor einem Ganzkörperporträt und einer Skulptur. Durch die in etwa gleiche Größe der drei Figuren in einem ansonsten recht spärlichen Setting wird man zum unmittelbaren Vergleich zwischen ihnen geradezu aufgefordert (Abb. 154). Die nervösen Armbewegungen des Schauspielers wirken wie eine Persiflage auf die erhobenen Arme von gemalter und gemeißelter Figur. Dieser Bildaufbau bleibt über die Dauer der recht kurzen Einstellung mehr oder weniger bestehen, doch kommt etwas Bewegung in das Ensemble, als Boireau der auf dem Gemälde abgebildeten Figur Jacke und Hose raubt, was technisch durch einen Stopptrick ermöglicht wird. Auf diese Weise erscheinen die Grenzen zwischen wirklichem Körper und flächigem Abbild durchlässig, auch wenn sich das Gemälde nicht wirklich belebt oder seinen Standort wechselt.

Andere frühe Trickfilme sind wesentlich dynamischer und komplexer gestaltet. Die meisten von ihnen spielen im Künstlermilieu, oft in einem Atelier, wie die bereits eingangs besprochenen *PYGMALION ET GALATHÉE* und *LE MAGICIEN*, in denen die Skulpturen abwechselnd in gemalter Form, als *Tableau vivant* und als sich bewegende Darsteller erscheinen

sowie per Stopptrick von links nach rechts und wieder zurück positioniert werden.⁴³ Diese Transformationen dienen jedoch nicht nur einer dynamischen Rhythmisierung des Films, dem Spiel mit Stillstand und Bewegung oder einer spielerischen Bildverwandlung, sondern ermöglichen *durch* all dies einen Vergleich zwischen den unterschiedlichen Bildformen und ihren Eigenheiten.

Besonders deutlich wird das an einem bislang unidentifizierten Film, der unter der (sicherlich falschen) filmographischen Angabe DIE VERWECHSELUNG (Saturn, A 1907; Abb. 155a–b) in der Deutschen Kinemathek gefunden wurde.⁴⁴ Er gleicht anderen Atelierfilmen der Jahre um 1900, etwa von Méliès oder der Brighton School, insbesondere aber den frühen Trickfilmen von Edison wie THE ARTIST'S DILEMMA (USA 1901, Abb. 156), welcher mit einer vergleichbaren Bildaufteilung arbeitet (mit zwei Bildwerken links und rechts) und dessen Hauptdarsteller demjenigen im hier besprochenen Film ähnelt (möglicherweise ist es sogar derselbe).

Schauplatz des unidentifizierten Films ist ein Künstleratelier. Unweigerlich schweift der Blick über die frontal zur Kamera ausgerichteten Kunstobjekte, die sich in auffälliger Parallelinszenierung ostentativ dem Zuschauerauge darbieten: ein großes Gemälde ganz links – bei dem schwer zu entscheiden ist, ob es sich vielleicht um ein Tableau vivant handelt – und eine Skulptur rechts; dazwischen eine Vielzahl kleinerer Statuetten, auch eine Nachbildung der Kapitolinischen Venus, sowie Zeichnungen und Basreliefs; außerdem Vasen, ein Saiteninstrument und das obligatorische, von Minerva abgeleitete, Emblem des Künstlermetiers, ein Schild mit Speeren. Schon hier wird durch die frontale Bildanordnung ein aktives Vergleichen und Studieren der unterschiedlichen Bildformen auf Seiten der Zuschauer provoziert. Wenn der Künstler seine Modellierarbeiten an der großen Skulptur unterbricht und auf einem Stuhl einschläft, erfährt das Gesamtbild zusätzliche Dynamisierung: Die Skulptur wird per Stopptrick lebendig (jetzt dargestellt durch eine Schauspielerin), der Maler erwacht, verleiht ihr die bislang fehlenden Arme (Abb. 155a) und geleitet sie vom Sockel, bis sie genau vor dem großen Gemälde einer älteren Frau Platz nimmt. In dem Moment, da der Künstler ihre Hände küsst, vertauschen sich, wieder per

43 Weitere vergleichbare Atelierfilme sind u. a. die amerikanischen Edison-Filme AN ARTIST'S DREAM (1900) und THE ARTIST'S DILEMMA (1901) sowie die britischen «Brighton-School-Trickfilme» DEVIL IN THE STUDIO (Walter R. Booth, GB 1901) und THE HAUNTED CURIOSITY SHOP (R. W. Paul, GB 1901).

44 Die Produktionsfirma Saturn produzierte ausschließlich pikante Filme. Außerdem war stets das Logo der Firma in diesen Filmen zu sehen. Bei dem Film der Kinemathek handelt es sich jedoch nicht um einen pikanten Film (auch wenn er sich auf einer Rolle mit der Aufschrift «Frühe Erotika» befindet), sondern um einen Trickfilm, der zudem, was die visuelle Gestaltung betrifft, früheren Datums zu sein scheint.



155a–b DIE VERWECHSELUNG (zugewiesener Titel), unidentifizierter Film, Deutsche Kinemathek, Berlin

Stopptrick, die beiden Frauen: Die lebende Skulptur steht nun regungslos als Tableau vivant im Bilderrahmen; die alte Frau sitzt davor (Abb. 155 b).

Im weiteren Verlauf kommt es zu mehreren dieser Vertauschungen, während denen der Künstler zwischen Gemälde, Stuhl und Sockel hin und her läuft und versucht, die alte Frau mit einem Hammer zu schlagen und die junge zu küssen. Erst zum Schluss verwandelt sich die lebende Skulptur wieder in totes Material und die alte Frau steigt in den Bilderrahmen zurück. Dies alles erweist sich als Traum, wenn der Künstler ein zweites Mal (nun offenbar wirklich) erwacht und unter dem Eindruck des schrecklichen Traums seine Skulptur zerstört.

Obwohl es sich nicht um den Originaltitel handelt, passt der von der Deutschen Kinemathek zugewiesene Titel zum Film. Während die erzäh-



156 THE ARTIST'S
DILEMMA (Edison,
USA 1901)

lerische Struktur des Films der Verwechslung von Traum und Wirklichkeit folgt, wird das Prinzip auch formal innerhalb des Traums fortgeführt: Der Künstler *verwechselt* stets alte und junge Frau miteinander, weil diese ihre räumlichen Positionen innerhalb des Studios *wechseln*. Auf diese Weise wird der zwischen unterschiedlichen Kunstwerken hin und her springende Betrachterblick, wie er bereits von den flämischen Liebhaberkabinetten provoziert wurde, auch von der sprunghaften Zeitlichkeit des Films erfasst. Die zahlreichen Verwandlungen und Umpositionierungen leiten ihn von einem Bildbereich zum nächsten, und dem «neugierigen Auge» werden nacheinander unterschiedliche Variationen von flächig und plastisch, bewegt und unbewegt, vollständig und unvollständig angeboten und immer wieder neu innerhalb des Bildfelds angeordnet. Die temporär auftauchenden Tableaux vivants nehmen dabei eine Art Hybridposition ein, indem sie sich zwischen gemaltem Flächenbild, Skulptur und agierendem Schauspieler situieren.

Eine noch deutlichere Einbindung von Tableaux vivants in ein solches intermediales «Vergleichsspiel» lässt sich in LA PHOTOGRAPHIE ÉLECTRIQUE À DISTANCE (Georges Méliès, F 1908) beobachten. Der Film stellt an zwei Momenten ein Tableau vivant demonstrativ seiner Vorlage gegenüber (Abb. 157a–b). Innerhalb der Erzählung wird dies auf absurde Weise an einen medialen Vermittlungsprozess gekoppelt. Méliès in der Rolle des Erfinders führt einem älteren, kaufinteressierten Ehepaar eine seiner Schöpfungen vor: eine Direktübertragung von Bildern über weite Entfernungen hinweg (der Ehemann hat eine Reise vor sich, möchte aber auf den Anblick der Gattin nicht verzichten). Zur Demonstration der Maschine wählt der Erfinder ausgerechnet eine gemalte Abbildung der *Drei Grazien*, ein beliebtes Motiv für Tableaux vivants, das in der folgenden technischen



© Lobster Films



© Lobster Films

157a-b LA PHOTOGRAPHIE ÉLECTRIQUE À DISTANCE (Georges Méliès, F 1908)

«Übertragung» tatsächlich in Form von nahezu reglos posierenden Frauen erscheint (Abb. 157a).⁴⁵ Gemälde und Projektionsfläche sind ganz der Kamera zugewandt, sodass die Zuschauer sie unmittelbar zueinander in Bezug setzen können. Ziel ist indes nicht der Vergleich zwischen subtilen Gemeinsamkeiten und Unterschieden, sondern das ostentative Zurschaustellen des Absurden. Dass das Gemälde in Form eines *Tableau vivant* wiedergegeben wird, folgt weniger einer technischen oder narrativen Logik als der des Traums und der freien Gedankenassoziation. Löst man jedoch die Gegenüberstellung der Bilder aus dem narrativen Zusammenhang des

45 In der zeitgenössischen Katalogbeschreibung, vermutlich von Méliès selbst verfasst, heißt es recht ungenau: «La photographie de trois femmes est ainsi transmise sur un grand écran» («Die Photographie der drei Frauen wird auf diese Weise auf eine große Leinwand übertragen») (Übers. DW; zit. n. Malthête/Mannoni 2008, 233).

Films, spiegelt sie die Beziehung zwischen Tableaux vivants und ihren Bildvorlagen – nur dass hier die Nachstellung absurderweise nicht von Menschen, sondern von einer Maschine realisiert wird. In PHOTOGRAPHIE ÉLECTRIQUE zeigt sich die für Méliès typische Verarbeitung moderner Themen unter Verwendung des ikonographischen und medialen Repertoires des 19. Jahrhunderts. Der Film veranschaulicht damit auch die jeweiligen Vermittlungsleistungen sehr unterschiedlicher Medien – Photographie/Film, Tableaux vivants und Malerei/Skulptur – und verbindet dies unterschwellig mit einem Diskurs um die Rolle der Schönheit in den jeweiligen Bildformen. Der Ehemann jedenfalls ist entsetzt über den Anblick seiner eigenen ‹Distanzphotographie›, die alles andere als schmeichelhaft ist. Offenbar ist Méliès' Maschine zugleich ein Spiegel, der die Wahrheit unerbittlich enthüllt. Angesprochen sind hier der Topos des schmeichelnden Porträt-Gemäldes (das von dem Paar offenbar erwartet wird), aber auch der mit Tableaux vivants oftmals assoziierte Schönheitskult. Méliès' Film, so zeigt sich, liefert auf mehreren Ebenen (teils ironische) Kommentare zum Verhältnis der unterschiedlichen Bildformen zueinander. Auf narrativer Ebene geschieht dies über die behauptete Funktionsweise einer ‹Bildübertragungsmaschine›, auf bildlich-formaler Ebene über ostentativ den Zuschauerblicken dargebotene Bildformen, die sich miteinander vergleichen und zueinander in Bezug setzen lassen.

*

Gerade weil sie auf der künstlichen Arretierung lebender Körper beruhen, konnten Tableaux vivants im Film Spiele mit Stillstand und Bewegung in Gang setzen. Sie verwiesen damit sowohl auf die eigene Bildlichkeit als auch auf jene des Films. Dieses Phänomen der Metabildlichkeit wurde auf mindestens drei Weisen hervorgebracht: (1) durch die Inszenierung von Kippmomenten, plötzlichen Verwandlungen, Umpositionierungen und Bildbelebungen, mit denen besonders im Genre des Trickfilms an die Tradition der ‹spielerischen Bildverwandlung› angeschlossen wurde; (2) durch die gezielte Kontrastierung von starrer Pose und ungezügelter/ungestellter Lebendigkeit des Films; (3) durch die Herstellung von Bezügen zu anderen Bildformen und deren Relationen zu Stillstand und Bewegung (assoziativ oder unmittelbar im Film zu sehen). Alle drei Verfahrensweisen operieren in einem Modus des Spielerischen, Ironischen, Unernstlichen. Letztlich drücken die Stillstand-/Bewegungsspiele dieser Filme alle eine Art der Unbeständigkeit oder Mehrdeutigkeit visueller Erscheinungen aus, eine Ungültigkeit festgefügtter Hierarchien und Zuordnungen. Es scheint, dass der grundlegend intermediale und ambigue Charakter der

Tableaux vivants hier nicht dazu genutzt wurde, lebende Erscheinungen an ein Kunstideal anzugleichen, sondern im Gegenteil dazu, die vermeintlich eindeutigen Grenzen zwischen den unterschiedlichen Bildformen aufzuheben und damit auch wertende Zuschreibungen von ‹hoch› und ‹niedrig›, ‹erhaben› und ‹nicht ernst zu nehmen› aufzulösen. Wenn damit eine intermediale Rezeption nahegelegt wurde, dann nicht in der sachlichen und starren Gegenüberstellung der einzelnen Bildformen, sondern indem diese ineinander übergehen, sich verschieben und gegenseitig überlagern. Die hier beschriebene Tendenz der Tableaux vivants im Film besteht somit nicht in einer *Festsetzung* visueller Erscheinungen, sondern im Gegenteil in deren *Umkippen*. Damit werden Rezeptionshaltungen der Überraschung, der visuellen Neugier und Spannung, vor allem aber eine Fokussierung auf den Akt des Schauens selbst erzielt.

9. Das Spiel mit der Illusion

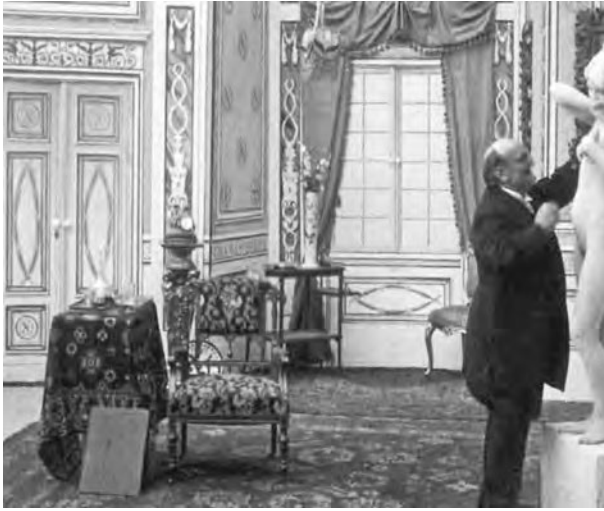
Das uneindeutige Bild. Tableaux vivants als Illusions-Dispositiv

In dem ›Herrenfilm‹ *LEBENDER MARMOR* (Johann Schwarzer, A 1908–1910; Abb. 158a–b)⁴⁶ spielen drei Männer, die offenbar dem großbürgerlichen Milieu entstammen, ihrem Bekannten einen Streich. Sie bestellen ihn zu sich in einen Salon und lassen ihn unter einem Vorwand für eine Weile allein. In dem Salon befindet sich auch eine vermeintliche Marmorskulptur, bei der es sich in Wirklichkeit – so wurde den Filmzuschauern zuvor verraten – um eine unbedeckte und monochrom bemalte Darstellerin plastischer Posen handelt, deren Körperhaltung an das Gemälde *Phryné devant l'Aréopage* (Abb. 159) erinnert. Man kann davon ausgehen, dass das weitläufig bekannte Kunstwerk des französischen Malers Jean-Léon Gérôme in dieser Zeit häufig in Tableaux vivants nachgestellt wurde, nicht zuletzt in Kontexten, die ganz eindeutig mit der Attraktion des nackten Frauenkörpers kalkulierten.⁴⁷ So wurde das genannte Gemälde bereits 1897 von der Filmproduktionsfirma Pathé als filmische Nachstellung im Genrekontext der *scènes grivoises*, der französischen Herrenfilme, adaptiert (Abb. 160). Ganz im beabsichtigten Sinne reagiert auch der als Spießbürger mit heuchlerischen Moralvorstellungen charakterisierte Bekannte in *LEBENDER MARMOR* angesichts der erotischen Ausstrahlung der Figur: Ausgiebig betrachtet er sie durch seine Brille (die zu diesem Zweck noch einmal gereinigt wird), öffnet sein Jackett und wischt sich den Schweiß vom Gesicht, trinkt mehrfach von dem ihm zuvor angebotenen Alkohol, schließt dann alle Türen und Fenster und betastet schließlich mit sichtlichem Vergnügen die Figur, bis diese jäh vom Sockel springt und sich so als lebende Person zu erkennen gibt (Abb. 158b).

Der Film ironisiert nicht nur die Zweideutigkeiten und die Doppelmoral der Tableaux vivants und der zeitgenössischen Kunst, er bearbeitet noch ein weiteres Thema: das der *optischen Illusion*. Der gefoppte Kunstbetrachter (und -betaster) ist bis zu dem Moment, an dem sich die ›Skulptur‹ als lebendiger Mensch entpuppt, *tatsächlich* der Überzeugung, eine Figur

46 Der Film wurde von der österreichischen Produktionsfirma Saturn hergestellt, die auf erotische Filme spezialisiert war. Vgl. Achenbach/Caneppele/Kieninger 1999.

47 Zur Beliebtheit dieses Motivs in Malerei, Bildhauerei und Tableaux vivants vgl. Vouilloux 2002.



158a-b LEBENDER MARMOR (Johann Schwarzer, A 1908–1910)

aus Marmor vor sich zu haben.⁴⁸ Der Film legt mithin nahe, dass die Illusionswirkung eines Tableau vivant so perfekt sein kann, dass kein Unterschied zum Original mehr festzustellen ist. LEBENDER MARMOR ist dabei kein Einzelfall. Wie ich in diesem Kapitel zeigen möchte, entwerfen zahlreiche weitere Filme um 1900 Szenarien, in denen nachgestellte Skulpturen, Gemälde oder Plakate den Seh sinn filmischer Figuren – oder auch der Filmzuschauer – überlisten. Sie greifen damit einen wesentlichen As-

48 Dies gilt selbst dann, wenn man voraussetzt, dass das starke Interesse des Mannes an der Marmorskulptur möglicherweise unbewusst durch deren reale Körperlichkeit ausgelöst wird.



159 Jean-Léon Gérôme, *Phryné devant l'Aréopage*, 1861



160 LE JUGEMENT DE
PHRYNÉ (Pathé, F 1897)

pekt der Tableaux vivants auf, der sie schon als Bühneninszenierung kennzeichnete: die Fähigkeit, eine verblüffende, oder gar täuschende, Ähnlichkeit zu tatsächlichen Bildwerken herzustellen.

In seiner, an Amateure gerichteten, Anleitung zum Stellen von Tableaux vivants bemerkt schon Woldemar Dörpt-Léal, dass ein «eigenthümlicher Reiz» von der Darstellungsform ausgehe, der «ja gerade darin besteht, daß der Zuschauer nicht lebende Menschen, sondern ein Bild vor sich zu sehen glaubt» (1893, 9). Und in einer anderen Anleitung heißt es: «[...] der ganze Erfolg durch «lebende Bilder» hängt davon ab, mit allen Mitteln der Täuschung [...] auf die Zuschauer einzuwirken» (Trefß 1913, 9).

Doch gerade die professionellen Tableaux-vivants-Künstler der Varietés versprachen in ihren Werbeanzeigen überzeugende Illusionseffekte. So heißt es in einer Werbeanzeige für die Gruppe The Seldoms: «[...] man [...] meint, nicht lebende Menschen, sondern Meisterwerke grosser Bildhauer vor sich zu haben»;⁴⁹ und eine andere zeitgenössische Beschreibung ließ verlauten: Das Pferd Loky «steht derart Pose, dass der Beschauer unwillkürlich im Zweifel ist, ob er ein lebendes oder ein gemeißeltes vor sich sieht» (zit. n. Garncarz 2010, 25). Täuschungs-Anekdoten wie die folgende, vom England-Korrespondenten der Variété-Fachzeitschrift *Der Artist* geschilderte, ähneln sogar auffällig dem Plot aus *LEBENDER MARMOR*:

Neben mir standen zwei Deutsche, [...]. Der einer [sic] der Biederer, dem man allerdings ansah, dass ihm die Weisheit nicht mit Löffeln eingegeben worden, konnte und wollte allerdings nicht glauben, dass die Marmorbilder nicht auch wirklich Marmor seien. Schliesslich schien es aber doch seinem Begleiter zu gelingen, ihn zu überzeugen, dass es wirklich «Maderl'n» seien.

(Anon. 1894a, o. S.)

Ähnlich wie in *LEBENDER MARMOR* ist hier die genarrte Person als «bieder» gekennzeichnet und erscheint zudem als wenig intelligent.⁵⁰ In anderen Anekdoten erliegen selbst die Autoritäten von Kunst und Ästhetik der Täuschung. In *Der Artist* wurde etwa behauptet, dass der berühmte Bildhauer Reinhold Begas bei einer Vorstellung von Henry de Vry «bezweifelte, daß die Darsteller lebten; auf seinen Wunsch mußten sich dieselben bewegen» (zit. n. Jansen 1989, 358). Und auch der Bildhauer Wilhelm Krumm soll behauptet haben: «Wenn man nicht wüsste, dass es Natur ist, könnte in der Beleuchtung und in einiger Entfernung selbst ein Künstler darüber getäuscht werden».⁵¹

Selbst wenn diese Anekdoten nichts darüber aussagen, wie oft (und ob überhaupt) es bei den Aufführungen zu *wirklichen* Täuschungserlebnissen kam,⁵² können sie als Versuche interpretiert werden, den Tableaux vi-

49 Werbeanzeige, in: *Das Programm* 109 (1904), o. S. Bei den The Seldoms sollte die Illusion gerade deshalb besonders vollkommen sein, weil sie auf die Trikots verzichteten und nackt, also «nur mit weißem Puder bedeckt» (ebd.) auftraten.

50 Dies ist ein verbreitetes Muster auch bei Täuschungsanekdoten anderer Medien, wie sich im Hinblick auf Filme wie *THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH* (R. W. Paul, GB 1901) und *UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW* (Edwin S. Porter, USA 1902) zeigt. In diesen Filmen ist jeweils ein Bauer zu sehen, der die auf der Kinoleinwand zu sehenden Szenen für echt hält und zum Beispiel glaubt, der auf die Kamera zufahrende Zug würde ihn überrollen.

51 «Aus dem Künstlerleben», in: *Der Artist* 1025 (1904), o. S.

52 Tatsächlich ist dies unwahrscheinlich. In *LEBENDER MARMOR* funktioniert der Streich nicht zuletzt deshalb, weil es als relativ glaubhaft gelten konnte, in einem großbürgerlichen Salon auf eine lebensgroße Aktskulptur zu stoßen. Variétébesucher wussten in

vants eine möglichst verblüffende Illusionswirkung *zuzuschreiben*. Besonders im professionellen Bereich des Varietés tat man dies aus mindestens zwei Gründen. Erstens war mit der gelungenen Illusion der Gedanke einer künstlerischen Aufwertung verbunden. Wenn Tableaux vivants von echten Kunstwerken kaum noch zu unterscheiden waren, dann bewies dies gleichsam deren wahrhaft künstlerische Qualität. Ganz in diesem Sinne zitiert eine Werbeanzeige für Henry de Vry eine Rezension aus dem *Elberfelder Generalanzeiger*: «Die Bilder sind mit feinem künstlerischen Geschmack zusammengestellt und gelangten ausnahmslos in so grosser Treue zur Darstellung, dass man die Originale vor sich zu sehen glaubt».⁵³ Zweitens – und dies soll im Folgenden weiter untersucht werden – knüpfte sich das für Tableaux vivants behauptete Potential zur optischen Täuschung an ein *Unterhaltungsversprechen*. Die zitierten Quellen verdeutlichen, dass der in den Betrachtern hervorgerufene «Zweifel» keinesfalls als Störfaktor, sondern als Qualitätsmerkmal galt. Die Verunsicherung der eigenen, und im Zuschauerraum wohl kollektiven, Wahrnehmung war Garant für Vergnügen und Unterhaltung – was die Tableaux vivants in unmittelbarer Nähe zu anderen (auch im Variété und auf Jahrmärkten beheimateten) *Illusions-Dispositiven* wie Wachsfigurenkabinetten, Phantasmagorien oder den Schaustellungen der Bühnenmagier rückte. Diese Dispositive versprachen ebenfalls ein unterhaltsames Vergnügen am sinnlichen Effekt optischer Täuschung. Tom Gunning, der diesen Zusammenhang eingehend untersucht hat, schreibt dazu:

[The magician] leaves the spectator suspended in their uncertainty, doubting what they have just seen yet unable to deny or thoroughly explain it. In this suspense dwells the entertaining pleasure of uncertainty and ambiguity.

(Gunning 2004a, 40)

Wie lässt sich diese zeitgenössische Faszination an optischer Illusion genauer erklären? Für Gunning konnten Illusions-Dispositive wie etwa die Bühnenmagie erst in einer aufgeklärten Gesellschaft eine unterhaltende Funktion übernehmen, da sie auf der grundlegenden Überzeugung im Publikum aufbauten, dass das Geschaute eigentlich nicht existieren kann: «The effect, then, involves overcoming what «reason has told you», an effect possible only in an Age of Reason» (2004b, 6, vgl. auch 2000, 320). Es entstehe somit eine Art Reibung zwischen Glauben/Wissen und Sehen, die Gunning auch auf die Formel des Psychologen Octave Mannoni «Je sais bien, mais quand même ...» («Ich weiß sehr wohl, aber dennoch ...»)

der Regel, dass ihnen keine Skulpturen vorgeführt werden, sondern eben Tableaux vivants.

53 Zit. n. Werbeanzeige, in: *Der Artist* 450 (1893), o. S.

bezieht, und in nur leicht abgewandelter Form umschreibt als: «I know very well, and yet I see...» (2000, 320). Gunning knüpft diesen Effekt insbesondere an eine Erfahrung des Unheimlichen (im Sinne Sigmund Freuds), d. h. an ein Aufscheinen naiver Vorstellungen von der Existenz übernatürlicher Erscheinungen. In Bezug auf Phantasmagorien schreibt er: «But the residue of faith produced the uncanny shudder which these projected apparitions drew from spectators» (ebd., 320). Mannonis Formel wandelt sich so bei ihm in ein dialektisches Pendeln «between what we think we know and what we fear we might actually believe» (2004b, 7). Diese oszillierende Bewegung im Geiste der Zuschauer gründe bei Phantasmagorie und Bühnenmagie hauptsächlich auf dem Verbergen der illusionserzeugenden Mechanismen (vgl. 2004a, 34; 2004b, 4). Es war eben *nicht* zu sehen, wie der Zauberer die Jungfrau durchsägen und dann wieder zusammenfügen konnte, so wie auch die Rückprojektion der Phantasmagorien (mit Bild- und Lichtquelle *hinter* der Leinwand) *nicht* erkennen ließ, wie genau die unheimlichen Geistererscheinungen im Raum entstanden.

Gunnings Ausführungen sind im Hinblick auf Schaustellungen wie Bühnenmagie und Phantasmagorien zwar plausibel, scheinen aber auf Tableaux vivants nur unzureichend anwendbar. Auch wenn sich hier bei vielen Inszenierungen auf internationalen Varietébühnen von einer «Illusionsmaschinerie» sprechen lässt, die auf erstaunliche und geheimnisvolle Weise luminöse Bilder erzeugte und die somit eine gewisse Nähe zu Projektionsmedien wie der Phantasmagorie und dem Film aufwies, war der für Tableaux vivants wesentliche Illusionsvorgang – lebende Menschen ahmen ein Kunstwerk nach – für alle Zuschauer sichtbar. In den Begrifflichkeiten von Christian Metz gefasst, lassen sich Tableaux vivants demnach nicht den «trucages invisibles» der Bühnenmagier zuordnen, sondern den «trucages visibles», den «sichtbaren Tricks» (1972, 179–180).⁵⁴ Schließlich wurde, im Gegensatz zu Bühnenmagie und Phantasmagorie, mit den Tableaux vivants nichts vorgetäuscht, das einem aufgeklärten Weltbild widersprochen hätte (etwa Geistererscheinungen), sondern etwas ganz und gar Diesseitiges (Kunstwerke). Aus diesem Grund riefen diese Aufführungen weitaus seltener jene Momente des Unheimlichen hervor, die sinnliche Attraktion beruhte also kaum auf dem Widerspruch von Wissen und Sehen, wie ihn Gunning für Illusions-Dispositive wie Phantasmagorien beschreibt.⁵⁵

54 Frank Kessler übernimmt Metz' Terminologie und überträgt sie auf die Illusions-Dispositive um 1900 und das frühe Kino (vgl. 2001, 539).

55 Andere Autoren haben die Affinität der Tableaux vivants zu Momenten des Unheimlichen, zum Vorstellungsbereich des Animismus und zum «Pygmalion-Effekt» (der «Umkehrung des Stellenwerts von Modell und Kopie», Stoichita 2011, 12) stärker

Das für Tableaux vivants entscheidende Illusionsmoment möchte ich hier vielmehr als *spielerisch* bezeichnen. Die oben zitierten Quellen betonen weniger eine andauernde Rätselhaftigkeit als vielmehr eine spielerische *Vertauschung von Darstellung und Dargestelltem*, die jeweils für kurze Zeit anhalten konnte, jedoch auch wieder aufgehoben wurde. Die lebenden Darsteller auf der Bühne konnten vielleicht eine Weile für ein Bild gehalten werden (oder zumindest einen leichten Zweifel darüber in den Zuschauern auslösen), waren letztlich aber doch als solche zu erkennen. Die Tableaux vivants der Schaubühnen etablierten somit eine spezifische Zeitstruktur der Illusion, wie sich auch in *LEBENDER MARMOR* beobachten lässt: Der getäuschte Herr ist sich der Illusion zunächst nicht bewusst und kann sie erst durchschauen, als sich die Figur bewegt. Es kommt zu einem Moment der Ent-Täuschung, einem *Kipp-Moment*, ab dem der ontologische Status der Figur vom Betrachter neu festgelegt werden muss.

Die so entworfene Zeitstruktur ähnelt weniger der Bühnenmagie und der Phantasmagorie als gewissen anderen Illusions-Dispositiven wie Wachsfigurenkabinetten (Panoptiken) und Trompe-l'œil-Gemälden, die sich um 1900 ebenfalls großer Beliebtheit erfreuten. Auch diese Bildformen waren bewusst darauf angelegt, etwas eigentlich nicht Existierendes zumindest für einen kurzen Moment vorzutäuschen – lebende Menschen bei den Wachsfiguren, meist kleinere Objekte im Trompe-l'œil –, sich dann jedoch eindeutig als Augentrug zu erkennen zu geben. Auch hier ist wieder fraglich, wie oft die Betrachter einer solchen Täuschung tatsächlich erlagen, da etwa den Besuchern von Wachsfigurenkabinetten in der Regel bewusst war, dass sie keine echten Figuren vor sich hatten. Dennoch zielten auch diese Dispositive auf ein größtmögliches Staunen über die gelungene Illusion, und sie sollten in manchen Fällen sogar wirkliche Täuschungen provozieren. So erweckten bestimmte Wachsfiguren im Pariser Musée Grevin und in skandinavischen Panoptiken bewusst den Anschein

betont, als ich dies tue. Lynda Nead diskutiert Tableaux vivants im Zusammenhang mit dem Pygmalion-Mythos, der Bühnenmagie um 1900 und den Trickfilmen des frühen Kinos. Sowohl Film als auch Tableaux vivants seien «capable of producing a manner of anxiety about the confusion of the real and the representational» (2007, 78). Tatsächlich lässt sich in gewisser Hinsicht sagen, dass Tableaux vivants etwas illusionierten, das es dem aufgeklärten Weltbild entsprechend eigentlich nicht geben kann: Bilder, die nicht nur Leben *abbilden*, sondern selbst Leben gewinnen und somit auf unheimliche Weise in unsere Welt hinüberzuwechseln scheinen. Wenn es so auch sein mag, dass Tableaux vivants prinzipiell Konnotationen des Unheimlichen haben konnten, so wurde damit weder in der Varietéfachpresse noch im Vereinskontext geworben – zumindest haben die Recherchen für diese Arbeit keine einzige entsprechende Quelle ausfindig gemacht. Um tatsächlich ein der Bühnenmagie entsprechendes Illusions-Dispositiv zu sein, müssten Tableaux vivants bei Zuschauern den Eindruck erwecken, es würden sich *tatsächliche* Bilder auf unheimliche Weise beleben, ohne dass dies für die Zuschauer erklärbar wäre. Die Quellen geben keinen Hinweis darauf, dass dies der Fall war.

von Museumsbesuchern und Wärtern, um die tatsächlichen Besucher für einen Moment in die Irre zu führen (vgl. Schwartz 1998, 128–129; Sandberg 2003, 104–107). Im Dansk Folkemuseum existierte sogar der umgekehrte Fall. Dort spielten Mitarbeiter des Museumspersonals die Rolle von «decoy figures», indem sie stillstehend zunächst den Anschein von Wachsfiguren erweckten, um erst später als wirkliche Menschen identifiziert zu werden (vgl. Sandberg 2003, 213–214).

Das Dispositiv des Wachsfigurenkabinetts zielte also ähnlich wie Tableaux vivants auf illusorische Kipp-Effekte, die bei den Besuchern ein spielerisches Vergnügen hervorrufen sollten. Gleiches gilt für die um 1900 populären Trompe-l'œil-Gemälde, wie etwa die Stilleben der US-amerikanischen Maler John Frederick Peto und John Haberle (Abb. 161–163), die an eine bis auf die niederländische Malerei im 17. Jahrhundert zurückgehende Traditionslinie anknüpften. Auch für das Illusions-Dispositiv der Trompe-l'œils existieren Anekdoten, in denen die intendierte Wirkungsdramaturgie von anfänglicher Täuschung und anschließender überraschender Ent-Täuschung zum Ausdruck kommt, etwa in jener Geschichte, in der Kaiser Ferdinand III. einen Kupferstich von der Wand nehmen möchte, aber feststellen muss, dass dieser selbst nur gemalt ist (vgl. Boehm 2010, 24; Hedinger 2010b, 13). Auch Trompe-l'œil-Gemälde ermöglichen also einen «wechselnden Suggestionauf- und abbau» (Boehm 2010, 27). Die Betrachter können, wenn sie die Illusion einmal durchschaut haben, mit den Bildern in einen spielerischen Dialog treten und immer wieder von einer Betrachtungsweise zur anderen schalten.

Bei den Tableaux vivants wird diese spezifische Zeitstruktur der Illusion nun gleichsam invertiert. Statt mit einem Abbild etwas Wirkliches vorzutäuschen, erwecken bei ihnen genau umgekehrt wirkliche Menschen den Eindruck eines flächigen Bildes. Die Gemeinsamkeit liegt im Potential zu kurzzeitigen Täuschungen und zum spielerischen, vergnüglichen Wechsel zwischen zwei Betrachtungsweisen: Die Möglichkeit, in etwas doch etwas anderes zu sehen, zwischen zwei Sichtweisen spielerisch hin- und herzuwechseln, über den Effekt der plötzlichen Ent-Täuschung zu staunen oder über die Täuschung von jemand anderem zu lachen.

Dieser spielerische Umgang mit Illusion gleicht strukturell der in Kapitel 7 beschriebenen Tradition der spielerischen Bildverwandlung. Während es sich dort jedoch um «objektivierte» Kippmomente handelte, also die Strukturierung der Bildwahrnehmung durch rhythmisches Alternieren zwischen zwei *objektiv* gegebenen Zuständen (etwa Stillstand/Bewegung), gliedert sich die Betrachtung von Illusionsbildern wie Tableaux vivants in ein *mental vollzogenes* Hin und Her zwischen zwei *Sichtweisen*. Sie gleichen somit den in der Populärkultur ebenso beliebten Such- und Vexierbildern,

161 John Frederick Peto,
Take Your Choice, 1885



162 John Frederick Peto,
For the Track, 1895



163a-b John Haberle, *Imitation*, 1887

wie sie vielfach in illustrierten Zeitschriften abgedruckt wurden, beispielsweise der berühmten ›Hasen-Ente‹ von 1892 (vgl. Abb. 125). Gemeinsam ist beiden Prozessen bzw. Kippmomenten, dass sie durch eine systematisch in den Bildern angelegte Unbeständigkeit und Uneindeutigkeit aufgelöst werden. Die evozierten Kippmomente (ob objektiv oder subjektiv) sind meist mit Überraschung und Staunen verbunden und überwältigen die Betrachter, welche wiederum genau daraus ihr Vergnügen ziehen.

Indem Illusionsdispositive wie *Tableaux vivants* und *Trompe-l'œil*-Gemälde dazu einluden, in etwas scheinbar Gegebenem etwas anderes zu erkennen, provozierten sie eine Rezeptionshaltung, die man als den ›miss-trauischen Blick‹ bezeichnen könnte: einen Blick, der nicht nur den Inhalt eines Bildes oder dessen formale Aspekte registriert, sondern die ›wahre Natur‹ der Erscheinung zu ergründen sucht. Es handelt sich um einen eingehenden, studierenden Blick, der nach kleinsten Hinweisen sucht und diese dann gegeneinander abwägt. So ist bei einer Betrachtung von John Haberles *Trompe-l'œil*-Gemälde *Imitation* (Abb. 163a) nur schwer festzustellen, welche der Briefmarken gemalt und welche echt (oder möglicherweise *übermalt*) sind. Das in der National Gallery of Art in Washington D. C. ausgestellte Gemälde fordert die Betrachter somit – nicht zuletzt durch seinen Titel – dazu auf, einen näheren und leicht seitlichen Betrachtungswinkel einzunehmen, um so anhand der reliefartigen Oberflächentextur des Gemäldes auf die ›wahre Natur‹ der Briefmarken schließen zu können (Abb. 163b).

Wie die in Kapitel 8 diskutierten Mehrfachbilder und Kippfiguren lenkten auch Illusionsbilder wie *Tableaux vivants* oder *Trompe-l'œils* die Aufmerksamkeit auf ihre eigene mediale Beschaffenheit und damit auf den Akt der Wahrnehmung selbst. Sie stellten ihre eigene Bildlichkeit ostentativ aus, indem sie sie zum eigentlichen Thema der Betrachtung werden ließen. Es gilt für sie, was W.J.T. Mitchell über Metabilder als «Spiegel für den Betrachter» schreibt: «Wenn das Kippbild immer ›was bin ich?‹ fragt oder ›wie sehe ich aus?‹, dann hängt die Antwort vom Betrachter ab, der dieselben Fragen an sich richtet» (2008, 189). Die *Tableaux vivants* im öffentlichen Schaugewerbe knüpften an diese Form der Metabildlichkeit an, indem sie das Lebendige der Darsteller zwar in den Bildern ›versteckten‹, aber dennoch immer wieder für den eingehenden Blick der Zuschauer sichtbar werden ließen.

Die Illusion der Tableaux vivants im Film

Auch der frühe Film nutzte die Illusionswirkung der Tableaux vivants, um seine Zuschauer zu überraschen, in Staunen zu versetzen und ein Spiel mit deren Wahrnehmung zu treiben. Dies gilt selbst noch für Filme wie *PORCELAINES TENDRES* (Émile Cohl, F 1909), deren Absicht es zugleich war, ostentativ die Schönheit der Tableaux vivants auszustellen. So hebt die bereits in Kapitel 7 auszugsweise zitierte Ankündigung des Films in der Zeitschrift *Moving Picture World* einerseits die ‹Attraktion des Schönen› hervor, betont aber andererseits dessen gelungene optische Illusion:

A Gaumont in which mysticism is developed. A number of pieces of beautiful Sevres [sic] porcelain are shown in series and in each instance the pieces of ware are *in reality* composed of living people. When the pieces disintegrate into the original models who pose in various dances and drills the *surprise* of the audience is marked.⁵⁶

Das ‹ideale Publikum› des Films, von dem die Werbeankündigung ausgeht, scheint zunächst tatsächlich zu glauben, im Film Porzellanfiguren zu sehen, und es wird erst dann eines Besseren belehrt, wenn sich die Figuren in Bewegung setzen. Die anfänglich intendierte Bewunderung des Schönen wandelt sich an diesem Punkt in Überraschung und Staunen. Doch wie schon bei den oben zitierten Anekdoten kann auch hier angezweifelt werden, ob die Zuschauer jemals wirklich einer solchen Täuschung unterlagen, denn schon zu Beginn des Films ist recht deutlich zu erkennen, dass es sich um lebende Darsteller handelt. Dennoch ermöglicht der nahezu vollständige Stillstand der Figuren eine leichte Irritation oder Unsicherheit in Bezug auf den ontologischen Status der Darstellung. Zumindest ist die Illusion so überzeugend, dass man sich als Betrachter leicht *vorstellen* kann, dass andere Zuschauer dieser Täuschung vollständig erliegen mögen – und es scheint mir genau diese Qualität zu sein, die die Filmankündigung hervorheben wollte.

Der beschriebene Kippmoment markiert hier jedenfalls nicht nur einen Wandel in der Wahrnehmung der Zuschauer, sondern zugleich einen *objektiven* Wechsel von Stillstand zu Bewegung. Beides wird miteinander verknüpft: Erfordern die stillstehenden Tableaux vivants noch den prüfenden, ‹misstrauischen› Blick, ein genaues Hinschauen, ein Studieren der angehaltenen Figuren, um deren ‹wahre Natur› zu ergründen, vollzieht sich mit dem Übergang in Bewegung auch die Vereindeutigung des zuvor noch uneindeutigen Bildes. In diesem Zusammenhang stellt sich auch

56 *Moving Picture World* 5.11 (1909), S. 347; Herv. DW.

die Frage nach der spezifischen Illusionsform des *Films*.⁵⁷ Das frühe Kino, so Frank Kessler, knüpfte diesbezüglich zunächst an zwei verschiedene Traditionslinien an: an die realistische Wirklichkeitswiedergabe, wie sie schon in der Malerei und in der Photographie existiert hatte, und an die tricktechnischen Illusionen der Bühnenmagie und der *Féerie*, für die der Film eigene Techniken wie Stopptrick und Mehrfachbelichtung entwickelte (vgl. 2000, 536). Beide Traditionslinien scheinen für *PORCELAINES TENDRES* jedoch kaum relevant zu sein. Die in *Moving Picture World* beschriebene Wirkung des Films beruht – in der Terminologie Christian Metz' – nicht auf einer «trucage cinématographique», sondern auf einer «trucage profilmique» (1972, 177–179), einem «profilmischen Trick».⁵⁸ Die Illusion ist somit auf einer anderen Ebene angesiedelt: Es geht weder um die Herstellung eines Wirklichkeitseindrucks durch die kinematographische Aufnahme noch um filmische Tricks, deren genaue Verfahrensweisen den Zuschauern unbekannt blieben. Vielmehr nutzt dieser Film die Wiedergabe einer bereits profilmisch existierenden optischen Illusion.

Dabei bleibt es jedoch nicht. Es gibt zumindest zwei Aspekte, welche die Filmaufnahme der Bühnenillusion hinzufügt. Erstens impliziert das Umkippen des Aspekts «Porzellanfiguren» in den Aspekt «wirkliche Menschen» auch eine Größenverschiebung, die ohne das Kamerabild und seine Uneindeutigkeit in Bezug auf die tatsächlichen Proportionen des Gefilmten nicht möglich wäre. Zweitens produziert der vollkommene Stillstand im Bewegungsbild des Films eine besondere Art der Irritation, ein «visuelles Paradox», das der «misstrauische Blick» aufzulösen trachtet. Dadurch dass das *Tableau vivant* nicht nur einen Binnenbereich innerhalb der Kadrierung ausfüllt, sondern die gesamte Bildfläche, überträgt sich die Illusion von der Inhalts- auch auf die Formebene. Als Zuschauer muss man sich zunächst entscheiden, ob man eine photographische Standbildprojektion⁵⁹ vorgeführt bekommt, oder ein Filmbild, das sich paradoxerweise (fast) nicht bewegt. Das Bewegungsbild gibt sich hier trügerisch als Standbild aus – es ist in diesem gleichsam unsichtbar verborgen.⁶⁰

Nicht in allen Filmen mit *Tableaux vivants* kommt es zu einer Vereindeutigung des uneindeutigen Bildes durch Bewegung. Manche Pro-

57 Gemeint ist hier nicht die Frage nach der Illusion einer Handlungswelt, wie sie in der Filmwissenschaft vielfach diskutiert wird, sondern die nach der *optischen* Illusion des Filmbildes.

58 Vgl. zu dieser Unterscheidung auch Kessler 2001, 539.

59 Standbildprojektionen zwischen Filmprojektionen oder apparatives Anhalten des Filmstreifens waren gängige Praktiken (vgl. Kapitel 7).

60 Eine ähnliche Rezeptionshaltung charakterisiert auch *MEISSNER PORZELLAN! LEBENDE SKULPTUREN DER DIODATTIS IM BERLINER WINTERGARTEN* (vgl. Kapitel 7 und 8). Vgl. hierzu auch Wiegand 2011b.



164 AMOUR D'ESCLAVE (Albert Capellani, F 1907)

duktionen spielen mit der Wahrnehmungsverunsicherung, *ohne* sie am Ende durch Bewegung aufzulösen. So wird in einer Szene des Antikensfilms AMOUR D'ESCLAVE (Albert Capellani, F 1907) eine Büste des Naturgottes Pan von einem lebenden Schauspieler verkörpert, obwohl jene sich (zumindest in der überlieferten Fassung) an keiner Stelle bewegt. Der Unterschied zu einer leblosen Skulptur ist unmittelbar spürbar und wird evident, wenn man sich auf die Position der Figur im Verhältnis zum Bildhintergrund konzentriert, die sich im Laufe der Einstellung leicht verschiebt. Wenn die Sklavin Chloe einen Tanz um die Skulptur herum vollführt und diese schließlich küsst, läßt der (fast) bewegungslose Körper, der dennoch zu leben scheint, die Szene mit unterschwelliger Erotik auf (Abb. 164).

Während AMOUR D'ESCLAVE an dieser Stelle auf die Tradition der *poses plastiques* zurückgreift, arbeitet Georges Méliès in der ersten Szene seiner Féerie LA FÉE CARABOSSE OU LE POIGNARD FATAL (F 1906) explizit mit den Techniken des Tableau vivant im engeren Sinne. Die titelgebende böse Hexe zeigt hier einem jungen Troubadour, dass sich die Prinzessin in Gefahr befindet. Zu diesem Zweck läßt sie von ihren Dienern einen großen, goldenen Gemälde Rahmen aufstellen, in dem die gefesselte und eingekerkerte Prinzessin in Überblendung als stillstehendes Tableau vivant erscheint (Abb. 165). Ähnlich wie in AMOUR D'ESCLAVE bewegt sich die Dar-



165 LA FÉE
CARABOSSE OU LE
POIGNARD FATAL
(Georges Méliès,
F 1906)

stellerin bis zum Ende nicht; nur winzige Details (vor allem ein kurzes Augenblinzeln kurz nach ihrem Erscheinen) lassen uns wissen, dass hier kein Filmtrick verwendet wurde, sondern tatsächlich eine Darstellerin im Gemälderahmen steht.

Die stillstehenden Körper in den genannten Filmen produzieren eine gesteigerte Form der Aufmerksamkeit; sie fallen heraus aus dem Bewegungsfluss des Films und wollen beachtet und bewertet werden. Um zu wissen, ob die Skulptur in *AMOUR D'ESCLAVE* eigentlich ein Schauspieler ist oder nicht, ob die Prinzessin in *LA FÉE CARABOSSE* bloß eine Abbildung ist oder eine lebende Person, müssen die Körper mit dem «misstrauischen Blick» nach winzigen Indizien von Lebendigkeit bzw. Bewegung abgesehen werden – eine spezifische Form der Aufmerksamkeitslenkung, welche die Filme von der Bühnentradition der *Tableaux vivants* und auch anderen Illusions-Dispositiven und Bildformen übernahmen.

Fläche und Raum

Im Folgenden soll die Illusionswirkung der *Tableaux vivants* im Film anhand eines spezifischeren Phänomens untersucht werden: der Vortäuschung von Flächigkeit durch die plastischen Körper der lebenden Darsteller. Diese Form der Illusionierung betraf freilich nur solche *Tableaux vivants*, in denen Gemälde oder sonstige zweidimensionale Bildwerke nachgestellt wurden, nicht die Skulpturennachahmungen. Es handelte sich dabei um eine exakte Inversion des Prinzips aus der gegenständlichen Malerei: Nicht das flächige Bild täuscht Plastizität vor, sondern umgekehrt der plastische Körper die plane Bildeoberfläche.

Schon im Amateurbereich strebten die Tableaux-vivants-Arrangeure die möglichst vollkommene Illusion eines Flächenbildes an. In einer zeitgenössischen Anleitung heißt es etwa: «Die Stelle auf der Bühne, welche sonst der Vorhang einnimmt, bildet jetzt eine schwarze Wand, auf der anscheinend das helle Bild erscheint» (Dörpt-Léal 1893, 10). Es sollte also der Eindruck eines flachen Bildes *auf* der Wand erzeugt werden, auch wenn sich die Darsteller in Wirklichkeit natürlich entweder *vor* oder *hinter* ihr, etwa in einer ausgesägten Vertiefung, befinden mussten (der Text ist hier nicht ganz eindeutig).

Birgit Jooss hat ferner aufgezeigt, dass schon im frühen 19. Jahrhundert mehrere Methoden zur Erhöhung des Flächigkeitseindrucks bei Tableaux vivants in Verwendung waren (vgl. Jooss 1999, 164–172). So stellte man ganz generell eher Bilder, die schon im Original «in einem flachen Raum bildparallel angelegt» waren (ebd., 169), sodass die Illusion von Flächigkeit nicht zusätzlich erschwert wurde (dies galt vor allem für die Anordnung der Figuren, denn der Hintergrund war in den meisten Fällen ohnehin gemalt). Bei einigen Aufführungen verengte man sogar den Zuschauerraum, damit die Bilder möglichst frontal angesehen und auf diese Weise größere Perspektivverschiebungen, die zu einem stärkeren Räumlichkeitsempfinden geführt hätten, vermieden wurden (vgl. ebd., 154). Vor allem war aber eine geschickte Beleuchtung vonnöten, da ungewollter Schattenwurf die Illusion zerstören konnte (vgl. ebd., 164–166). So wurde kritisiert, wenn ein Tableau vivant wegen schlechter Beleuchtung «noch zu viel Plastik für ein Gemälde» biete, wie es bereits 1812 im *Morgenblatt für gebildete Stände* hieß (zit. n. ebd., 165).⁶¹

Ein besonderes Mittel zur Herstellung des Flächigkeitseindrucks war das Spannen eines Flor- oder Gazeschleiers vor die Bühnenöffnung. Dies hatte zunächst die Funktion, die intensiven Farbtöne der Wirklichkeit abzuschwächen und den Tableaux vivants einen homogenen, von der Welt außerhalb des Rahmens abgetrennten Charakter zu verleihen. E. Sédouard schreibt dazu in seinem *Buch der lebenden Bilder*:

Sitzen die Zuschauer in einiger Entfernung von der Bühne, und ist für ausgiebige Beleuchtung gesorgt, so kann man zur Erhöhung der Täuschung eine ganz dünne Gaze innerhalb des Rahmens aufspannen lassen, welche dem Auge, wie die vom Maler gezeichnete dazwischenliegende Luft erscheint.

(Sédouard 1890, V)

61 Man kann davon ausgehen, dass sich die Möglichkeiten einer gleichmäßigen und dem Eindruck der Flächigkeit dienlichen Lichtgestaltung mit der Etablierung elektrischer Beleuchtung in den Variététheatern um 1900 deutlich verbesserten.

Sédouard bezieht sich hier wohl auf die sogenannte Luftperspektive, d. h. die Abschwächung der Farbtöne bei weiter entfernt liegenden Objekten, die in der Malerei durch eine entsättigte Farbpalette erzielt wird. Der Gazeschleier vor einem *Tableau vivant* bewirkte aber nicht nur einen veränderten Farbeindruck, sondern zugleich «eine abgeschlossene Oberflächenbeschaffenheit, die seinen ungewünschten plastischen Grundqualitäten entgegenwirkte und es der Zweidimensionalität eines Gemäldes annäherte» (Jooss 1999, 169). Ganz in diesem Sinne schrieb auch der Kunsthistorik-Professor und Kinoreformer Konrad Lange, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts selbst *Tableaux vivants* stellte: «[...] es wird sogar ein dünner Gazeschleier vor die Figuren gespannt, um die Suggestion zu erzeugen, als ob die im Raume befindlichen Naturformen auf die Fläche projiziert wären» (1907, 507). Der Flor erscheint in diesem Sinne als eine Art Materialisierung von Leon Battista Albertis Schnitt durch die Sehpyramide, mit dessen Hilfe sich die im Raum befindlichen dreidimensionalen Objekte auf eine zweidimensionale Fläche projizieren lassen.⁶²

Auch wenn es also prinzipiell erwünscht war, bei der Aufführung von *Tableaux vivants* eine flächige Illusion zu erzeugen, betonen manche Anleitungen für *Tableaux vivants* in scheinbarem Widerspruch dazu häufig gerade die *reliefartige Wirkung* der Bilder. Wie etwa Woldemar von Dörpt-Léal schreibt, sollten sich die Bilder «wirkungsvoll vom Hintergrunde abheben» (1893, 14; vgl. auch Kühne-Harkort 1887). Für solche Aufführungen verwendete man einfarbige, dunklere Hintergründe. Wie lässt sich dieser Widerspruch erklären? Sollten manche *Tableaux vivants* flächig wirken und andere nicht? Betrachtet man photographische Abbildungen von *Tableaux vivants* mit dunklen Hintergründen wie in Abb. 166, so scheint es vielmehr, dass diese Darstellungen tatsächlich mit voller Absicht beides gleichzeitig erzielen wollten: einerseits – vor allem durch die Rahmung – den Eindruck eines flachen Bildes, andererseits – durch den monochromen Hintergrund – den Eindruck besonderer Plastizität. Mit anderen Worten, diese *Tableaux vivants* wollten den *malerischen Effekt der Lebensechtheit selbst* nachahmen – einen Effekt, wie er insbesondere auf *Trompe-l'œil*-Gemälden, ebenfalls mithilfe dunkler Hintergründe, erzeugt wurde. So scheint etwa die Figur auf dem *Trompe-l'œil*-Porträt *De man met de anjer (Mann mit den Nelken)* (Abb. 167) geradezu aus dem (nur gemalten) Gemälde Rahmen herauszuragen. Sie ähnelt damit den Figuren im *Tableau vivant* in Abb. 166, die ebenfalls im Begriff zu sein scheinen, den Bildraum zu verlassen.

62 Leon Battista Alberti und andere Maler der Renaissance materialisierten diesen Schnitt auch selbst in Form eines transparenten Tuchs, dem sogenannten *velum*, das sie zwischen sich und die zu malende Landschaft spannten (vgl. Ebert-Schiffner 2010, 16).

166 Unbekannte Tableaux-vivants-Inszenierung, Photographie:Byron Company, New York, 1898



167 Jan van Eyck (Nachfolger), *De man met de anjer* (*Mann mit den Nelken*), ca. 1500–1520





168 Pere Borrell del Caso,
Escapando de la critica
(*Flucht vor der Kritik*), 1874

Indem also manche *Tableaux vivants* an die Maltradition des *Trompe-l'œil* anknüpften, übernahmen sie auch deren spezifischen Umgang mit dem Bildraum. Im *Trompe-l'œil* fand eine Art Umkehrung der Idee Albertis vom «Bild-als-Fenster» statt: Nicht der Betrachter dringt imaginär in den Bildraum ein, sondern umgekehrt das Bild in den Betrachterraum. Die Bildfläche ist nicht mehr der imaginierte Schnitt durch die Sehpyramide, *hinter* der sich alles abspielt, sondern der eigentliche Grund, *von* dem sich alles abhebt (vgl. Ebert-Schifferer 2010, 16; Hedinger 2010b, 11). Auch entsprechende *Tableaux-vivants*-Inszenierungen zielten gerade auf den Effekt eines ungewissen Oszillierens zwischen Flächigkeit und Plastizität, der im *Trompe-l'œil* ins Extrem getrieben wurde. Sie näherten sich ihm jedoch «von der anderen Seite», da es sich nun *in Wirklichkeit* um posierende Menschen handelte. Damit radikalisierten sie auch die im *Trompe-l'œil*-Porträt angelegte Idee des «Ausstiegs aus dem Bild»,⁶³ die besonders deutlich in Pere Borrell del Casos *Escapando de la critica* (*Flucht vor der Kritik*) von 1874 umgesetzt wird (Abb. 168). Die Figuren der *Tableaux vivants* waren nun zumindest potentiell dazu in der Lage, den Bildraum auch tatsächlich zu verlassen.

63 Der Begriff stammt von Laszlo Glozer (1981, 234–238). Bärbel Hedinger verwendet ihn für *Trompe-l'œil*-Gemälde (2010b, 10).

Fläche und Raum bei Tableaux vivants im Film

Das «Oszillieren der Wahrnehmung zwischen Raum- und Flächeneindruck» (Schweinitz 2011, 56) kennzeichnete um 1900 auch die neue Bildform des Films. Antonia Lant spricht in ihrem einschlägigen Aufsatz zur Haptik des frühen Kinos von einem

utterly flat medium of presentation, insubstantial, without texture or material, and yet evoking, in a wafer, a fuller illusion of the physicality and exactness of human beings than any prior art. (Lant 1995, 45)⁶⁴

Wie schon zuvor die Malerei und die Photographie bot der Film die flächige Repräsentation eines Tiefenraums, wobei nun durch die Bewegung ein weitaus intensiveres Räumlichkeitserleben hervorgerufen werden konnte, als dies in den älteren Bildmedien der Fall war (vgl. Schweinitz 2011, 55).⁶⁵ Zudem führte, wie schon bei Vorführungen mit der *Laterna magica*, die Luminosität des Projektionsbildes zu einem verstärkten Raumeindruck. In manchen Filmsujets kam diese «novel spatiality of cinema» (Lant 1995, 45) besonders deutlich zum Tragen. In Filmen mit auf die Kamera zufahrenden Lokomotiven oder in den beliebten *phantom rides* schien sich der dargestellte Raum in beide Richtungen zu verlängern: einerseits in den Tiefenraum des Bildes, andererseits in den Betrachterraum hinein.⁶⁶ Die Spannung zwischen dieser besonderen Raumwirkung und der faktischen Flächigkeit des Projektionsbildes wurde auch von frühen Filmtheoretikern wie Vachel Lindsay oder Hugo Münsterberg beschrieben,⁶⁷ während man sie zugleich in zahlreichen Filmen der 1910er und 1920er Jahre gestalterisch fruchtbar machte, etwa indem die zweidimensionale Bildkomposition durch Licht- und Schattengestaltung besonders betont wurde.⁶⁸

Ein ähnlich selbstbewusstes Spiel mit Fläche und Raum lässt sich bereits in früheren Filmen um 1900 beobachten. Sie inszenierten, wie die folgenden Analysen deutlich machen sollen, auf spielerische Weise *ambigue* Bildbereiche *innerhalb* des Filmbildes, die zwischen flächiger und plasti-

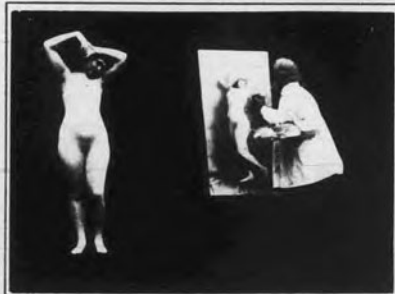
64 Lant verweist auch auf den Zusammenhang zwischen frühem Film und dem zeitgleich in der deutschen Kunstwissenschaft geführten Diskurs um Flächen- und Raumwahrnehmung (vor allem bei Alois Riegl und Adolf Hildebrandt), ebenso wie jüngst Schweinitz 2016.

65 Zum Zusammenhang von Bewegung und Räumlichkeitserfinden vgl. auch Gombich 2010, 192.

66 Zum Raumeindruck der *Phantom-ride*-Filme vgl. vor allem Gunning 1983 und Kreimeier 2009.

67 Vgl. Münsterbergs Ausführungen zu «Tiefe und Bewegung» in seiner Studie *The Photoplay* von 1916 (1996, 41–45) und Lindsays Unterscheidung von «Sculpture-in-Motion» und «Painting-in-Motion» in *The Art of the Moving Picture* von 1915 (2000, 65–83).

68 Vgl. hierzu vor allem Echle 2016, Schweinitz 2011, 57–68; Schweinitz 2016 und Wedel 2011.



169 THE MODEL (Biograph, USA 1897)



170 HIS MASTERPIECE (Biograph, USA 1899)

scher Darstellung einer einzelnen Figur oder einer Figurengruppe changieren und dabei mit den Gestaltungsmitteln von *Tableau vivant* und *Trompe-l'œil* arbeiten. Meist geht es dabei weniger um die Illusionierung eines veritablen Tiefenraums, als um ein Spiel mit dem *Reliefeffekt*, also um den Eindruck eines aus seiner Rahmung hervorspringenden Bildes, ganz ähnlich wie bei den oben beschriebenen Gemälden und *Tableaux-vivants*-Inszenierungen.⁶⁹ Diese Filme reflektieren damit jenes spezifische Plastizitätsempfinden kinematographischer Bilder und führen zugleich ein klassisches

69 Wie Michael Wedel (2011) gezeigt hat, knüpfte dieser Effekt zudem an eine Tradition stereoskopischer Bilder an, auch wenn diese Technik nur selten für kinematographische Bilder Anwendung fand. Zum *Trompe-l'œil*-Charakter früherer Filme vgl. auch Sirois-Trahan 2000.

Thema der Raumillusion aus der bildenden Kunst fort: das Verhältnis von Figur und Grund. Sie verdeutlichen zudem, dass sich die kinematographische Verwendung von *Tableaux vivants* auch mit einer besonderen Vorliebe mancher frühen Filmemacher verband, mit optischen Eindrücken von Flächigkeit und Plastizität und mit visuellen Ambiguitäten zu spielen.

Vom «neugierigen Auge» zur optischen Illusion: Biograph 1897–1899

THE MODEL (Biograph, USA 1897, No. 376; Abb. 169)⁷⁰ kann als einer der frühesten Künstleratelier-Filme der Filmgeschichte gelten. Erhalten sind lediglich drei Abbildungen im *Biograph Photo Catalog* und eine Katalogbeschreibung. Aus ihr geht hervor, dass der Film zwar eine fiktionale Situation entwirft, daraus jedoch keinen Plot entwickelt: «This is a very pretty art study, showing a prominent painter at work in his studio upon a study from a living model» (*Biograph Picture Catalog* 1902, S. 14). Das Gemälde, an dem der Maler arbeitet, ist ebenso wie das Modell frontal zur Kamera positioniert, sodass die Zuschauer beides unmittelbar miteinander vergleichen können. Die direkte Gegenüberstellung von gemalter, flächiger und lebender, plastischer Figur wird noch dadurch betont, dass innerhalb der *Mise en Scène* keine weiteren Dekorelemente oder Requisiten zu sehen sind – im Gegensatz zu den meisten anderen Biograph-Filmen dieser Zeit – und so der Zuschauerblick unweigerlich auf die beiden Figuren gelenkt wird. Die spezifische Anordnung von Figuren, Requisite und Kamera provozierten eine intermediale Rezeption, eine Zuschauerhaltung, die ich in Kapitel 8 auch mit Victor Stoichitas Begriff des «neugierigen Auges» umschrieben habe – ein Blick, der sich für die genauen Gemeinsamkeiten und Unterschiede diverser bildlicher Darstellungen interessiert und sie gegeneinander abwägt. In THE MODEL fallen abgesehen von den leicht unterschiedlichen Größen und Posen der beiden Figuren vor allem starke Gemeinsamkeiten auf: Sowohl Modell als auch Abbild sind regungslos und heben sich als plastisch geformte, helle Körper vom dunklen Grund ab. Während der Logik des Künstlerateliers entsprechend freilich das Gemälde das Modell kopiert, wirkt es fast so, als ob umgekehrt ein *Tableau vivant* das bereits fertige Gemälde kopiere – zumal das helle Trikot des Modells an die typische Kostümierung von *Tableaux-vivants*-Darstellerinnen im Vaudeville erinnert.

70 Wie schon in Kapitel 7 nenne ich zur besseren Nachvollziehbarkeit der Produktionsgeschichte der American Mutoscope & Biograph Company jeweils auch die Nummer aus den Verkaufskatalogen. Auch wird wieder der Einfachheit halber das Kürzel «Biograph» verwendet, obwohl sich die Firma bis 1899 nur American Mutoscope Company nannte.

Der so in Gang gesetzte Diskurs um Nachahmungs- und Illusionspotential der Bildformen Malerei und *Tableau vivant* wird eng an deren Flächigkeit und Plastizität gebunden, denn obwohl sich die beiden Figuren in genau dieser Hinsicht unterscheiden, entsteht eine leichte Uneindeutigkeit: Die Figur auf dem Gemälde hebt sich ähnlich plastisch vom dunklen Grund ab wie das lebende Modell, während umgekehrt die Posierende im filmischen Projektionsbild ähnlich flach erscheint wie das Gemälde. Der Film spielt somit auf demonstrative Weise mit der Ambiguität von Flächigkeit und Plastizität, die allen drei Bildformen – Malerei, *Tableaux vivants* und Film – inhärent ist.

Das Thema der Illusion wird durch das Agieren des Malers noch betont. Die erhaltenen Standbilder zeigen ihn in drei verschiedenen Positionen: zunächst direkt am Modell (möglicherweise um dessen Pose zu justieren); dann mit dem Pinsel an der Arbeit, den Kopf nah an der Leinwand, und schließlich das Bild aus der Distanz betrachtend. Der Künstler wendet sich also den beiden Figuren mit unterschiedlicher Genauigkeit und in wechselnden Abständen zu, um sie auf diese Weise besser miteinander vergleichen und einander angleichen zu können. Auch Theoretiker der ästhetischen Illusion wie Ernst Gombrich haben auf die wichtige Funktion dieser Distanzverlagerung hingewiesen: Maler vergewissern sich so, ob die Illusionswirkung – die erst aus einiger Entfernung entstehen kann – bereits zufriedenstellend ist oder weiterer Korrektur bedarf; die Betrachter im Museum oder in der Galerie hingegen können auf diese Weise retrospektiv die ‚Verwandlung‘ der Pinselstriche in das dargestellte Sujet nachvollziehen (vgl. Gombrich 2010, 167). In dieser Hinsicht übernimmt der Künstler in *THE MODEL* die Rolle eines Stellvertreters für die Filmzuschauer, denn selbst wenn ihre Distanz zur Filmleinwand unveränderlich war, so konnten sie doch – dem Maler vergleichbar – ihre Blicke zwischen beiden Figuren hin- und herschweifen lassen und so die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Original und Nachahmung (wie auch immer man dies zuordnen möchte) visuell erfassen.

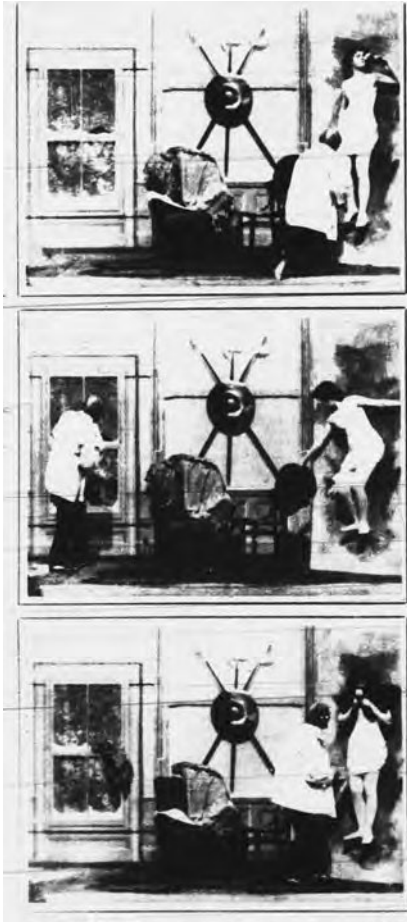
Interessant ist nun der Vergleich zwischen *THE MODEL* und dem etwa zwei Jahre später entstandenen *HIS MASTERPIECE* (1899, No. 1186), der im Unterschied zum älteren Film vollständig erhalten ist. Auffällig sind zunächst die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Filmen. Offenbar findet exakt dasselbe Gemälde als Requisit Verwendung, und wieder ist dieses unmittelbar neben einer posierenden Darstellerin aufgestellt. Andererseits fallen aber auch die Unterschiede ins Auge: Bild und Darstellerin haben die Seiten vertauscht, und diesmal spielt die Darstellerin nicht das Modell, sondern die *gemalte Figur auf dem Gemälde* (Abb. 170). Indem also nun eine lebende Figur *als* Gemälde zu sehen ist, sind die leichten Ambiguitäten,

die bereits im vorherigen Film hinsichtlich des Bildstatus der beiden Figuren existierten, manifest geworden. Modell und Gemälde aus dem ersten Film sind gleichsam zu *einem* Bild fusioniert. Das kleinere Gemälde wird hingegen vom Künstler gar nicht beachtet und übernimmt innerhalb der sich nun entwickelnden kleinen Geschichte keine weiteren dramaturgischen Funktionen. Doch wieder dient es dem ästhetischen Vergleich – nun allerdings zwischen *gemaltem* und *gestelltem* Bild. Dabei haben die Filmemacher erneut darauf Wert gelegt, die Figuren einander anzugleichen: Beide stehen vor einem schattierten Hintergrund und weisen selbst formende Schattierungen auf. An einigen Stellen wurde das Modell sogar mit Farbe bemalt, um den Unterschied zwischen tatsächlicher und bloß gemalter Form zusätzlich zu verwischen.

Anhand der überlieferten Kataloge lässt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass *HIS MASTERPIECE* der erste von mehreren Biograph-Filmen ist, in dem ein *Tableau vivant* als uneindeutiges Bild inszeniert wird, also als ein zweidimensionales Bildwerk, das von einer lebenden Schauspielerin dargestellt wird. Es scheint mir jedoch wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Idee dazu bereits implizit in *THE MODEL* angelegt war: Vom Vergleich zwischen Modell und Gemälde und den bewusst inszenierten Uneindeutigkeiten der beiden Figuren war es schließlich nur ein kleiner Schritt zum tatsächlichen *Tableau vivant*.

In *HIS MASTERPIECE* entwickelt sich aus dieser Szenerie nun eine kleine Geschichte, in deren Entwicklung das Gemälde/*Tableau vivant* tatsächlich zum Leben erwacht: Zu Beginn sehen wir den Künstler bei der Arbeit am Gemälde. Nach kurzer Zeit tritt er ein deutliches Stück zurück, um das Bild aus der Distanz zu betrachten, bis er schließlich wieder zurückkehrt und weiter daran arbeitet. Als er das zweite Mal zurücktritt, dreht die vermeintlich gemalte Frau ihren Kopf zum Künstler. Ungläubig tritt dieser näher, woraufhin die Dame ruckartig ihren Kopf abwendet. Der Künstler arbeitet nun zunächst beruhigt weiter, doch als er erneut zurücktritt, belebt sich die Gemalte zum zweiten Mal und streckt ihrem Schöpfer sogar die Arme entgegen, sodass dieser in vollkommener Ergebenheit vor ihr niederkniet.

Die Belebung der Figur vollzieht sich also nicht plötzlich, sondern in mehreren Schritten. Sie wird auf diese Weise mit dem mehrmaligen Zurücktreten des Malers und seinen prüfenden Blicken verknüpft und mit der von Gemälden erwarteten Illusionswirkung in Zusammenhang gebracht. Eine ähnliche Inszenierung lag auch schon in *THE MODEL* vor, nur dass nun mit der tatsächlichen Belebung des «Gemäldes» eine Überschreitung gelungener künstlerischer Illusionswirkung inszeniert wird – all dies im Register des Komischen und in Form eines ironischen Kommentars zur Wirkungs-



171 A COLD DAY FOR ART (Biograph, USA 1899)

HYPNOTIST und A MIDNIGHT FANTASY (No. 1224, 1225, 1237; Abb. 172–173), in denen mehrere Frauen vor Plakathintergründen posieren und den Eindruck erwecken, auf den Plakaten selbst abgebildet zu sein (bevor sie sich wiederum bewegen). Etwa zeitgleich entstandene Photographien der New Yorker Byron Company lassen vermuten, dass dies eine verbreitete Form der Tableau-vivant-Inszenierung war, die auch außerhalb des Films Anwendung fand. (Abb. 174).⁷¹ Die Illusion, die in diesen Filmen erzeugt wird, ist im Vergleich zu HIS MASTERPIECE jedoch weniger überzeugend: Deutlich werfen die Figuren Schatten auf die gemalten Hintergründe, und

ästhetik der realistischen Künste. Dass hierzu ausgerechnet ein Tableau vivant herangezogen wurde, also ein Bildmedium, das im Bereich zwischen Hoch- und Populärkultur angesiedelt war, ein Medium der optischen Illusion, die bis hin zur veritablen Täuschung gehen konnte, macht diesen Kommentar umso vielschichtiger.

Das Motiv der Bildbelebung findet sich auch in den folgenden Monaten in vielen Biograph-Produktionen. Kurz nach HIS MASTERPIECE entsteht A COLD DAY FOR ART (1899, No. 1226), in dem die gemalte Aktfigur offenbar friert und nach einer neben dem Gemälde liegenden Jacke greift (Abb. 171). Die Gemäldeleinwand ist hier ähnlich gestaltet wie in HIS MASTERPIECE, allerdings hat man sich nun für eine detailliertere Ausgestaltung der Atelierkulisse entschieden. Im gleichen Monat (und vermutlich alle am gleichen Tag) entstehen auch die ersten Filme mit sich belebenden Plakaten: THE POSTER GIRLS, THE POSTER GIRLS AND THE

71 Auf diesen Photographien ist auch die gleiche Technik wie in den Filmen zu erkennen: Die Darstellerinnen stehen auf kleinen Stufen, die an dem eigentlichen Plakat befestigt sind.



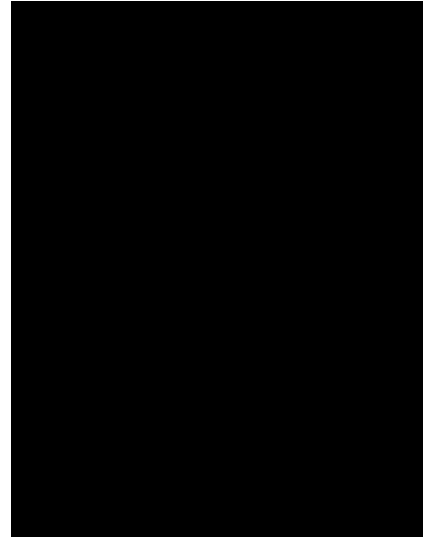
172 THE POSTER GIRLS AND THE HYPNOTIST (Biograph, USA 1899)



173 A MIDNIGHT FANTASY (Biograph, USA 1899)

auch die Kleidung der Darstellerinnen bewegt sich auffällig im Wind (gedreht wurde wegen der besseren Lichtverhältnisse unter freiem Himmel).

Die genannten Filme zeigen, dass die American Mutoscope & Biograph Company bereits zwischen 1897 und 1899 auf verschiedene Weise mit filmischen Inszenierungen von Tableaux vivants experimentierte und gestellte Gemälde oder Plakate gezielt zu einem metabildlichen Diskurs um optische Illusion, Flächigkeit und Plastizität, Stillstand und Bewegung einsetzte. Auf spielerische Weise nutzten diese Filme die Uneindeutigkeit beider Bildformen, wobei nicht nur die Zuschauer, sondern selbst die handelnden Charaktere mit einbezogen wurden. Die Filmkamera erzielte gerade durch die Reduktion auf einen fixen und monokularen Beobachterstandpunkt eine *Verstärkung der Illusionswirkung*. Während bei Tableau vivant und Trompe-l'œil unterschiedliche Betrachtungswinkel ein Problem für die Illusionswirkung bedeuten konnten, vermochte die Filmkamera *eine* Sichtachse zu fixieren, *allen* Kinozuschauern zu vermitteln und sowohl Fläche wie Raum auf *einer* Bildfläche abzubilden.⁷² Insbeson-



174 Unbekannte Tableau-vivant-Inszenierung, Photographie: Byron Company, New York, ca. 1895

72 Eine extravagante Restauration von Méliès-Filmen durch das Filmmuseum München verdeutlicht dies auf besondere Weise. Méliès drehte die meisten seiner Filme gleichzeitig mit zwei miteinander synchronisierten und nebeneinander stehenden Kameras. Von einigen seiner Filme sind noch beide Kamera-Negative erhalten, sodass das Film-

dere in *HIS MASTERPIECE* verbindet sich der Plastizitätseindruck, spezifisch für das kinematographische Räumlichkeitsempfinden, dabei mit der einsetzenden Bewegung der Figur.

Ambigüe Bildflächen bei *Biograph* um 1904

1904 produzierte *Biograph* mehrere Filme, die bewusst mit der Wahrnehmung von Flächigkeit und Plastizität spielten. Hierzu gehörte auch eine kleine Reihe von vier «Rollo-Filmen», die über die Inszenierung von geschlossenen Flächen und sich öffnenden Tiefenräumen, Abschirmungen und Durchblicken Blickstrukturen in der Großstadt thematisierten: *PULL THE CURTAIN DOWN, SUSIE* (No. 2761),⁷³ *AS SEEN ON THE CURTAIN* (No. 2762), *A KISS IN THE DARK* (No. 2763) und *ON THE WINDOW SHADE* (No. 2783) (Abb. 175–178). Wie die Abbildungen im *Biograph Photo Catalog* zeigen, wurden alle vier Filme vor der gleichen Kulisse, einer bildparallel angeordneten Häuserfront mit drei nebeneinander liegenden Fenstern, gedreht.⁷⁴ In *PULL THE CURTAIN DOWN, SUSIE* zieht eine Frau im linken Fenster das Rollo herunter, um sich vor den Blicken eines draußen stehenden Mannes zu schützen, womit gleichzeitig der Zuschauerblick verstellt wird. Dieses Moment der Blickverstellung ist auch im zweiten Film noch erhalten, allerdings ohne einen diegetischen Voyeur und mit einem zusätzlichen Effekt, der im ersten Film offenbar noch nicht enthalten war und dann im vierten Film wieder auftauchen wird: der Umriss der Frau, der sich als Silhouette auf dem weißen Rollo abzeichnet.

In den «Rollo-Filmen» geht es vielleicht weniger um heimlichen Voyeurismus als um öffentliche Schaulust. Die Zuschauerfigur in *PULL THE CURTAIN DOWN, SUSIE* befindet sich nicht wie in Alfred Hitchcocks *REAR WINDOW* (USA 1954) im Verborgenen, sondern vom Fenster aus sichtbar auf der Straße. Während von den Frauenfiguren also jeweils ein Moment der ostentativen Zurschaustellung ausgeht, kommt zugleich eine Lust am Verbo-

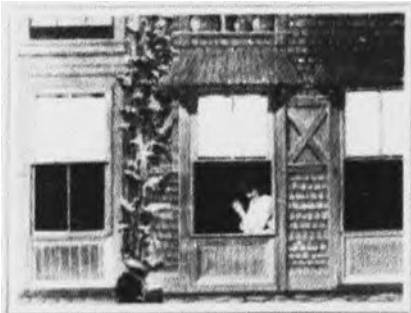
museum mit ihnen 3-D-Versionen herstellen konnte. Der Effekt ist frappierend: Alles, was vor der Kamera dreidimensional war (allem voran Méliès selbst) tritt in bestem 3-D-Effekt hervor, während die gemalten Hintergründe flach in den Bildhintergrund zurückfallen. Diese von Méliès nicht intendierten 3-D-Fassungen führen einen Schritt weiter an seine Theateraufführungen im Théâtre Robert-Houdin und vermitteln einen Eindruck, wie sehr sich in ihnen die Darsteller vom gemalten Hintergrund abgehoben haben. In den eigentlichen, zweidimensionalen Filmen hingegen wird dieser Kontrast stark relativiert, während die intendierte Trompe-l'œil-Wirkung der gemalten Hintergründe verstärkt wird.

73 Dies ist die Originalbezeichnung im *Photo Catalog*. Der Film ist auch bekannt als *PULL DOWN THE CURTAINS, SUSIE*.

74 In *PULL THE CURTAIN DOWN, SUSIE* ist die Kamera so nah an diesem Studio-Set positioniert, dass nur zwei der Fenster zu sehen sind. Bei *AS SEEN ON THE CURTAIN* ist es sogar nur eines. Für den zweiten Film wurde das rechte Fenster durch eine Tür ersetzt.



175-178 PULL THE CURTAIN DOWN, SUSIE (links oben), AS SEEN ON THE CURTAIN (rechts oben), A KISS IN THE DARK (links unten) und ON THE WINDOW SHADE (rechts unten) (alle: Biograph, USA 1904)





179a-b THE EASY CHAIR (Biograph, USA 1904)

tenen zum Ausdruck: Fenster und Türen sind Einlassstellen des Blicks und ermöglichen zugleich – wie in *KISS IN THE DARK* deutlich wird – transgressive Formen der Interaktion. Zusätzlich spielen diese Filme mit der Ambivalenz von Fläche und Raum. Nicht nur wird in *AS SEEN ON THE CURTAIN* und *ON THE WINDOW SHADE* vorgeführt, wie sich plastische Frauenfiguren in flächige Schatten verwandeln, auch die Erscheinungen am Fenster selbst sind ambivalent. Einerseits geht es um die Phantasie des Eindringens in einen von der Straße klar abgegrenzten Raum,⁷⁵ andererseits wirken die Fenster mit ihren dunklen Hintergründen wie flächige Bilder – Displays, auf denen sich die verführerischen Körper den Blicken preisgeben.

Ein weiterer Film, der in dieser Zeit entstand, behandelt das Thema der Illusion von Räumlichkeit ganz explizit. In *THE EASY CHAIR* (No. 2756) hält ein Atelierbesucher einen gemalten Stuhl für einen wirklichen (gleichsam ein unbeabsichtigtes *Trompe-l'œil*) und durchbricht bei seinem Versuch, sich zu setzen, die Gemäldeleinwand. Diese ist so positioniert, dass auch die Zuschauer die Illusion nachvollziehen können, wenn sie ihr nicht sogar selbst erliegen (Abb. 179a–b).

Biograph knüpfte in diesem Jahr auch an die Plakatfilme von 1899 und ihr Spiel mit Flächigkeit und Plastizität an. Der erste dieser Filme, *THE JOLLY BILL POSTER*, zeigt, wie zwei Plakatkleber vor einem Plakat am Operneingang heftig miteinander streiten (Abb. 180). Auch wenn hier keinerlei Ambiguitäten hergestellt werden und sich keines der Bilder belebt, werden Statik und Flächigkeit des Plakats demonstrativ der burlesken Bewegtheit der Darsteller gegenübergestellt. Einen Monat nach den Rollo-Filmen stellte die Produktionsfirma schließlich vier weitere Plakatfilme her – vermutlich alle am selben Tag und wieder alle vor der selben Kulis-

75 Es ist vielleicht kein Zufall, dass genau in dieser Zeit auch die bemerkenswerten *A SUBJECT FOR THE ROGUE'S GALLERY* (No. 2780) und *PHOTOGRAPHING A FEMALE CROOK* (No. 2781) entstanden, in denen der Blick der in den Bildraum eindringenden Kamera (durch Kamerafahrt und Großaufnahme) zur Bedrohung für den weiblichen Körper wird.



180–183 THE JOLLY BILL POSTER (links oben), COMMITTEE ON ART (rechts oben), SAILORS ASHORE (links unten), FIRE IN A BURLESQUE THEATRE (rechts unten) (alle: Biograph, USA 1904)

se –, die das Spiel mit Flächen- und Raumwahrnehmung, mit dem Blick durch und auf Wände oder Fassaden, noch weitertrieben: *KISS ME* (No. 2812), *THE COMMITTEE ON ART* (No. 2813), *SAILORS ASHORE* (No. 2815) und *A FIRE IN A BURLESQUE THEATRE* (No. 2816). Alle vier Filme thematisieren deutlich die von Werbeplakaten ausgehenden erotischen Reize. In *THE COMMITTEE ON ART* ist zunächst ein älterer Herr zu sehen, der sichtlich Vergnügen an den auf den Plakaten abgebildeten hübschen Frauen hat. Daraufhin erscheinen fünf ältere Frauen – möglicherweise gehören sie zur Women's Christian Temperance Union – und bedecken die entblößten Beine der abgebildeten Figuren mit langen dunklen Röcken (Abb. 181). In *SAILORS ASHORE* befindet sich zwischen zweien der Plakate ein Bühneneingang, während darüber – angeschnitten – zwei Fenster zu sehen sind, im linken ein heruntergezogenes Rollo. Vier Matrosen betreten die Szenerie, klopfen lautstark an die Tür, werden aber abgewiesen. Daraufhin wird links das Rollo hochgezogen, und an beiden Fenstern erscheinen Frauen – offenbar Tänzerinnen des Etablissements und vielleicht, so lässt sich spekulieren, sogar die auf den Plakaten abgebildeten. Die Frau rechts, offenbar wenig attraktiv für die Matrosen, wird ignoriert, während die linke einen der Männer dazu verleitet, ins Fenster zu steigen und sie und drei weitere Tänzerinnen kurzerhand nach draußen zu reichen (Abb. 182). Die

auf diese Weise eroberten Frauen tanzen mit den Matrosen aus dem Bild. In *FIRE IN A BURLESQUE THEATRE* ist die Szenerie dieselbe wie in *SAILORS ASHORE*, auch die Handlung ist ähnlich. Der sexuelle Subtext wird jedoch deutlich abgeschwächt, da die Damen diesmal nicht von Matrosen, sondern aufgrund eines im Inneren ausgebrochenen Brandes von Feuerwehrmännern aus dem Fenster geholt werden (Abb. 183).

Wie schon in den Rollo-Filmen verbinden sich in dieser Filmreihe Flüchtigkeit und Plastizität thematisch mit Wunsch und Wirklichkeit. In *COMMITTEE ON ART* ist es paradoxerweise eine Strategie der Blickverstellung, durch welche die Figuren plastischer und lebenschter wirken. In *SAILORS ASHORE* scheint sich mit der Öffnung der Fenster und den dahinter erscheinenden Tänzerinnen jene Phantasie zu verwirklichen, die auf den darunter zu sehenden Plakaten lediglich angedeutet ist.

Im chronologisch ersten Film der Reihe, *KISS ME*, verdichten sich diese Themen auf besondere Weise.⁷⁶ Es ist nach 1899 der erste Film der Biograph Company, der wieder das Motiv des belebten Plakats und die Inszenierung eines *Tableau vivant* aufgreift. Während die Figuren auf dreien der Plakate – wie in den anderen Filmen – gemalt sind, wird die Figur auf dem zweiten Plakat von links durch eine Schauspielerin dargestellt. Mehrere Fußgänger passieren die Wand, bis die Frau einem älteren, männlichen Passanten zuzwinkert (es handelt sich um denselben Darsteller wie in *COMMITTEE ON ART*), der zunächst zwar etwas überrascht und ungläubig wirkt (Abb. 184), dann aber die Kontaktaufnahme erwidert, bis er durch seine erboste Ehefrau zurückgerufen wird. Der Film bündelt alle Themen der anderen Filme – Blicke, Schaulust und sexuelles Begehren in der Großstadt, Wunsch nach Überwindung von Grenzen, eindringende Blicke und deren gleichzeitige Verstellung – und verbindet sie mit dem Motiv des als *Tableau vivant* dargestellten und sich belebenden Plakats, das Biograph bereits fünf Jahre zuvor behandelt hatte. Die auf dem Plakat angekündigte Rose Sydell dürfte zumindest einem Teil des Filmpublicums als wirkliche Burlesque-Darstellerin bekannt gewesen sein, die mit ihrer Theatertruppe *The London Belles* Anfang des 20. Jahrhunderts durch ganz Amerika reiste und auch am Stellen von *Tableaux vivants* beteiligt war.⁷⁷

Die Gestaltung des *Tableau vivant* in *KISS ME* lohnt einer genaueren Betrachtung, denn sie hat sich im Vergleich zu den Filmen von 1899 deutlich gewandelt: Die Darstellerin steht diesmal nicht *außen, vor* einem hel-

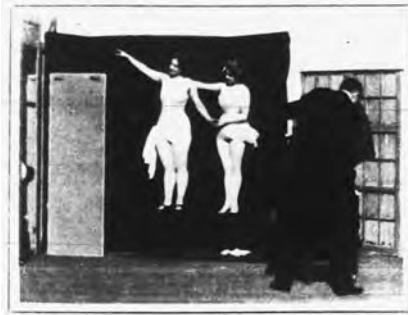
76 Vgl. zu diesem Film auch Wiegand 2011a.

77 Vgl. z.B.: «The Vaudeville Shows», in: *New York Times* (3. Februar 1901), o.S. Es ist nicht bekannt, ob es sich bei der Darstellerin von *KISS ME* – die in dieser Zeit auch in den zeitgleich entstandenen Filmen *THE RIVAL MODELS* (No. 2817) und *A MODEL THAT DIDN'T POSE* (No. 2818) mitspielt – tatsächlich um Rose Sydell handelt.



184 Kiss ME (Biograph, USA 1904)

len Plakathintergrund, sondern *in* einer Art Nische mit dunklem Hintergrund, wie er zuvor bereits in *WHAT THE JAY SAW IN THE STUDIO* (1900, No. 1687) im Zusammenhang mit einem *Tableaux-vivants*-Modell auftaucht (Abb. 185). Damit reiht sich der Film in die oben bereits erwähnte Traditionslinie von *Tableaux vivants* ein, die bewusst auf Darstellungskonventionen von *Trompe-l'œil*-Gemälden zurückgriffen, um einen besonders überzeugenden Eindruck der Lebensechtheit zu vermitteln. Der schwarze Hintergrund lässt einerseits Figur und Grund miteinander verschmelzen – vor allem, weil das Kleid genau denselben Schwarzton aufweist wie der Hintergrund – und sorgt andererseits dafür, dass sich der obere Teil der Frauengestalt umso stärker vom Bildgrund abhebt. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer flächigen Abbildung, die *gleichzeitig* die Möglichkeit eines Dahinter, einer räumlichen Öffnung nahelegt. Dieses Schillern zwischen Flächigkeit und Plastizität wird durch den Rahmen um die Figur noch verstärkt: Die Nische wird links und rechts durch zwei weitere Plakate sowie oben und unten durch Flächen begrenzt, die möglicherweise Teile des gleichen Plakats repräsentieren sollen. Die Rahmung von *Tableaux vivants*, das wurde schon angesprochen, war eines der wichtigsten Gestaltungsmittel, um die Illusion von Flächigkeit zu erzeugen. Eine solche Illusion wird jedoch in *Kiss ME* unterwandert, denn zumindest der obere Bildabschluss



185 WHAT THE JAY SAW IN THE STUDIO
(Biograph, USA 1900)

ME erweist sich somit als Collage ambiguer Bildflächen, die bewusst uneindeutig zwischen Flächigkeit und Plastizität oszillieren und dabei eine Reihe älterer Bildtraditionen wie *Trompe-l'œil* und *Tableau vivant* evozieren, nebeneinander setzen und ineinander schachteln. Der ›Austritt aus dem Bild‹ erscheint dabei als stets präsentenes Versprechen (nicht zuletzt auch durch das verlockende Augenzwinkern der Plakatfrau), das jedoch bewusst nicht eingelöst wird.

Die an *Trompe-l'œil*s erinnernde Gestaltung von *Tableaux vivants* und der damit in Gang gesetzte metabildliche Diskurs erscheinen in den folgenden Jahren auch in französischen Filmen von Pathé, etwa in *LA GARDE FANTÔME* (Gaston Velle, F 1905; Abb. 187) und *HALLUCINATION MUSICALE*

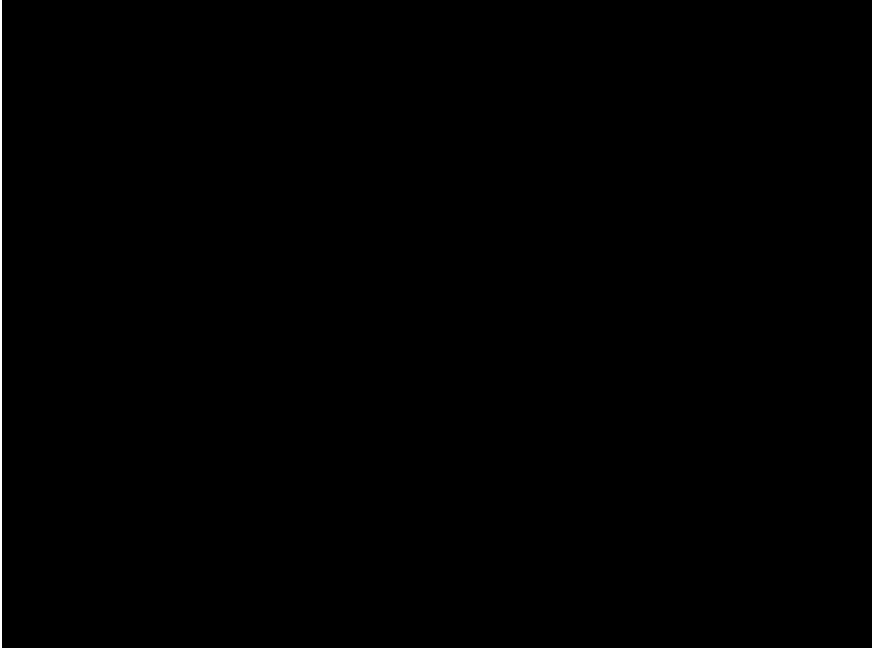
wirkt wie angerissen, als hätte jemand den mittleren Teil des Plakats gewaltsam entfernt und so eine darunter liegende Schicht – oder eine tatsächliche Vertiefung? – sichtbar gemacht. Diese Idee der aufgerissenen Oberfläche, hinter der sich eine scheinbar plastische Figur befindet, geht ebenfalls auf eine alte Maltradition des *Trompe-l'œil* zurück, wie etwa die *Thronende Muttergottes mit Kind und Engeln* eines unbekanntes ferraresischen Malers aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert zeigt (Abb. 186). Die Madonnenfigur erscheint wie hinter einer unvollständig entfernten Papierschicht, deren Reste noch am Bildrand zu erkennen sind. Der Unterschied ist freilich, dass hier lediglich der *Eindruck* von Plastizität entsteht, während die Figur in der Nische von *KISS ME tatsächlich* (und plastisch) existiert. Auf dem linken Plakat der Filmkulisse begegnen wir einer ganz ähnlichen Idee wie auf dem Gemälde. Die Plakatfläche *wirkt* hier lediglich wie aufgerissen, die gemalte Figur *scheint* aus dem Bild hervorzubrechen. Die Bildkomposition in *Kiss*



186 Unbekannter
ferraresischer Maler,
*Thronende Muttergottes mit
Kind und Engeln*, um 1470/80

(Segundo de Chomón, F 1906; Abb. 188), in denen keine Plakate, sondern Gemälde gestellt werden. Auch diese Filme treiben ein Spiel mit der Illusion von Flächigkeit und Plastizität, indem sie die *Tableaux vivants* in die «echten» *Trompe-l'œil*-Darstellungen des Dekors integrieren oder auch neben *poses plastiques* positionieren (in *HALLUCINATION MUSICALE* tricktechnisch verkleinert ganz links im Bild). Im Unterschied zu *KISS ME* deutet sich der «Austritt aus dem Bild» in diesen Filmen nicht nur an, sondern vollzieht sich tatsächlich: Die Figuren in *LA GARDE FANTÔME* sowie *HALLUCINATION MUSICALE* treten aus ihren Rahmen und beginnen zu tanzen. In Chomóns Film wird der *Trompe-l'œil*-Effekt sogar noch mit einer tricktechnisch ermöglichten allmählichen Vergrößerung kombiniert, durch die das Gemälde langsam aus der Wand herauszugleiten und – ähnlich den einfahrenden Lokomotiven in frühen Filmen – auf die Filmzuschauer zukommen scheint.⁷⁸

78 Das Motiv des täuschend echt als *Tableau vivant* inszenierten und sich dann belebenden Gemäldes hält sich auch im einsetzenden narrativen Kino – meist im Zusammenhang mit Traumdarstellungen – und ist dort bis heute beliebt. Frühe Beispiele finden sich u. a. in *THE PORTRAIT OF LADY ANNE* (Lloyd Lonergan, USA 1912) und *AN UNSULLIED SHIELD* (Charles Brabin, USA 1912), in denen die auf dem Gemälde dargestellten Figuren aus dem Rahmen treten.



187 LA GARDE FANTÔME (Gaston Velle, F 1905)



188 HALLUCINATION MUSICALE (Segundo de Chomón, F 1906)

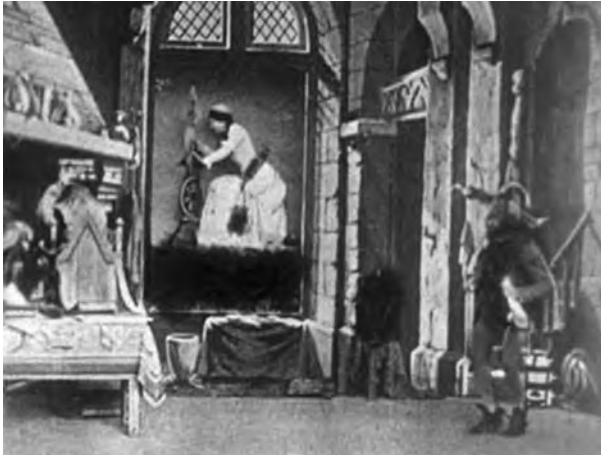
Das unerklärbare Bild. Tableaux vivants und Illusion bei Georges Méliès

Der metabildliche Diskurs um Fläche und Raum konnte schon sehr früh noch komplexere Formen annehmen, etwa in den Filmen von Georges Méliès. Der Trickmagier arbeitete zwar vor allem mit *poses plastiques*, jedoch kamen in manchen Fällen auch Tableaux vivants im engeren Sinne, also Flächigkeit vortäuschende Bildnachahmungen, zum Einsatz, etwa in dem erwähnten LA FÉE CARABOSSE oder in DAMNATION DU DOCTEUR FAUST (F 1904), der in gewisser Weise der Inszenierungsweise von KISS ME ähnelt. Mephisto lässt hier den Faust sein geliebtes Gretchen am Spinnrad sitzend erblicken (Abb. 189). Obwohl diese Erscheinung innerhalb der narrativen Logik des Films als Vision oder ‹mentales Bild› gekennzeichnet ist, entsteht doch der Eindruck, Gretchen wäre tatsächlich im Raum anwesend: Links und rechts wird das Bild von einem ‹wirklichen› Fensterrahmen begrenzt; auf dem flächig grauen Hintergrund zeichnet sich der Schattenschwurf Gretchens ab, ganz so als säße die Figur in einer Wandnische; nach unten hin wird das Bild durch ein hohes Podest abgeschlossen, auf dem Gretchen zu sitzen scheint. Die Vision erlangt dadurch haptische Qualitäten, sie scheint sich in einer Art ontologischem Zwischenraum zwischen Phantasie und Wirklichkeit zu befinden, wie ein im hinteren Bildbereich aufgebautes Tableau vivant.⁷⁹ Das Spiel mit Flächigkeit und Plastizität wird dabei durch das restliche Dekor noch verstärkt: Der gesamte hintere Bildbereich besteht aus einer gemalten Kulisse, die wie im Trompe-l'œil einen perspektivischen Tiefenraum illusioniert.

Bereits fünf Jahre zuvor, in LE PORTRAIT MYSTÉRIEUX (F 1899), trieb Méliès das medienreflexive Spiel mit den Bildformen Tableau vivant, Film und Malerei noch weiter, und dies gleich zu Anfang des Films, noch vor der berühmten Hauptattraktion, dem Erscheinen von Méliès' ‹Doppelgänger› in einem Gemälde Rahmen.⁸⁰ Méliès tritt zunächst sowohl hinter als auch vor den bildmittig positionierten Rahmen und geht schließlich durch ihn hindurch. Zuvor führt er noch durch auffälliges Betasten seine Solidität und materielle Existenz vor (Abb. 190a). Die zahlreichen Öffnungen und Rahmungen im Bildhintergrund sind hingegen allesamt gemalt: Plakate, Spiegel, Gemälde und eine Tür, die sich genau hinter dem großen Rahmen befindet und die selbst noch einmal gerahmt ist. Sie suggeriert die

79 Vgl. Abb. 8 für eine ähnlich flache und nischenartige Bühneninszenierung von Tableaux vivants. Die Gretchenvision erinnert zudem an die Traumsequenz in HISTOIRE D'UN CRIME (Ferdinand Zecca, F 1901), die ebenfalls als Tableau vivant in einer hinteren Wandvertiefung dargestellt ist.

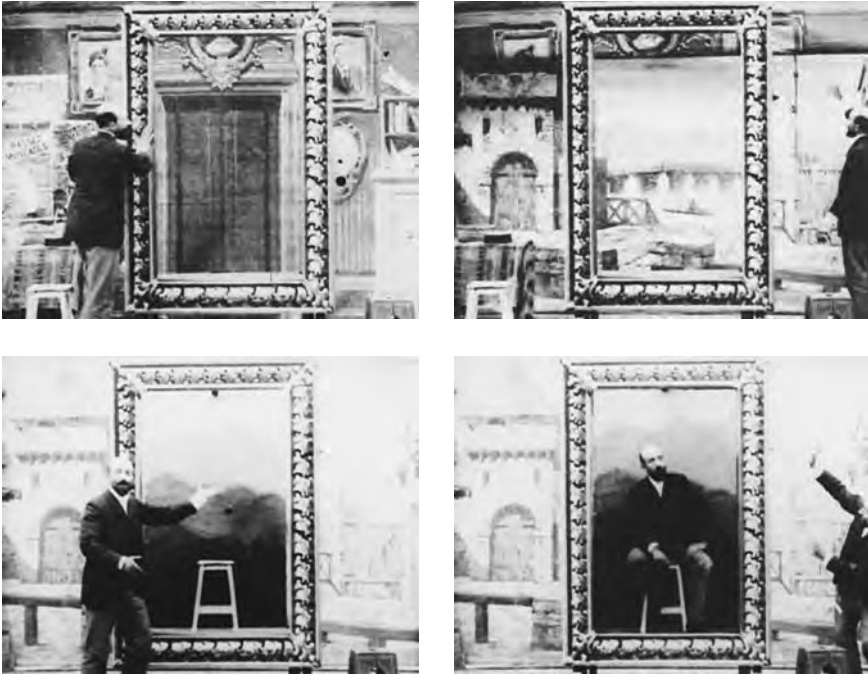
80 Zu ergänzenden Analysen dieses äußerst vielschichtigen Films vgl. u. a. Nead 2007, 97–99, sowie Ezra 2000, 51–53.



189 DAMNATION
DU DOCTEUR FAUST
(Georges Méliès,
F 1904)

Möglichkeit eines Durchgangs, den aber nur der Gemälderahmen tatsächlich ermöglicht. Dieses Ensemble von Bildern und (potentiellen) Durchgängen erweist sich vollends als gemalte Kulisse und damit als Illusion, wenn sich der Hintergrund hochrollt und sich in seiner Zweidimensionalität – gleichzeitig aber auch in seiner Materialität als Leinwand – zu erkennen gibt (Abb. 190b). Nun erscheint eine dahinter liegende, zweite Kulisse, die eine Stadtansicht zeigt, so als habe sich tatsächlich der Blick geweitet.

Méliès stellt jetzt eine bemalte, hochformatige Leinwand (auch sie wird in ihrer Materialität sichtbar, weil er bewusst auf ihre Rückseite mit den Holzstreben verweist) genau in den Gemälderahmen – d. h. eigentlich hinter ihn – und verstellt damit den Durchblick auf die Stadtkulisse. Auf dieser Leinwand sind nur abstrakte Formen in unterschiedlichen Grauschattierungen zu erkennen, die sich bestenfalls als Landschaft interpretieren lassen. Nun stellt Méliès einen Hocker in den Gemälderahmen, d. h. auf ein Podest, das sich *hinter* dem Rahmen befindet und dessen Existenz bisher verborgen geblieben ist, ja die Méliès sogar verheimlicht hat, indem er zuvor mehrmals gestisch betont hat, dass sich hinter dem Rahmen «nichts» befinde. Der Bühnenmagier hat also ein «Gemälde» geschaffen, mit einem Motiv und einem Hintergrund, allerdings nicht, indem er es gemalt hat, sondern indem er hinter einem Gemälderahmen eine Leinwand und einen Stuhl gestellt hat, um so den Eindruck zu erzeugen, beides befände sich auf *einer* Fläche *im* Rahmen (Abb. 190c). Gleichzeitig hat Méliès den dreidimensionalen Raum hinter dem Rahmen demonstrativ spürbar gemacht – durch sein Hindurchschreiten, seine Gesten und dadurch, dass er diesen Raum mit plastischen Objekten füllt. Mit anderen Worten: Méliès hat genau die illusionistischen Verfahren des *Tableau vivant* übernommen, sie aber gleichzeitig für die Zuschauer von vornherein seziiert und dadurch offengelegt.



190a–d LE PORTRAIT MYSTÉRIeux (Georges Méliès, F 1899)

Was nun für ein wirkliches Tableau vivant noch fehlt, ist eine menschliche Figur. Diese erscheint bald darauf in Form von Méliès' Doppelgänger. Zu diesem Zweck verlässt der Film das Illusionsgebiet der Tableaux vivants und bedient sich *filmischer* Tricks. In Wirklichkeit erscheint nämlich der doppelte Méliès gerade nicht in der Kulisse, die der «echte» Méliès vorbereitet hat. Vielmehr wird durch einen Stopptrick die Kulisse im Rahmen durch eine dunkle Fläche ersetzt, auf der sich dann per Doppelbelichtung ein neues «Gemälde» – der zweite Méliès mitsamt demselben Hocker und demselben gemaltem Hintergrund – materialisiert (Abb. 190d).⁸¹ Absurderweise führt also Méliès zunächst den apparativen Aufbau eines Tableau vivant vor, um dann die eigentliche Verdoppelungs-Attraktion mithilfe eines Filmtricks zu präsentieren. Damit sich Méliès selbst in den Gemälderahmen setzen kann, muss die perspektivische Illusion des Tableau vivant durch eine filmtechnische «Collage» mehrerer Bildschichten

81 Mit dem verdoppelten Méliès erhält auch die gemalte Stadtansicht eine neue Bedeutung: So wie sich der Méliès im Gemälderahmen vor einem gemalten Hintergrund befindet, ist auch der «echte» Méliès Teil einer solchen Inszenierung. Das Tableau vivant verdoppelt in diesem Sinne das Filmbild, es ist seine *Mise en abyme*.

ersetzt werden.⁸² Was dabei entsteht, ist ontologisch kaum zu fassen: eine komplexe Bildform, deren einzelne Elemente aufeinander verweisen und dabei doch keinen (sprachlich) fassbaren Sinn ergeben. So illusioniert etwa der einkopierte Bildbereich das Hinter-dem-Rahmen-Stehende, das wiederum eine plane Bildfläche hätte vortäuschen sollen – sofern dies Méliès nicht ohnehin offengelegt hätte. Trotz dieser Komplexität war der Film sicher nicht auf die Verwirrung der Zuschauer oder langes Nachgrübeln angelegt: Er konnte unmittelbar verstanden und genossen werden – als selbstbewusstes Spiel mit bildnerischen Paradoxien⁸³ und Brüchen, die gerade keinen festgelegten Sinn ergeben möchten.

Die Diegetisierung der Illusion

In Filmen wie in *LE PORTRAIT MYSTÉRIeux* richtet sich die Illusion des flächigen Bildes unmittelbar an die Filmzuschauer. Die *Tableaux vivants* sind bildmässig und frontal zur Kamera positioniert, sie werden ostentativ von einer Präsentator-Figur (etwa einem Schausteller oder einem Zauberer) dem Betrachterblick dargeboten, und sie sind in ihrer Illusionswirkung oftmals so überzeugend, dass sie auch dem «misstrauischen Blick» besonders aufmerksamer Zuschauer standhalten können. Beispielsweise ist es in dem Pathé-Film *LA VALISE DE BARNUM* (Gaston Velle, F 1904; Abb. 191a–b)⁸⁴ bis zum Moment der einsetzenden Bewegung kaum möglich, die Figuren als lebende Darsteller zu erkennen.⁸⁵

In anderen Filmen hingegen treten Figuren auf, die im Gegensatz zu den «Präsentator-Figuren» die Illusion nicht darbieten, sondern ihr selbst erliegen – wie etwa der alte Mann in *KISS ME* oder der Nachtwächter in *LA GARDE FANTÔME*. In diesen narrativ-fiktionalen Filmen richtet sich die Illusion der *Tableaux vivants* an *zwei* Instanzen: an die Filmzuschauer *und* an die diegetischen Figuren. Auf diese Weise entstehen *Wissenshierarchien*, weniger im Sinne einer gezielten Informationsverteilung durch die Narration

82 Das Verfahren ähnelt stark dem, was in der Kunstwissenschaft als Assemblage bezeichnet wird: nachträgliche Bildeinfügungen wie in der religiösen Malerei des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, als einer Methode der «Verdoppelung» und «Verschachtelung» (Stoichita 1998, 87; vgl. auch 87–109).

83 Zum Paradoxiebegriff in Bezug auf *Trompe-l'œil*-Gestaltungen vgl. Stoichita 1998, 299–312 (z. B. die ««Trompe-l'œil-Darstellung eines Trompe-l'œil-Gemäldes»», 303).

84 Der Filmtitel bezieht sich auf den US-amerikanischen Schausteller P. T. Barnum, der im New Yorker Barnum's American Museum in den 1840er und 1850er Jahren Jahrmarktattraktionen wie Automaten, Panoramen, Wachsfiguren und Kuriositäten vorführte. Barnum war u. a. für seine Plakatwerbung bekannt (vgl. Buckley 1998, 467–473).

85 Verstärkt wird der Effekt durch die Verkleinerung der Figuren, die wohl durch den Trick der optischen Größenverschiebung, also durch die Anordnung der Darsteller im Bildhintergrund erzielt wird.



191a-b LA VALISE DE BARNUM (Gaston Velle, F 1904)



(vgl. Bordwell 1985, 57–58), sondern vielmehr hinsichtlich des – eher auf phänomenologischer Ebene angesiedelten – Durchschauens der Illusion.

Die Position der Zuschauer innerhalb dieser Wissenshierarchie ist in manchen Filmen unbeständig. In *Kiss ME* richtet sich die Illusion der dargestellten Figur zunächst an die Filmbetrachter, wird aber recht schnell <umgeleitet> auf den alten Mann, sobald dieser die Szene betritt und das Plakat erblickt. Den Zuschauern wird an dieser Stelle nahegelegt, sich die von ihnen wahrgenommene Illusion auch durch die Augen einer anderen Person vorzustellen. Das mögliche Staunen ob der gelungenen Illusion verlagert sich somit erst nachträglich, durch die Inszenierung der verblüfften Passantenfigur, in den diegetischen Raum. Das Zuschauerinteresse kann sich ab diesem Zeitpunkt auf beides richten: Der Plakatfrau gilt weiterhin das <optische> Interesse, dem Mann vor allem Schadenfreude und Überlegenheitsgefühl. *Kiss ME* provoziert damit eine ähnliche Zuschauerhaltung wie *THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH* (R. W. Paul, GB 1901) und *UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW* (Edwin S. Porter, USA 1902), in denen die als naive Bauern gekennzeichneten Hauptfiguren einen Film im Film mit der Wirklichkeit verwechseln. Die Zuschauer dieser Filme konnten sich großstädtisch-modern und abgeklärt geben und über die Unwissenden lachen.⁸⁶ Wie Gottfried Boehm anhand von *Trompe-l'œil*-Malereien herausstellt, ist ein solcher beobachtender Blick <zweiter Ordnung> konstitutiv für Illusions-Dispositive:

In der Betrachtung eines *Trompe-l'œil* verschränken sich zwei Arten des Blickes. Es bedarf immer desjenigen, der sich täuschen lässt, und des anderen, der die Regeln durchschaut und den ersten beobachtet. [...] Am Ende freilich ist jeder Betrachter eines *Trompe-l'œil* beides: naiv, das heißt täuschungsbereit oder bildgläubig, und reflektiert zugleich. Die Verschränkung der beiden Betrachtungsweisen begleitet ein Moment der Entspannung. Was als kognitive Probe zu beginnen scheint, endet als spielerisches, lustvolles Geschehen, als Lust am Schein. (Boehm 2010, 24)

Die Diegetisierung der Illusion dient in *Kiss ME* also vor allem der Etablierung eines solchen zweiten, beobachtenden Blicks. Abgesehen davon lässt sich bemerkenswert wenig darüber sagen, was denn eigentlich auf Handlungsebene des Films geschieht. Belebt sich das Plakat nur in der Phantasie des Mannes oder in Wirklichkeit?⁸⁷ Vielleicht ist es gar kein Plakat und es steht einfach eine Frau in einer Nische? Keine dieser Möglichkeiten über-

86 Entsprechend wird der ältere Herr in *Kiss ME* in einer Katalogbeschreibung als «old farmer» bezeichnet (zit. n. Bergsten 1971, 205).

87 In der zeitgenössischen Katalogbeschreibung heißt es: «He looks at the picture of the girl and fancies he sees the eyes winking at him» (zit. n. Bergsten 1971, 205).

zeugt restlos. Mehr noch: Es scheint für die Wirkung des Films vollkommen unerheblich zu sein, ob man eine von ihnen in Betracht zieht. Obwohl der Film also eine kleine Geschichte erzählt, hat diese keinen logischen, nacherzählbaren Inhalt; sie entsteht *rein in der filmischen Anschauung*. Die Frauenfigur in *KISS ME* ist ein visuelles Paradox, dessen Wahrnehmung *als ein solches* lediglich umgeleitet wird auf eine diegetische Figur.

Mehrdeutige Bilder, eindeutige Geschichten

Andere Filme nutzten die Illusionskraft eines *Tableau vivant*, um eine wesentlich eindeutigeren Geschichte zu erzählen. In dem zuvor erwähnten Film *LEBENDER MARMOR* geht es um einen Mann, der für eine gewisse Zeit glaubt, einer Marmorskulptur gegenüberzustehen und den Irrtum erst bemerkt, als sie sich bewegt. Als Zuschauer des Films unterliegt man nicht dieser Täuschung, da zuvor deutlich gezeigt wird, wie die Darstellerin den Sockel besteigt und ihre Pose einnimmt. Auf diese Weise wird ebenfalls eine Wissenshierarchie etabliert, in die sowohl die Protagonisten als auch die Zuschauer einbezogen werden. Doch trotz des so geschaffenen Wissensvorsprungs bleibt die Illusionswirkung für die Filmzuschauer erhalten: Die Ähnlichkeit der *pose plastique* zu einer wirklichen Skulptur stellt immer noch eine bewundernswerte Attraktion dar.

Ähnlich verfährt der französische Film *LES TROIS MANNEQUINS* (Gau-mont, F 1909; Abb. 192a–b). Die Handlung spielt vor einem Trödeladen und hat den Ladenbesitzer, seine Tochter, deren Geliebten und einen Dieb als Protagonisten. Die zeitgenössische Katalogbeschreibung der deutschen Verleihfassung lautet:

Die jungen Leutchen sind sich einig, blos [sic] der Vater will von der Lieb-schaft nichts wissen. Jedoch Liebe ist erfinderisch, der junge Mann stellt sich selbst als Modepuppe hin und betrachtet nur immerzu sein Liebchen. Ein Dieb kommt und stiehlt etwas, doch plötzlich fühlt er sich beobachtet und stellt sich ebenfalls als Modepuppe hin. Der Händler entdeckt den Diebstahl und holt einen Polizisten. Auch dieser stellt sich als Modepuppe hin, um zu beobachten, sodaß nun der Liebhaber, der Dieb und der Schutzmann in einer Reihe zusammenstehen.⁸⁸

Der Plot entwirft eine äußerst komplexe Struktur der Informationsverteilung: Von dem Geliebten weiß nur die Tochter, von dem Dieb nur der Geliebte, von dem Polizisten wissen alle. Dieses (Nicht-)Wissen lässt sich auch hier als ein (Nicht-)Durchschauen von Illusion charakterisieren: Der

88 «Neuheiten der Woche», in: *Der Deutsche Lichtbildtheaterbesitzer* 13 (1909), o. S.



192a-b LES TROIS
MANNEQUINS
(Gaumont, F 1909)

Dieb hält den Geliebten für eine Modepuppe, der Polizist hält den Dieb *und* den Geliebten für eine solche, nur die Tochter erliegt keiner Täuschung.⁸⁹ Anders als in *KISS ME* ist die Geschichte zwar komplex, aber nacherzählbar, auch wenn sie etwas unglaubwürdig sein mag. Die Illusion ist dabei weniger an die Filmzuschauer gerichtet, als dass sie den Plot strukturiert. Ein Rest Zuschauerbeteiligung bleibt dem Illusionsspiel jedoch. Der Stillstand der Figuren ist immerhin so überzeugend, dass man Vergnügen an der Täuschung haben und die Figuren nach Anzeichen von

⁸⁹ An einer Stelle des Films wandelt sich dieses Verhältnis. Die Tochter stupst den Geliebten an, der sich aber nicht bewegt. Sie erschrickt, da sie glaubt, es nun doch mit einer Puppe zu tun zu haben und läuft davon.

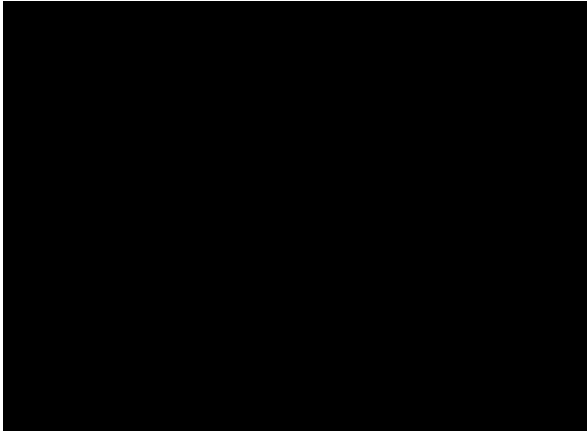
Lebendigkeit absuchen kann.⁹⁰ Diese immer noch vorhandene Zuschaueradressierung wird besonders am Ende des Films deutlich. Es ist mittlere Abend und die drei ‹Modepuppen› sind allein vor dem Laden. Hier gibt es den einzigen Einstellungswechsel des Films: einen Schnitt auf eine halbnaher Einstellung der drei Figuren (Abb. 192b), die vom Schlaf übermannt werden, zu torkeln beginnen und schließlich – wieder in der Totalen – übereinander fallen, wodurch der Trug schlussendlich aufgedeckt wird. Für einen Heranschnitt hat man sich an dieser Stelle möglicherweise deshalb entschieden, weil die entscheidenden Handlungsschritte des Einschlafens und allmählichen Torkelns sonst unzureichend sichtbar gewesen wären. Zugleich hebt die Kamera die für das Aufrechterhalten der Illusion nötige Distanz vollends auf, indem sie kleinste Gesichtsregungen erkennbar werden lässt. Sie nähert sich den Figuren wie Betrachter einem *Trompe-l'œil* oder einem realistischen Gemälde, wenn sie die ‹wahre Natur› der Darstellung ergründen wollen. Da die übrigen Filmfiguren an dieser Stelle abwesend sind, wird die Illusion allein für die Zuschauer durchbrochen. Expliziter als zuvor teilt der Film ihnen etwas mit, das außer ihnen niemand wissen kann (noch nicht einmal die sich bewegenden Figuren selbst, denn sie schlafen ja).⁹¹

Wachsfiguren

Eine besondere Form der diegetisierten Illusion liegt in Filmen vor, in denen Wachsfiguren durch *Tableaux vivants* dargestellt werden. In ihnen wird gleichsam ein Illusions-Dispositiv durch ein anderes vorgetäuscht. Ein Beispiel ist die Komödie *CHRISTIAN SCHRÖDER I PANOPTIKON* (Nordisk, DK 1911; Abb. 193), in welcher der Titelheld über Nacht in einem Wachsfigurenkabinett eingeschlossen wird, einschläft und sich am nächsten Morgen nicht mehr sicher ist, ob die Figuren nachts tatsächlich zum Leben erwacht waren. Der Film ist nicht erhalten, doch die Katalogbe-

90 Dies ist anders in der Komödie *GAVROCHE SCULPTEUR POUR RIRE* (Paul Bertho/Roméo Bosetti, F 1913). Auch hier geht es um eine Täuschungsgeschichte: Gavroche will seinem Onkel vortäuschen, er besitze wertvolle Skulpturen und stellt zwei Freunde als solche ins Wohnzimmer. In diesem Film wird jedoch bewusst das Unvermögen der Figuren, stillzustehen, für komische Effekte ausgenutzt. Die Illusion findet somit zwar auf der Erzählebene statt – der Onkel erliegt ihr zunächst –, ist aber nicht für die Filmzuschauer wirksam. Diese müssen ihr Vorhandensein schlicht unterstellen, damit die Geschichte Sinn macht.

91 Eine ähnliche Funktion übernimmt auch der einzige Heranschnitt in *GAVROCHE SCULPTEUR POUR RIRE*. Hier wird jedoch gerade die Perspektive einer diegetischen Figur eingenommen: der misstrauische Blick des Onkels, der zusammen mit dem Fuß der lebenden Skulptur kadriert wird. Für die Zuschauer des Films hat der Heranschnitt eigentlich keine enthüllende Funktion. Im Gegenteil: Der Fuß ist in der Großaufnahme viel ruhiger als die Figur in der Totalen.



193 Standphoto-
graphie zum Film
CHRISTIAN SCHRØDER
I PANOPTIKON
(Nordisk, DK 1911)



194 FIGURES DE CIRE
(Maurice Tourneur,
F 1914)

schreibung lässt vermuten, dass sich die Wachsfiguren im Laufe des Films in Bewegung setzen.⁹²

In dem drei Jahre später entstandenen Horrorfilm *FIGURES DE CIRE* (Maurice Tourneur, F 1914) lässt sich ein Mann, als Mutprobe unter Freunden, nachts in ein Panoptikum sperren. Der Plan misslingt, denn obwohl eigentlich nichts Nennenswertes passiert, verliert der Mann den Verstand und ersticht schließlich einen seiner Freunde, der ihn überraschen möchte. Die Wachsfiguren bewegen sich – zumindest in der überlieferten und an manchen Stellen stark beschädigten Filmfassung – an keiner Stelle und

92 Die Beschreibung ist einsehbar über die Internetseite des dänischen Filmarchivs: <http://www.dfi.dk/faktaofilm/film/da/34709.aspx?id=34709> (letzter Zugriff: 17. Mai 2016). Hier sind auch weitere Standphotographien einsehbar. Vgl. zu diesem Film: Sandberg 2003, 109–111.

werden zum Teil doch durch lebende Schauspieler dargestellt, um so die Atmosphäre des Unheimlichen zu verstärken (Abb. 194).⁹³

In der Filmburleske *ZIGOTO À LA FÊTE* (Jean Durand, F 1912) besucht der Titelheld einen Jahrmarkt und betritt unter anderem ein Zelt mit einer Wachsfigurenausstellung. Alle Figuren werden von stillstehenden Schauspielern verkörpert. Zigoto, sichtlich überfordert vom überwältigenden Wahrnehmungsangebot des Jahrmarktes, stößt alle diese Figuren um, wobei sich ausgerechnet der Polizist als echt erweist: Zigoto wird von ihm hochkant aus dem Zelt geschmissen. Alle weiteren Figuren fallen zwar um, geben sich aber Mühe, weiterhin den Anschein kompletter Unbeweglichkeit zu erwecken. Hier bleibt unklar, was genau der Film erzählt. Die sinnvollste Interpretation scheint zu sein, dass es innerhalb der Diegese um wirkliche Wachsfiguren gehen soll – mit Ausnahme eben des Polizisten. Aber möglicherweise handelt es sich auch um einen Wanderschausteller, der nur vorgibt, Wachsfiguren auszustellen? Wieder gelangt man an den Punkt, an dem eine genaue Interpretation der Geschichte kaum möglich und eigentlich auch unwichtig ist. Entscheidender als eine logische Auflösung ist, dass das Spiel mit der Illusion überhaupt in eine filmische Erzählung überführt wird und die Zuschauer über die Täuschung, welcher der Protagonist in irgendeiner Form erliegt, lachen können.

Tableaux vivants zwischen ästhetischer Illusion und optischer Täuschung

Wo der frühe Film die Illusionskraft der *Tableaux vivants* thematisiert, wird stets auf spielerische Weise die menschliche Urteilskraft und die Verlässlichkeit der Wahrnehmung hinterfragt. Dies gilt für die hinter Licht geführten diegetischen Figuren, ein Stück weit aber auch für die Filmzuschauer. Die besprochenen Filme stehen damit einem Illusionsverständnis, wie es zeitgleich in der akademischen Ästhetik zum Ausdruck kam, diametral gegenüber. Dort war die sogenannte *ästhetische Illusion* – der künstlerisch erzeugte Eindruck der Ähnlichkeit mit dem realen Motiv – als ein wesentlicher Wirkmechanismus der Künste (vor allem der bildenden Kunst) anerkannt und machte für manche Theoretiker sogar den Kern ästhetischer Erfahrung aus. Die wahrhafte *Sinnestäuschung* galt der aka-

93 Auch in dem späteren Horrorfilm *MYSTERY OF THE WAX MUSEUM* (Michael Curtiz, USA 1933) werden manche der durchgehend statischen Wachsfiguren von lebenden, regungslosen Darstellern repräsentiert. René Clair, der mit seinem Stummfilmwerk der 1920er Jahre dezidiert an das frühe Kino anknüpft, dreht 1925 für *LE VOYAGE IMAGINAIRE* eine ganz ähnliche Szene, die nachts im Pariser Musée Grévin spielt. In mehreren Einstellungen ist hier zu sehen, wie die starren Wachsfiguren – eigentlich Schauspieler – in Bewegung übergehen.

demischen Ästhetik hingegen als unkünstlerisches Verfahren, da sie das betrachtende Subjekt gleichsam entmachtete und somit unzulässig jene Grenze überschritt, die der wahrhaft ästhetischen Illusion gegeben war. Illusions-Dispositive wie Wachsfiguren galten in dieser Hinsicht als «Exzess der Mimesis» (Siebert 2009) und wurden aus dem Kanon der Künste kategorisch ausgeschlossen (vgl. auch Gombrich 2010, 235–236).⁹⁴

Die eindeutige Trennung von ästhetischer Illusion und optischer Täuschung wird in der vielleicht elaboriertesten Illusionstheorie der Jahrhundertwende, der groß angelegten und breit rezipierten «Kunstlehre» des Kunsthistorikers Konrad Lange, besonders deutlich. Sie erschien erstmals 1901 in zwei Bänden unter dem Titel *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre* und dann 1907 in einer neu überarbeiteten Fassung in einem Band.⁹⁵ Für den Tübinger Professor bestand das Wesen der Kunst und des ästhetischen Genusses in der von Kunstwerken erbrachten Illusionsleistung. Seine Theorie geht davon aus, «daß von allen Gefühlen, die ein [...] Bild auslöst, das Gefühl der Illusion, genauer gesagt die Lust an der Illusion dasjenige ist, wodurch [...] das Kunstwerk erst zum Kunst-

94 Eine solche Trennung der ästhetischen Illusion von wahrhafter Täuschung war bereits für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts prägend, etwa 1756 bei Moses Mendelssohn: «[...] die obern Seelenkräfte müssen aber überzeugt seyn, daß es eine Nachahmung, und nicht die Natur selbst sey» (1931, 154). Sie wird dann auch von anderen Ästhetikern der Jahrhundertwende wieder aufgegriffen, etwa von Karl Groos (1902, 213–236) und Johannes Volkelt (1905, 300–316), der sich auf Friedrich Theodor Vischers ältere Begriffe der «mitten in der Täuschung sich erhaltenden Freiheit» und der Verwechslung «mit dem Vorbehalt der freien Entscheidung» beruft (ebd., 312; vgl. auch Strube 1976, 204–211). Selbst Trompe-l'œil, die technisch der Malerei zuzurechnen sind, wurden aus diesem Grund von der Kunsttheorie bis ins 20. Jahrhundert abschätzig bewertet (vgl. Grootenboer 2005, 47). Auch in der neueren Kunstwissenschaft wird zwischen ästhetischer Illusion und optischer Täuschung unterschieden, wenn damit auch nicht mehr notwendigerweise ein Werturteil verbunden ist. Ernst Gombrichs Abhandlung zur Illusion in den Künsten von 1960 unterscheidet sich unter anderem darin von der Ästhetik um 1900, dass er Phänomene wie Trompe-l'œil, Kippfiguren, Cartoons und Werbegraphiken nicht heranzieht, um sie radikal von der Kunst abzugrenzen, sondern im Gegenteil die Wirkungsweise künstlerischer Darstellungen besonders anschaulich zu verdeutlichen. Dennoch trennt auch er ästhetische Illusion von der Täuschung (vgl. 2010, 167–173).

95 Den folgenden Ausführungen liegt die überarbeitete zweite Auflage zugrunde, in der Lange auch auf die teils ablehnenden Reaktionen der ersten Ausgabe gegenüber eingehen konnte. Wenn Langes Theorie inzwischen nur noch aus kritischer Distanz gelesen werden kann, so liegt dies weniger an seiner Analyse ästhetischer Illusion, die auch für heutige Überlegungen – selbst in der Filmwissenschaft – immer noch als Grundlage gelten kann, sondern an der spezifischen Absicht, die er damit verfolgt: *das Wesen der Kunst* eindeutig zu bestimmen (am Ende der über 600-seitigen Abhandlung fasst Lange seine Ergebnisse in eine achtteilige Definition) und damit zugleich mehrere Phänomene aus dem Bereich des Künstlerischen dezidiert auszugrenzen, allen voran Film, Photographie, Panoramen und die meisten Schaustellungen in Varieté und Schaubuden. Die klare Abwehrhaltung gegenüber diesen Medien einerseits und der Versuch, alle *etablierten* Künste in sein Illusionskonzept einzupassen, andererseits, wirken oftmals bemüht und werden der anbrechenden Medienmoderne nicht gerecht.

werk wird», und «daß wir [...] den ästhetischen Genuß gradezu von der Illusion abhängig machen, ästhetische Anschauung und Illusion gradezu miteinander identifizieren» (1907, 63). Bei diesem «Gefühl der Illusion» handle es sich um

eine Vertauschung, die im Bewusstsein des Beschauers, Hörers oder Lesers vor sich geht: Das Kunstwerk, das dieser sinnlich wahrnimmt, wird mit seinem Inhalt vertauscht, an die Stelle des Kunstwerks als sinnlich wahrnehmbaren Objekts mit seinen materiellen Eigenschaften tritt im Bewußtsein des Genießenden das, was er sich darunter vorstellt. (Lange 1907, 74)

Entscheidend ist für Lange, dass neben den *illusionserregenden* auch *illusionshemmende* Elemente im Kunstwerk vorliegen müssen, damit dieses zwar einerseits dem Dargestellten ähnlich ist, man es andererseits aber nicht tatsächlich dafür hält.⁹⁶ Werde diese Grenze überschritten, verlasse man zugleich den Bereich der Kunst: «Im allgemeinen wird man sagen können, daß [...] die Absicht der wirklichen Täuschung den Punkt bezeichnet, wo die wahre Kunst aufhört» (ebd., 243). Die Argumente, die Lange für seine These anführt, berufen sich jedoch letztlich auf die Autorität der Tradition und auf subjektive Wahrnehmungsbeschreibungen:

[...] die Erkenntnis, daß man sich hat täuschen lassen, kann [...] nicht zu einem Lustgefühl führen. Höchstens mag es sein, daß zuerst die Erwartung und Neugier, sodann das Amüsement über den gelungenen Witz die Unlust etwas milderte. (Lange 1907, 250)

In Bezug auf die optische Täuschung durch Wachsfiguren schreibt Lange:

Natürlich ist das Gemisch von Grauen, Ärger, Staunen und Neugier, das dann entsteht, alles andere eher als Kunstgenuß. Und wenn schon der Täuschungsversuch an sich uns verletzt, so kann vollends der mißglückte Täuschungsversuch nur beleidigend wirken. (Lange 1907, 241)

Langes Wortwahl lässt optische Täuschungen gradezu wie somatische Angriffe auf den Betrachter wirken, während die ästhetische Illusion ganz im Gegenteil mit einem Gefühl der Autonomie verbunden sei:

Beim Kunstgenuß ist aber das Charakteristische, daß ich die Täuschung durchschaue, daß ich mir ihrer stets bewusst bleibe. Ich nenne deshalb diesen Vorgang *bewußte Selbsttäuschung*. [...] Das Wesentliche des ästhetischen

96 Ähnliche Gedanken finden sich in der späteren Filmtheorie wieder, so 1932 in Rudolf Arnheims Unterscheidung von «Weltbild» und «Filmbild» (2002, 24–44) und seinem Begriff der «partiellen Illusion» (ebd., 38).

Genusses ist eben das *freiwillige* Sichhineinsteigern in eine Illusion, die doch immer nur bis zu einem gewissen Punkte geht, niemals völlig perfekt wird.

(Lange 1907, 256; Herv. i. O.)

Diese Autonomie in der Rezeption äußert sich für Lange in der stets gegebenen Möglichkeit des Betrachters, selbst zwischen beiden Sichtweisen zu wechseln, was als ein «Hin- und Heroszillieren zwischen zwei Vorstellungsreihen» (ebd., 295) beschrieben wird, konkret, zwischen der «Vorstellungsreihe Kunst» und der «Vorstellungsreihe Natur»: «Die bewußte Selbsttäuschung besteht also aus einem *Wechsel zwischen Täuschung und Nichttäuschung, Illusion und Wirklichkeitserkenntnis*» (ebd., 257; Herv. i. O.). Lange spricht hier auch von einer «Pendelbewegung» (ebd., 257) und einem «Hin- und Herfallen» (ebd., 259).

Bei der ästhetischen Illusion [...] findet, solange sie dauert, ein fortwährender Wechsel statt, ein stets wiederholtes Zurückkehren von der einen Vorstellung zur anderen, wodurch das Erlebnis als Ganzes doch wieder ein einheitliches wird.

(Lange 1907, 263; Herv. i. O.)

Bereits in Kapitel 6 wurde deutlich, dass es Lange in seiner normativen Ästhetik vor allem um die Verteilung von Machtverhältnissen innerhalb der ästhetischen Betrachtung ging. Der Film und seine spezifischen Bewegungsformen machten aus dem Betrachter seiner Ansicht nach einen passiven, der inhärenten Dynamik des Filmbildes hilflos ausgelieferten *Rezipienten* und keinen Kunstgenießer, der sich aktiv an der Pendelbewegung zwischen Darstellendem und Dargestelltem beteiligte. Aus ähnlichen Gründen wendet sich Lange auch gegen das Prinzip der optischen Täuschung, durch die der Betrachter ebenfalls jede Autonomie und Urteilskraft zu verlieren scheint, wie sich in *LEBENDER MARMOR* besonders gut beobachten lässt. Der hier dargestellte Spießbürger kann als das genaue Gegenteil zu Langes idealem Kunstbetrachter gelten: nicht nur durchdrungen von sexuellem Interesse an der Figur (und somit von vornherein weniger interessiert an ästhetischer Illusion als am Inhalt des Gezeigten), sondern auch noch vollständig ahnungslos über ihre «wahre Natur». Er wäre somit jeder wahrhaft künstlerischen Betrachtung unfähig. Zwar kommt es zu einer «Vertauschung [...] im Bewusstsein des Beschauers» (ebd., 74), doch der «Wechsel zwischen Täuschung und Nichttäuschung, Illusion und Wirklichkeitserkenntnis» (ebd., 257) wird nicht vom Betrachter selbst initiiert und kontrolliert, sondern ihm von außen aufgezwungen.

Interessanterweise betrachtet Lange *Tableaux vivants* gerade nicht als Medium optischer Täuschung. Er führt sie stattdessen als herausragendes Beispiel für die von ihm sogenannte «umgekehrte Illusion» an. Dar-

unter versteht er «den psychischen Vorgang, daß eine Natur als Bild angeschaut, d. h. als Inhalt eines Gemäldes, einer plastischen Schöpfung, einer Dichtung usw. aufgefaßt wird» (ebd., 497), kurz gesagt «die spezifisch ästhetische Anschauung der Natur» (ebd., 500). Lange spricht dann von umgekehrter Illusion, wenn Natur an ein Kunstwerk erinnert. Aus diesem Zusammenhang haben sich auch zwei «Künste der umgekehrten Illusion» entwickelt: die Gartenkunst, bei der natürliche Vegetation vom Menschen geschaffene Architektur nachahmt, und *Tableaux vivants*:

Ein lebendes Bild ist nichts anderes als eine bewußt bildmäßig arrangierte Natur. Das was bei der schönen, d. h. malerisch schönen Natur von selbst, durch Zufall entsteht, wird hier künstlich, im bewußten Hinblick auf künstlerische Darstellung komponiert. Die Art, wie man es genießt, ist ein ganz elementares Beispiel umgekehrter Illusion, bei dem sich die beiden Vorstellungsserien jedermann sofort aufdrängen. (Lange 1907, 507)

Für Lange drückt sich schon in der Bezeichnung «lebendes Bild» die Umkehrung der beiden Vorstellungsserien aus: «Das Wort «lebend» bezieht sich auf die wahrgenommene Natur, das Wort «Bild» auf das nur in der Phantasie vorgestellte Kunstwerk» (ebd.). Es komme so auch zu einer Vertauschung illusionserregender und -störender Elemente:

Beim Gemälde wirken Rahmen und Flächenhaftigkeit als illusionstörende Elemente. Beim lebenden Bild wird der Rahmen, damit es einen bildmäßigen Eindruck mache, geradezu künstlich hinzugefügt, obwohl er technisch gar nicht nötig ist. (Lange 1907, 507)

Lange sieht in den *Tableaux vivants* also keine Überschreitung ästhetischer Illusion, sondern lediglich ihre Umkehrung. Er kann sie deshalb den *Künsten* zuordnen, von *populären Schaustellungen* wie Wachsfiguren oder Panoramen hingegen abgrenzen.⁹⁷ Im Gegensatz zu Akrobatik oder Kunsttreiterei besäßen *Tableaux vivants* generell die Voraussetzung zur ästhetischen Illusion, denn sie rufen nicht nur *eine* sondern *zwei* Vorstellungsserien hervor. Stellt man sie Panoramen und Wachsfiguren gegenüber, behauptet Lange, blieben bei ihnen wie auch in den traditionellen Künsten beide Vorstellungsserien stets gegenwärtig, weshalb sie keine optische Täuschung bewirkten.⁹⁸

97 Allerdings stuft er *Tableaux vivants* niedriger ein als die regulären Künste, da sie nur in Abhängigkeit von diesen existieren: «Es liegt etwas Kompliziertes, Abgeleitetes in dem entgegengesetzten Vorgang» (ebd., 523).

98 Die Abgrenzung der Kunst von akrobatischen Schaustellungen entwickelt Lange auf S. 58–69. Zu Dioramen und Panoramen vgl. 234–236, zu Wachsfiguren vgl. 240–241. Zur Ablehnung von Wachsfiguren und Panoramen aus ästhetischer Sicht vgl. auch Volckelt 1905, 315–316.

Diese Trennung von ästhetischer Illusion und optischer Täuschung diente wohl nicht zuletzt dazu, den Kanon der etablierten bürgerlichen Künste gegenüber den neuen und von Vertretern unterer sozialer Schichten rezipierten Populärmedien abzugrenzen. Dass Lange *Tableaux vivants* dabei mehr oder weniger eindeutig den Künsten zuordnet, mag auch damit zusammenhängen, dass er selbst nach eigener Aussage aktiv am Stellen von Bildern beteiligt war (vgl. ebd., 507), und dies vermutlich in Auführungskontexten, die den ästhetischen Wert der Darstellung betonten und nicht ihr Potential zu optischer Täuschung. Wie ich oben jedoch gezeigt habe, konnten *Tableaux vivants* an anderer Stelle sehr wohl als Illusions-Dispositiv mit veritablem Täuschungsvermögen aufgefasst werden. Von anderen Vertretern der klassischen Ästhetik wurden sie deshalb weit aus kritischer betrachtet.⁹⁹

Langes Ausführungen sind geprägt von subjektiven Werturteilen, die im Großen und Ganzen die etablierte bürgerliche Kunstauffassung widerspiegeln und die Realität der allgemeinen visuellen Kultur um 1900 keineswegs erfassen. Seine Aussage, «die Erkenntnis, daß man sich hat täuschen lassen, kann [...] nicht zu einem Lustgefühl führen» (ebd., 250), entsprach zwar sicherlich dem Selbstverständnis der bürgerlichen Kulturelite, bezog aber gerade *nicht* die mediale Erfahrungswirklichkeit zahlreicher Besucher von Wachsfigurenkabinetten, Zaubershows und Phantasmagorien mit ein. Was Lange als «mißglückte[n] Täuschungsversuch» (ebd., 241) aburteilte, bildete für diese Zuschauer gerade den Kern einer ästhetischen Erfahrung, die einerseits auf punktueller Überraschung und Überwältigung beruhte, andererseits aber auch auf einer spezifischen Form der Wahrnehmungsverunsicherung.

Damit ist zugleich die Zuschauerhaltung umrissen, der sich auch die oben besprochenen Filme anbieten. Diese konnten Langes Illusionskonzeption schon deshalb nicht entsprechen, weil sie fast immer einen «ontologischen Wechsel» vollzogen: Die Skulpturen, Gemälde und Plakate werden *wirklich* lebendig und durchbrechen die Grenze zwischen Darstellung und Dargestelltem, die für Lange nur der Betrachtende selbst *in der Anschauung* und immer nur für kurze Zeit – niemals gänzlich – überschreiten dürfe. Während Lange *Tableaux vivants* zur Untermauerung seiner Theorie der ästhetischen Illusion heranzieht und sie den «verwerflichen» optischen Täuschungen gegenüberstellt, bringen die frühen Filme gerade ein in der Auf-

99 Friedrich Theodor Vischer ist diesbezüglich etwas uneindeutig. Für ihn gehören *Tableaux vivants* zu den «unselbständigen Gattungen» und damit «nicht in die eigentliche Kunst». Hingegen: «Mit dem Ausdruck «unselbständig» seien sie aber nicht heruntersgesetzt; es ist nicht so schlimm als mancher meint. Sie stehen eben nicht in der Mitte der eigentlich selbständig produzierenden Künste» (1898, 227).

führungsform enthaltenes Potential zu Augentrug und Sinnestäuschung zum Vorschein. Tableaux vivants lagen, so erweist sich einmal mehr, genau *zwischen* den beiden Polen von ›Verkörperung künstlerisch-ästhetischer Werte‹ und ›visueller Attraktion‹. Wie Birgit Jooss herausgestellt hat, richtete sich dabei die Beantwortung der Frage, ob primär «Täuschungs-Spiel oder Kunst-Ideal» (1999, 238) in den Vordergrund rückten, in ihrer Gewichtung vor allem nach den spezifischen Aufführungskontexten (vgl. ebd., 258). Gerade die internationalen Variététheater waren in dieser Hinsicht ein ambivalenter Ort, für den das Spannungsverhältnis zwischen populären Schaustellungen und bürgerlichem Kunstanpruch an sich schon kennzeichnend war. Was mögen etwa bürgerliche Zuschauer über die Tableaux vivants des Berliner Passage-Theaters in der Kaisergalerie gedacht haben, über das Eberhard Buchner in einem «Großstadt-Dokument» von 1905 schreibt:

Die Verbindung mit dem gleichnamigen Panoptikum ist hier von entscheidender Bedeutung. Man vergisst im Theater nicht, dass der Weg dahin zwischen Wachspuppen und allerlei lustigem, exotisch-romantischem Firlefanz hindurchführte. (Buchner 1905, 60)

Das Zitat lässt zumindest als Möglichkeit aufscheinen, dass die Gäste des Theaters die dort aufgeführten Tableaux vivants vielleicht weniger als Verkörperungen ästhetischer Werte wahrnahmen denn als Fortführung des Täuschungsspiels der Wachfiguren in der Passage.

Genauere Aussagen über die Rezeption von Tableaux vivants in Variététheatern lassen sich aufgrund der spärlichen Quellenlage zwar kaum rekonstruieren, als gesichert gelten kann jedoch, dass die im bürgerlichen Variété-Diskurs vorherrschende Konzeption von Tableaux vivants als Verkörperung des Schönen, Wahren und Guten nicht der einzige Referenzrahmen war, in dem die ›lebenden Bilder‹ wahrgenommen werden konnten. Die eingangs in diesem Kapitel zitierten Quellen sind vielmehr Indizien dafür, dass sich im Schatten des Diskurses um ihren ästhetischen Wert eine Annäherung der Tableaux vivants an populäre Attraktionsformen wie Wachfiguren oder Bühnenmagie vollzog. Wurden sie einerseits von den bürgerlichen Reformern instrumentalisiert, um das Variété mit ›hoher Kunst‹ zu infiltrieren, so geschah andererseits genau das Gegenteil. Ausgehend von ihrer ursprünglichen Bedeutung im Kontext der großbürgerlichen Salons wandelten sie sich allmählich in eine visuelle Attraktion und in ein Illusions-Dispositiv der Populärkultur. Doch wie schon bei den Spielen mit Stillstand und Bewegung kam das Potential der Tableaux vivants zum Spiel mit Illusion und optischer Täuschung im neuen Medium des Films besonders deutlich zur Geltung, nicht zuletzt, weil sie sich dort mit dessen eigenen Illusionsformen verbinden konnten.

10. Zusammenfassung und Schluss

Ausgehend von spezifischen historischen Konstellationen um 1900, in denen die ältere Tradition der Tableaux vivants und das neue Phänomen des Films miteinander in Beziehung traten, fokussierte dieses Buch auf Unterschiede, Gemeinsamkeiten und vor allem Wechselwirkungen zwischen den beiden medialen Dispositiven und Bildformen. Dabei wurden in einem pluralen Vorgehen verschiedene Zugänge gewählt: eine Art ›historische Phänomenologie‹, mit der sich das Verhältnis der beiden Bildformen zueinander anhand von zeitgenössischen Aussagen untersuchen ließ; eine Lokalrecherche zu historischen Aufführungspraktiken; vergleichende Analysen von Filmen und Tableaux vivants (wie sie vor allem in zeitgenössischen Anleitungen beschrieben wurden); die Herausarbeitung übereinstimmender oder divergierender Adressierungs- und Rezeptionsmodi; eine Analyse des historischen Diskurses zum frühen Kino; schließlich die genaue Untersuchung von Filmen, in denen Tableaux vivants eine konstituierende Rolle spielen. Methodisch habe ich mich der Problematik einer Situierung der Tableaux vivants innerhalb der anbrechenden Medienmode auf dialektische Weise genähert, indem ich eine konservative ›festsetzende Tendenz‹ von einer eher progressiven oder subversiven ›umkippenden Tendenz‹ unterschieden habe. Wesentliche Ergebnisse dieser Untersuchungen seien nun noch einmal zusammengefasst.

In Kapitel 3 zeigte ich, dass sich das Verhältnis von Tableaux vivants und Film um 1900 nicht im Sinne einer historischen Kontinuität denken lässt, sondern dass es zunächst als eine ästhetische Opposition beschrieben werden muss. Mit den beiden Bildformen verbanden sich ganz unterschiedliche Vorstellungen von ›Bild‹ und ›Leben‹, die sich an den spezifischen, diese Bildformen erst konstituierenden Prozessen von Stilllegung und In-Bewegung-Setzen äußerten und damit auf allgemeinere kulturgeschichtliche Umwälzungen verwiesen.

In Kapitel 4 konnte ich mit einer Fallstudie zur Medienlandschaft in der bayerischen Kleinstadt Nördlingen herausarbeiten, dass sich Tableaux vivants und Film ihren Zuschauern als zwei unterschiedliche mediale Dispositive darstellten, selbst wenn sie beide der visuellen Unterhaltungskultur zuzurechnen waren. Dies lag an der Einbindung in spezifische kulturelle Kontexte (etwa Jahrmarkt, Vereinsleben oder offizielle Feierlichkeiten) und den mit ihnen verbundenen Adressierungs- und Rezeptionsmodi, aber auch an den jeweiligen Bildformen, speziell an ihrem Umgang mit Stillstand und Bewegung. Da beide Medien im Nördlinger Fall auf dieselben Genres und Themen zurückgriffen (vor allem Kriegs- und Feuer-

wehrbilder), traten diese Unterschiede umso deutlicher hervor. Mit Film und Tableaux vivants verbanden sich so jeweils spezifische Prozesse der medialen Vermittlung, der Herstellung von Präsenzeffekten und der Identitätskonstruktion.

In den Kapiteln 5–7 konnte gezeigt werden, dass sich bestimmte ästhetische und festsetzende Tendenzen der Tableaux vivants auch in frühen theoretischen Konzeptualisierungen des Films sowie in filmischen Praktiken wiederfinden: Hier wirkten die Übertragung der Kategorie des Schönen auf Phänomene der Massen- und Schaulustkultur, die damit verbundene Idee einer ‚Bewegungsdomestizierung‘ und schließlich der spezifische Adressierungsmodus der ‚Attraktion des Schönen‘. Einerseits lässt sich dies als konservative Reaktion auf die Erschütterung bislang gültiger ästhetischer Grundsätze und Hierarchien durch den Film und seine oft als kontingent und nervös empfundene Bewegungsästhetik verstehen. Andererseits setzen sich bereits diese Tendenzen aus mehreren divergierenden Vorstellungen zusammen. So reflektiert der aufgezeigte filmtheoretische Diskurs den Rückgriff auf vertraute Kategorien der klassischen Ästhetik, gleichzeitig markiert er aber auch die Annäherung des Bildungsbürgertums an die beginnende Medienmoderne. Die ‚Attraktion des Schönen‘ stellt bereits in sich eine Überlagerung von klassischer Bildgestaltung oder Wirkungsästhetik und ostentativem Gestus der Schau-Dispositive dar und konnte so auch im Film wirksam werden. Kapitel 7 zeigte zudem, dass der frühe Film in ausgiebigem Maße von konkreten Inszenierungsweisen der Tableaux vivants Gebrauch machte, auch wo keine konkreten Gemälde nachgestellt wurden. Auf diese Weise ließ sich die Idee eines ‚schönen Filmbildes‘ verwirklichen und das Medium Film einem bürgerlichen Publikum nahebringen. Tableaux vivants legten das bewegte Filmbild tendenziell still und brachten in ihm harmonisch arrangierte, meist (durch Kolorierung der Filmkopien) farbig leuchtende Körper zur Anschauung.

Dass dies nicht der einzige Effekt war, wenn die regungslosen Posen im Film zum Einsatz kamen, belegen die Analysen in Kapitel 8 und 9. In den hier untersuchten Filmen wurde ein Potential der Tableaux vivants sichtbar, das aus den meisten zeitgenössischen Kommentaren und Kritiken nicht in gleichem Maße hervorging: nämlich das Potential, feste Erscheinungen aufzubrechen, etablierte Hierarchien mit ironischem Gestus aufzuheben und gezogene Grenzen durchlässig zu machen. Stillstand und Bewegung, Fläche und Raum sowie die mit ihnen assoziierten Bildformen und medialen Dispositive treiben in diesen Filmen ihr (Verwirr-) Spiel mit Zuschauern wie Protagonisten und entziehen sich einer eindeutigen Zuordnung. Damit wird weniger eine Bewunderung des Schönen eingeübt, als dass die Wahrnehmung selbst auf unterhaltsame Weise hin-

terfragt wird. Die Filme setzen dafür neben filmtechnischen Tricks vor allem auf die illusionäre Bildmacht der Tableaux vivants und ihr Oszillieren zwischen Stillstand und Bewegung. An dieser Stelle ist noch einmal anzumerken, dass die beiden von mir beschriebenen Tendenzen der Tableaux vivants – die ‹festsetzende› und die ‹umkippende› – wohl niemals in Reinform vorlagen, sondern sich in den meisten Vorführungen wie auch in den Filmen durchmischten.

Intermediale Konstellationen bzw. Berührungspunkte von Tableaux vivants und frühem Film lassen sich also in der Schaulustkultur der Moderne vielfach festmachen. Um sie zu charakterisieren und analysieren zu können, hat es sich als hilfreich erwiesen, Tableaux vivants und Film sowohl als mediale Dispositive als auch als Bildformen in den Blick zu nehmen. Dadurch verblieben die Bezugnahmen nicht auf einer metaphorischen oder historisch-motivischen Ebene, sondern konnten unter anderem auch anhand von unterschiedlichen Aufführungskontexten (z. B. öffentliche Gedenkfeiern oder Nummernprogramme im Varieté), performativen Aspekten (z. B. die Verdunkelung des Raums oder die Bühnenperformanz der Freiwilligen Feuerwehr in Nördlingen) sowie spezifischen Adressierungs- und Rezeptionsmodi (z. B. ‹Attraktion des Schönen› oder ‹spielerische Selbstzurschaustellung›) untersucht werden. Gleichzeitig blieben die *bildlichen* Aspekte beider Darstellungsformen im Fokus. Über die gemeinsame Nutzung bestimmter Motive hinaus ging es darum, wie sich Bildlichkeit selbst in beiden Medien formierte und wie sie auf der anderen Seite dekonstruiert, neu definiert oder in Frage gestellt wurde. Schließlich konnte so auch analysiert werden, wie beide Bildverständnisse zueinander in Spannungsverhältnisse traten.

Zentral war stets die Frage nach den Zuschauern. Hier konnte ich zeigen, wie an bestimmten Stellen Tableaux vivants einen Referenzrahmen auch für die Rezeption von Filmen bereitstellten (im Falle der ‹Attraktion des Schönen›). Das andere Modell, mit dem ich rezeptionsseitige Bezüge zu fassen suchte, war das der ‹intermedialen Rezeption›, eines Vergleichs zwischen den Medien und Bildformen, das ich in abgewandelter Form von Charles Musser übernommen habe. Regelmäßige Varietébesucher um 1900, so das Ergebnis, waren mit den medialen Dispositiven von Film und Tableaux vivants gleichermaßen vertraut, und es war ihnen möglich, sie in Beziehung zueinander zu setzen. Beide kamen innerhalb derselben Nummernprogramme zur Aufführung und teilten gewisse Merkmale (etwa die Präsentation einer Bilderfolge oder die Verdunkelung des Raums), auch wenn es sich in der Regel um vollkommen andere Bildmotive handelte (hier etwa klassische Skulpturen, dort einfahrende Lokomotiven oder optische Berichterstattung). Eine intermediale Rezeption wurde

ebenso durch die Filme selbst ermöglicht, indem sie mit der Inszenierung von Tableaux vivants auf eine ganze Reihe unterschiedlicher Bildmedien Bezug nahmen. Eine solche Perspektive ermöglichte ein Verständnis von Intermedialität, wie es mir in gegenwärtigen medienwissenschaftlichen Diskussionen selten vorzukommen scheint. Intermedialität ist demzufolge in den konkreten Bildformen und Aufführungsstrukturen bereits angelegt, realisiert sich letztlich aber erst im Rezeptionsakt.

Tableaux vivants, so lässt sich zusammenfassend formulieren, gehörten zum intermedialen Kontext des frühen Films, (1) weil sie beide innerhalb derselben Kultur der Schaulust verwurzelt waren, dort spezifischer der Tradition der ‹Ausstellung von Bilderfolgen› zuzurechnen waren und dennoch in bildlicher Hinsicht in auffälliger Opposition zueinander standen; (2) weil sie als konkrete mediale Dispositive und Bildformen von den zeitgenössischen Zuschauern zueinander in Bezug gesetzt werden konnten, und zwar aufgrund spezifischer und relevanter Gemeinsamkeiten und Unterschiede; (3) weil im Film gewisse Adressierungsmodi und mit ihnen verbundene Gestaltungsweisen der Tableaux vivants aufgegriffen und wirksam wurden; (4) weil Tableaux-vivants-Inszenierungen, wie sie zeitgleich auf Bühnen zu sehen waren, auch filmisch aufgezeichnet und dem Publikum präsentiert wurden.

Die meisten dieser intermedialen Wechselwirkungen waren gekennzeichnet durch Spannungsverhältnisse zwischen ostentativer Stillstellung in den Tableaux vivants und dem ostentativen Aufbruch der Bilder im Film. So unterschieden sich etwa die Kriegsbilder beider Darstellungsformen, die zwischen 1900 und 1907 in Nördlingen zu sehen waren, unter anderem in dieser Hinsicht grundlegend voneinander. Besonders auffällig war diese Spannung jedoch in den Filmen selbst, etwa in der ‹Bändigung› des filmischen Bewegungsbildes durch Tableaux-vivants-artige Inszenierungen oder durch ein selbstbewusstes Spiel mit Stillstand und Bewegung. Auch in den Filmen, die auf Tableaux vivants als Illusionsform zurückgriffen, entstanden Spannungen zwischen ostentativ regungslosen Figuren und filmischem Bewegungsbild, zwischen der Illusion statischer Bilder und Momenten der Bildbelebung.

Der ostentative Gestus der Tableaux vivants zielte in den verschiedenen Kontexten auf je andere Aspekte. Im kleinstädtischen Vereinskontext bewerkstelligten die Tableaux vivants die demonstrative Arretierung bewegter und potentiell kontingenter Vorgänge – Feuersbrünste und Kriegshandlungen – zu bedeutungstragenden Momenten. Sie stellten den durchtrainierten und effizienten Körper aus und aktualisierten demonstrativ Bezüge zu zeitlich oder räumlich entfernten Ereignissen. Auf den Varietébühnen ging es hingegen um den deutlichen Verweis auf das Schöne

und die Tradition der klassischen Kunst. In beiden Fällen hatte dieser Gestus jeweils die Funktion einer Stabilisierung von gesellschaftlicher Identität; gleichzeitig wies er die *Tableaux vivants* als modernes Schau-Dispositiv der Unterhaltungskultur aus. In den in Kapitel 8 und 9 analysierten Filmen kam hingegen eine andere Form ostentativer Zurschaustellung zum Tragen. In ihnen verschränkten sich Stillstellung und In-Bewegung-Setzen in Form einer Metabildlichkeit, die sowohl die Bildlichkeit des Films als auch jene von *Tableaux vivants* ausstellte. Die besprochenen Filme reflektieren ihre eigene Bildwerdung und ihr Verhältnis zu anderen Bildformen, insbesondere zu *Tableaux vivants*, aber sie tun dies durchgängig in einem Modus des Spielerischen, Ironischen oder Subversiven.

Insgesamt verweisen die Ergebnisse der vorgelegten Studie auf die ambivalente Position, die beide Aufführungsformen innerhalb der Kultur der Moderne einnahmen. Mit *Tableaux vivants* und Film trafen zweifellos zwei unterschiedliche historische Paradigmen von Bildlichkeit, Repräsentation und Weltzugang aufeinander – zwei «Zeitschichten», um die Metapher Reinhart Kosellecks (2000, 19) aufzugreifen. Der Film konnte sich in dieser Hinsicht an der älteren Darstellungsform «reiben» und doch nahm er sie ganz selbstverständlich in sich auf – mit unterschiedlichen Resultaten. Das zukunftsweisende Medium Film selbst erscheint unter diesem Aspekt betrachtet noch der visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts zugehörig. Oder wie es André Gaudreault formuliert:

So-called early cinema was not only a point of departure; it was also a point of arrival. It didn't only foretell the cinema yet to come; it also, at the same time, was the culmination of various practices based on images.

(Gaudreault 2011, 33)¹⁰⁰

Auch *Tableaux vivants* nahmen in diesem Spannungsfeld, das sich um 1900 zwischen den Kräften der Tradition und dem Einsetzen neuer ästhetischer Impulse bildete (Ben Singer schlägt dafür den Begriff «ambimodernity» vor, vgl. 2009, 38), eine Vielzahl unterschiedlicher Positionen ein. Sie führten die Tradition der klassischen Ästhetik und der etablierten Künste fort, *überführten* sie aber gleichzeitig in die Sphäre populärer Schaustellungen und ließen sie dort Symbiosen mit der Ästhetik der visu-

100 Eric de Kuyper hat diesen Punkt vielleicht am deutlichsten vertreten: «Meine These ist nämlich, dass das frühe Kino tief in der Kultur dieses [des 19.] Jahrhunderts verwurzelt ist und dass man deshalb in diesem Kontext den Schlüssel zu seinem Verständnis [...] suchen muss [...]. Der englische Historiker Eric J. Hobsbawm hielt für die allgemeine Geschichte fest, dass das 19. Jahrhundert bis über den Ersten Weltkrieg gedauert hat. Dies gilt auch für das Kino, welches wie erwähnt als Erscheinung des 20. Jahrhunderts nur wenig Beziehung zu diesem hat. [...] Kurzum: Dieses Kino ist in der Moderne nicht angekommen» (2006, 141–142).

ellen Attraktion eingehen. Sie knüpften an die gleichfalls in der Populärkultur verankerte Tradition der ‹spielerischen Bildverwandlung› an und hinterfragten als Illusions-Dispositiv die menschliche Wahrnehmung. Sie wurden schließlich dankbar vom Film aufgenommen, und selbst dort waren ihre Verwendungsweisen nicht einheitlich: Die Vielfalt reicht von der ‹konservativen› Tendenz zur domestizierten Bewegung und der Entfaltung einer ‹Attraktion des Schönen› über die spielerische Thematisierung des filmischen Bewegungsbildes bis hin zum doppelbödigen Spiel mit optischer Illusion, mit visuellen Ambiguitäten und Paradoxien.

Anhang

Literaturverzeichnis

Primärtexte

- Alexander, Paul (1897) «Das Variété und die Kunst». In: *Der Artist* 662, o.S.
- Anders, H. J. (1893) *Dem Nächsten zur Wehr, Gott zur Ehr! Eine Reihenfolge lebender Bilder aus dem Feuerwehr-Leben mit verbindenden Worten*. Zweite Aufl., Berlin: Eduard Bloch.
- Anon. (1894a) «Londoner Brief: The Living Pictures». In: *Der Artist* 481, o.S.
- Anon. (1894b) «Bei Henry de Vry». In: *Der Artist* 504, o.S.
- Anon. (1897) «Die Sensationssucht gewisser Variété-Directoren». In: *Der Artist* 664, o.S.
- Anon. (1904a) «Variététheater und bildende Künste». In: *Der Artist* 1037, o.S.
- Anon. [H. K.] (1904b) «Kindervorstellungen des Variété und ihr erzieherischer Wert». In: *Der Artist* 1034, o.S.
- Anon. [J. J.] (1905) «Das Reisen im Automobil». In: *Moderne Kunst* 14, S. 325–329.
- Anon. [E. Bl.] (1908) «Der Kinematograph und die Kunst». In: *Der Kinematograph* 99, o.S.
- Anon. (1906) «Notes from London». In: *Der Artist* 1128, o.S.
- Anon. (1909a) «Ruhende Bilder im Kino». In: *Der Kinematograph* 129, o.S.
- Anon. (1909b) «Ein neuer Weg (Zwei lebende Lichtbilder-Abende in Düsseldorf)». In: *Der Kinematograph* 119, o.S.
- Anon. (1912) «Eine kinematographische Kunstgalerie». In: *Union-Theater-Zeitung* 1.14, S. 6.
- Anon. (1913) «Die Eigenart des kinematographischen Bildes». In: *Illustrierte Kino-Woche* 2, o.S.
- Anon. [J. G. = Johannes Gaulke?] (1914) «Kunst und Schönheit im Film». In: *Der Kinematograph* 375, o.S.
- Anon. [K. Sch.] (2000) «In einem trierischen Kinematographen» [1909]. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 9, S. 11–13.
- Anon (2008a) [ohne Titel, 1895]. In: Banda/Moure (Hg.), S. 39–40.
- Anon. (2008b) [ohne Titel, 1895]. In: Banda/Moure (Hg.), S. 40–41.
- Arnheim, Rudolf (2000) *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Arnold, George (1859) *Parlor Theatricals; or, Winter Evenings' Entertainment*. New York: Dick & Fitzgerald.
- Avenarius, Ferdinand (1897) «Von ‹unanständiger› Kunst». In: *Der Artist* 658, o.S.
- Balázs, Béla (2001a) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2001b) *Der Geist des Films* [1930]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bergson, Henri (1967) *Schöpferische Entwicklung* [frz. 1912]. Aus dem Französischen von Gertrud Kantorowicz. Zürich: Coron.
- (2011) *Das Lachen: Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [frz. 1900]. Aus dem Französischen von Roswitha Plancheral-Walter. Hamburg: Meiner.
- Bethege, Ernst Heinrich (1914) *Lebende Bilder aus eisernen Tagen*. Leipzig: Strauch.

- Bierbaum, Otto Julius (1900) «Ein Brief an eine Dame anstatt einer Vorrede». In: Ders.: *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder)*. Berlin/Leipzig: Schuster & Loeffler, S. V-XIV.
- Bleibtreu, Karl (1984) «Theater und Kino» [1913]. In: Güttinger (Hg.), S. 208–245.
- (1913) «Aus Zürcher Lichtspieltheatern». In: *Kinema* 3.42, S. 6.
- Bruns, Max (1992) [ohne Titel, 1913]. In: «Kino und Buchhandel» [Antworten auf eine Umfrage des Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel – eine Auswahl]. In: Schweinitz (Hg.), S. 272–289.
- Bücher, Karl (1896) *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig: S. Hirzel.
- Buchner, Eberhard (1905) *Variété und Tingeltangel in Berlin*. (Großstadt-Dokumente 22). Berlin/Leipzig: Verlag von Hermann Seemann Nachfolger GmbH.
- Canudo, Ricciotto (2016) «Die Geburt einer sechsten Kunst. Versuch über den Kinematographen» [frz. 1911]. Aus dem Französischen von Jelena Rakin und Daniel Wiegand. In: Tröhler/Schweinitz (Hg.), S. 71–86.
- Chamisso, Oscar (1898) «Plastische Darstellungen». In: *Der Artist* 693, o.S.
- Claretie, Jules (2008) [ohne Titel, 1896], in: Banda/Moure (Hg.), S. 42–43.
- Coissac, G.-Michel (1906) *La théorie et la pratique des projections*. Paris: Maison de la Bonne Presse.
- Dannmeyer, C. H. (Red.) (1907) *Bericht der Kommission für «Lebende Photographien»*. Hamburg: Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens.
- Diehl, J. (1892a) *Kriegs-Scenen. Darstellungen von lebenden Bildern aus dem Kriegsjahre 1870/71 mit verbindender Dichtung und Musik*. 2. Aufl., Hamm i. Westf.: C. Dietrich
- (1892b) *Die Kapitulation von Sedan. Historische Darstellung in 7 Aufzügen*. Hamm i. Westf.: C. Dietrich.
- Döblin, Alfred (1992) «Das Theater der kleinen Leute» [1913]. In: Schweinitz (Hg.), S. 153–155.
- Döring, Karl (1913) «Internationales Variété und Volks-Variété». In: *Das Programm* 572, o.S.
- Dörpt-Léal, Woldemar von (1893) *Lebende Bilder. Eine gemeinverständliche Anweisung zum Stellen derselben*. Duisburg: J. Hoffmann.
- Duckerhoff, Traugott Wilhelm (1897) *Vaterländisches Festspiel zur Feier der Großtafeln in 1870/71. Lebende Bilder mit verbindenden Prologen*. Essen: Baedeker.
- Ebeling, Adolf Heinrich (1863–67) *Lebende Bilder aus dem modernen Paris*. 5 Bde. Köln: Bachem.
- Eichler, Franz (1915) *Zehn lebende Bilder aus dem Weltkrieg*. Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- Ely, Leopold (1905) *Von der Wiege bis zum Traualtar. Dreizehn lebende Bilder mit verbindendem Text und Musikbegleitung*. Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- Epstein, Jean (1974): «Bonjour cinéma» [1921]. In: *Écrits sur le cinéma*, Bd. I. Paris: Seghers, S. 85–102.
- (2008a) «Bonjour Cinéma» [frz. 1921]. In: Ders.: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Aus dem Französischen von Ralph Eue. Wien: Synema, S. 28–36.
- (2008b) «Der Ätna vom Kinematographen her betrachtet» [frz. 1926]. In: Ebd., S. 43–54.
- (2008c) «Photogénie des Unwägbaren» [frz. 1935]. In: Ebd., S. 75–79.

- Feuillade, Louis (2016) «Der Ästhetische Film». Aus dem Französischen von Daniel Wiegand. In: Tröhler/Schweinitz (Hg.), S. 66–67.
- Freeburg, Victor (1918) *The Art of Photoplay Making*. New York: MacMillan.
- (1923) *Pictorial Beauty on the Screen*. New York: MacMillan.
- Friedell, Egon (1992) «Prolog vor dem Film» [1913]. In: Schweinitz (Hg.), S. 201–208.
- Gaupp, Robert (1992) «Die Gefahren des Kino» [1911/1912], in: Schweinitz (Hg.), S. 64–69.
- Geller, Oscar (1905) «Der Regisseur im Variété». In: *Das Programm* 179, o.S.
- (1907) «Kinematograph als Variété-Nummer». In: *Der Kinematograph* 21, o.S.
- (1910) «Die Reform des Variétés». In: *Das Programm* 434, o.S.
- (1913a) «Kino und Pantomime». In: *Bühne und Welt* 19, S. 293.
- (1913b) «Kino-Variété». In: *Das Programm* 578, o.S.
- (1914) «Das Kino». In: *Soziale Kultur* 3, S. 162–165.
- Gilmer (o. J.) *Projections fixes & animées: appareils & accessoires. Catalogue n° 26*. Paris: Gilmer.
- Gonzaga Urbina, Luis (2008) «Le Cinématographe» [span. 1896]. Aus dem Spanischen von José Moure. In: Banda/Moure (Hg.), S. 44–47.
- Goodrick, G. J. (1895) *Tableaux Vivants and Living Waxworks*. London: Dean and Son.
- Groos, Karl (1899) *Die Spiele der Menschen*. Jena: Fischer.
- (1902) *Der ästhetische Genuss*. Giessen: J. Rieckersche Verlagsbuchhandlung (Alfred Tölpelmann).
- Günsberg, A. (1903) «Aesthetik bei Variété-Darbietungen». In: *Das Programm* 79, o.S.
- (1906) «Psychologische Wirkungen von Schaunummern». In: *Der Artist* 1140, o.S.
- (1907a) «Künstlerische Regie bei kinematographischen Aufnahmen und Vorführungen». In: *Der Kinematograph* 1, o.S.
- (1907b) «Geschmacksverirrungen». In: *Der Kinematograph* 36, o.S.
- Günther, Hans (1909) «Moderne Ziele der Kinematographie», in: *Die Lichtbild-Bühne* 49 (1909), S. 529–531.
- Häfer, Hermann (1907a) «Zur Dramaturgie der Bilderspiele». In: *Der Kinematograph* 32, o.S.
- (1907b) «Das Recht auf Schönheit». In: *Der Kinematograph* 41, o.S.
- (1908) «Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken. (II.) Können kinographische Vorführungen ›höheren Kunstwert‹ haben?». In: *Der Kinematograph* 86, o.S.
- (1913) *Kino und Kunst* (Lichtbühnen-Bibliothek Nr. 2). Mönchengladbach: Volksvereins-Verlag.
- (1992) «Kinematographie und echte Kunst» [1912/1913]. In: Schweinitz (Hg.), S. 306–311.
- Hamburger, Ludwig (1913) «Schauspiel und Filmregiekunst. Gedanken eines Bühnen-Dramaturgen». In: *Die Lichtbild-Bühne* 32, S. 20, 24.
- Hardenberg, Kuno Graf von (1913) «Die malerischen Seiten des Kino». In: *Die Lichtbild-Bühne* 25, S. 30–31.
- Hauptmann, Carl (1984) «Film und Theater» [1919]. In: Güttinger (Hg.), S. 369–375.
- Heber, Heinrich (1905) *Die Feuerwehr im Kampfe mit dem entfesselten Element. Beweglich lebendes Bild in 12 Verwandlungen nebst begleitendem Text*. Mühlhausen i. Th.: G. Danner.

- Hellwig, A. (1909) «Lebende Bilder einst und jetzt». In: *Das Organ* 19, S. 1–2.
- Hertwig, Robert (1897) *Aus der Soldatenzeit. Lebende Bilder mit Gewehrreigen, Prolog und erläuterndem Text.* (Sammlung lebender Bilder 10). Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- Herzberg, Leo (1909) «Nacktdarstellungen im Varieté. Parlamentarisches – Unparlamentarisches». In: *Das Programm* 355, o.S.
- Hummler, John (1894) *Ein Festspiel der Feuerwehr in einem Cyclus von zehn lebenden Bildern mit verbindenden poetischen Texten nebst Anleitung.* Saulgau: Selbst-Verlag des Verfassers.
- Jurinek, Josef M. (1906) «Das erste und oberste Gesetz des modernen Variétés». In: *Der Artist* 1139, o.S.
- (1911) «Empor!!! Empor!!! Pflingstaufgaben der Artistik». In: *Der Artist* 1373, o.S.
- Kleibömer, Georg (1909) «Kinematograph und Grammophon im Dienste der Kunst». In: *Der Kinematograph* 127, o.S.
- Klein, J. H. (1895) *Der Stern von Sedan. Festgedichte von Joseph Steinbach als begleitender Text zu den Lebenden Bildern.* Wald-Solingen: F. W. Vossen und Söhne.
- Klemperer, Victor (1992) «Das Lichtspiel» [1911/1912]. In: Schweinitz (Hg.), S. 170–182.
- Kloss, Erich (1904) «Artisten und Artistinnen als Modelle». In: *Der Artist* 1023, o.S.
- (1906): «Der Einfluss Richard Wagners auf das Variété». In: *Der Artist* 1119, o.S.
- Klunker, Max (1909) *Deutschlands Heldensöhne in Süd-West. Lebende Bilder mit begleitendem Text.* (Sammlung lebender Bilder 38). Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- Kotzian, Anton (1909) *Fünf neue Marmorgruppen, Waffentänze und Gruppierungen.* Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- Krüger, Max (1896) *Vorlagen zu Marmorgruppen nach der Antike.* 3. Aufl., Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- (1898) *Anleitung zur Darstellung plastischer Marmorgruppen und Bewegungsbilder.* 3. Aufl., neu herausgegeben und bearbeitet von Alfred Burkhardt. Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- Kühne-Harkort, Henriette (1887) *Lebende Bilder. Zur Darstellung im häuslichen Kreise.* Leipzig: Reclam.
- Kurz-Elsheim, Franz (1904) «Variété und Kunst». In: *Der Artist* 1022 (1904), o.S.
- Lange, Konrad (1907) *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre.* 2. Aufl., Berlin: G. Grote.
- (1912) «Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt». In: *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel: 100. Flugschrift des Dürerbundes zur Ausdruckskultur.* Hg. v. Robert Gaupp und dems. München: Callwey, S. 12–50.
- (1920) *Das Kino in Gegenwart und Zukunft.* Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Lapauze, H./Nansouty, Max de/Cunha, A. da/Jarzucl, H.,/Vitoux, G./Guillet, L. (1900) *Le guide de l'Exposition de 1900.* Paris: Flammarion.
- Lasker, Franz (1904) «Zur Aesthetik der Circus-Kostüme». In: *Der Artist* 1025, o.S.
- Lehnhard, Paul R. (1895) *Aus Deutschlands größter Zeit. Lebende Bilder aus dem Kriege 1870–71 mit begleitendem Text* (Sammlung lebender Bilder 6). Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- (1907) *Moment-Aufnahmen aus der Großstadt. Eine Reihenfolge lebender Bilder mit erläuterndem Text.* Mühlhausen i. Th.: G. Danner.

- (1909) *Lebende Bilder von der Feuerwehr. Fünf lebende Bilder mit erläuterndem Text.* Berlin: R. Meißner.
- Liesegang, Paul (1908) «Das Lichtbild in unserer Sprache». In: *Der Kinematograph* 61, o.S.
- (1999) «Die Projektions-Kunst» [1909]. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 8, S. 21–29.
- Lilencron, Adda von (1905) *Unsre Braven. Fünf Bilder aus dem Leben unsrer braven Truppen in Südwestafrika.* (Sammlung lebender Bilder 32). Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- Lindau, Paul (1913) «Filmdramatik». In: *Berliner Tageblatt* (16. Januar 1913), o.S.
- Lindsay, Vachel (2000) *The Art of the Moving Picture* [1915]. New York: The Modern Library.
- Lipps, Theodor (1923) *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst.* Bd. 1: *Grundlagen der Ästhetik.* 3. Aufl., Leipzig: Voss.
- Lukács, Georg (1992) «Gedanken zu einer Aesthetik des ‹Kino›» [1911]. In: Schweinitz (Hg.), S. 300–305.

- Mack, Max (1914) «Das Motiv». In: *Die Lichtbild-Bühne* 6, S. 11.
- Magnus, Curt (1914) «Aesthetisierende Glossen zur Varieté-kultur» (Teil III). In: *Das Organ* 281, S. 5–7.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1982) «Das Varieté» [1913]. In: *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle.* Hg. v. Manfred Brauneck. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 85–92.
- Mayer, Theodor Heinrich (1984) «Lebende Photographien» [1912]. In: Güttinger (Hg.), S. 119–129.
- Meggendorfer, Lothar (1878) *Lebende Bilder.* München: Braun & Schneider.
- (1890) *Neue lebende Bilder. Ein Ziehbilderbuch.* 12. Aufl., München: Braun & Schneider.
- Meinhold, Paul (1910) *Hurra, Germania! 4 lebende Bilder aus Deutschlands großer Zeit mit verbindendem Text.* (Sammlung lebender Bilder 41). Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- Melcher, Gustav (1909a) «Regie in der Filmfabrik». In: *Der Kinematograph* 128, o.S.
- (1909b) «Die künstlerischen Vorzüge der Kinematographie». In: *Der Kinematograph* 116, o.S.
- Méliès, Georges (2008) «Les vues cinématographiques» [1907]. In: Gaudreault, André (2008) *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe.* Paris: CNRS Éditions, S. 195–222.
- (1993) «Die Filmaufnahme» [1907]. Aus dem Französischen von Herbert Birett. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 2, S. 13–30.
- Mellini, Arthur (1910) «Kunst und Schönheit im Dienste des Geschäfts». In: *Der Kinematograph* 197, o.S.
- Mendelssohn, Moses (1931) «Von der Illusion» [1756–57]. In: Ders.: *Schriften zur Philosophie und Ästhetik.* Hg. v. Fritz Bamberger und Leo Strauss. Berlin: Akademie-Verlag [Faksimile-Ausgabe, Stuttgart: Frommann-Holzboog 1972], S. 154–155.
- Michaelis, Heinz (1923) «I.N.R.I.». In: *Film-Kurier* 283, o.S.
- Mierendorff, Carlo (1984) «Hätte ich das Kino!» [1920]. In: Güttinger (Hg.), S. 384–399.
- Milos, José de (1913) «Erlebtes!». In: *Das Organ* 260, S. 13–14.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie, und andere Schriften* [1916]. Aus dem Englischen von Jörg Schweinitz. Wien: Synema.

- Ney, Christian (1871) *Hurrah! Germania! Prologe, lebende Bilder, dramatische Scenen zur Feier der Siegestage unserer Armee [... für gesellige Kreise]*. Paderborn: unbekannter Verlag.
- Nico (1909) «Die beiden Kino-Veranstaltungen». In: *Der Kinematograph* 119, o. S.
- Noack, Friedrich (1927) *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*. Berlin: Deutsche Verlagsanstalt.
- Nordau, Max Simon (1892) *Entartung*. Berlin: C. Duncker.
- Normand, Maurice (1997) «Vor dem Kinematographen» [1900]. Aus dem Französischen von Ina Bach. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 6, S. 13–27.
- Pacatus, I. M. [Maxim Gorki] (1995) «Flüchtige Notizen» [russ. 1896]. Aus dem Russischen von Jörg Bochow. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4, S. 13–16.
- Paustka, Friedrich (1894) *Von der Wanderschaft bis zum eignen Herd. Eine Reihenfolge lebender Bilder mit verbindenden Worten* (Ludwig Blochs Galerie lebender Bilder 8). 2. Aufl., Berlin: Eduard Blochs Theater-Buchhandlung.
- Rapsilber, Maximilian (2004) «Film und Kulisse» [1910]. In: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 68–72.
- Rheinländer, J. (1896) *Lebende Bilder. Marmorbilder, Pantomimen und Schattenspiele*. Paderborn: Bernhard Kleine.
- Romanowski, Eduard (1892) «Rang, Stufenleiter und Wirkung der artistischen Kunst». In: *Der Artist* 400, o. S.
- (1893a) «Notre temps a réhabilité l'acrobatie». In: *Der Artist* 418, o. S.
 - (1893b) «Ça ira! Zukunftsgedanken». In: *Der Artist* 429, o. S.
 - (1913) «An Henry de Vry». In: *Das Organ* 251, S. 51.
- Saul, Karl (1914) «Regie-Gedanken». In: *Die Lichtbild-Bühne* 26, S. 9–11.
- Sartre, Jean-Paul (1990) «Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international» [1924]. In: Ders.: *Écrits de Jeunesse*. Paris: Gallimard, S. 388–404.
- Schenk, Paul (1909) «Kinematographie und Hygiene». In: *Der Kinematograph* 139, o. S.
- Schiller, Friedrich (1992) «Brief an Körner» [23. Februar 1793]. In: *Schillers Werke*. Nationalausgabe, Bd. 26. Hg. v. Edith Nahler und Horst Nahler. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger.
- Schiltz, Dr. (1910) *Ein Hoch der edlen Turnerei! Lebende Bilder mit Verwandlungen und verbindendem Text*. Mühlhausen i. Th.: Danner.
- Schott, Clara (1893) *Wie stellt man lebende Bilder? Angaben zur Stellung lebender Bilder von Clara Schott, mit Gedichten von Frida Schanz und Dr. Robert Bertin. Ein nützliches Büchlein für Schulen, Vereine und private Kreise bei allen festlichen Gelegenheiten*. Halberstadt: Verlag der Ernst'schen Buchhandlung.
- Schulze (1890) *Freuden und Leiden des Freiwilligen Feuerwehrmannes. Lebende Bilder mit Text in Versen*. Liegnitz: Georg Gradenwitz.
- Schumm, Max (1890) «Der Moment-Photograph». In: Ders.: *Das Wettrennen. Gesellschaftsscherz* (Fastnachts-Bühne 7). Berlin: Bloch, S. 10–17.
- Schwertzell, Gotthold (1895) *Vaterländisches Festspiel mit lebenden Bildern zur Erinnerung an die Zeit des großen Krieges 1870/71*. Bonn: Röhrscheid und Ebbecke.
- Sédouard, E. (1890) *Das Buch der lebenden Bilder*. Berlin: Eduard Blochs Theater-Buchhandlung.

- Serner, Walter (1992): «Kino und Schaulust» [1913]. In: Schweinitz (Hg.), S. 208–214.
- Silvestre, Armand (1889) «Le tableau vivant». In: Ders.: *Histoires Scandaleuses*. Paris: Ernest Kolb, S. 137–144.
- (1900) *Guide de Paris et de ses environs et de l'Exposition de 1900*. Paris: Didier et Méricant.
- Spielhagen, A. (1894) *Aus Deutschlands Vergangenheit. Ein Cyclus von lebenden Bildern mit verbindendem Text*. Berlin: Kühling & Güttner.
- Stead, W. T. (1996) «The Church's Picture Galleries: A Plea for Special Sunday Cinemas» [1912]. In: Harding/Popple (Hg.), S. 84–87.
- Strobl, Karl Hans (1984) «Der Kinematograph» [1911]. In: Güttinger (Hg.), S. 51–54.
- Talbot, Frederick A. (1912) *Moving Pictures: how they are made and worked*. Philadelphia/London: J. B. Lippincott/William Heinemann.
- Tannenbaum, Herbert (1987) «Kino und Theater» [1912]. In: *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum* (Kinematograph 4). Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, S. 33–46.
- Taudien, Gustav (1913) «Maler heraus!». In: *Der Kinematograph* 348, o.S.
- Trautmann, Bruno (1892a) *Noch ein Mann Einquartierung, oder: Hilfe in der Not. Militairisch lebendes Bild in fünfzehn Verwandlungen*. 2. Aufl., Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- (1892b) *Eine Turnfahrts-Scene: Beweglich lebendes Bild in acht Verwandlungen*. 4. Aufl., Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- (1892c) *Im Lande der Märchen. Beweglich lebendes Bild in acht Verwandlungen*. 2. Aufl., Mühlhausen i. Th.: G. Danner
- Treß, Gebhard (1913) *Anleitung zum Aufstellen von «Lebenden Bildern»* (Lebende Bilder 1). Warendorf i. Westf.: Franz Wulf.
- Vischer, Friedrich Theodor (1898) *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik*. 2. Aufl., Stuttgart: Cotta.
- Volkelt, Johannes (1905) *System der Ästhetik*. Bd. 1. München: C. H. Beck.
- Vry, Henry de (1909) «Dunkelnummern. Eine fachtechnische Plauderei». In: *Das Organ* 48, S. 6–8.
- Wallner, Edmund (1895) *Eintausend Sujets zu Lebenden Bildern*. 4. Aufl., Erfurt: Bartholomäus.
- Winckler, G. (1896) *Hoch der Soldatenstand. Lebende Bilder mit erläuterndem Text* (Sammlung lebender Bilder 9). Mühlhausen i. Th.: G. Danner.
- Winter, O. (1996) [ohne Titel, 1896]. In: Harding/Popple (1996), S. 13–17.
- Wolf-Czapek, Karl Wilhelm (1908) *Die Kinematographie. Wesen, Entstehung und Ziele des lebenden Bildes*. Dresden: Union Deutsche Verlagsgesellschaft.
- (1910) «Ueber den Stil des Kunstfilms». In: *Der Kinematograph* 189, o.S.
- Wolfram, C. (1902) *Feuerwehr in Dorf und Stadt. Eine Reihe lebender Bilder aus dem Feuerwehrleben mit verbindendem Text und Musikbegleitung*. Berlin: Martin Böhm.

Sekundärliteratur

- Abel, Richard (1994) *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896–1914*. 2. Aufl., Berkeley/Los Angeles/London: California University Press.
- (Hg.) (2010) *Encyclopedia of Early Cinema*. 2. Aufl., New York: Routledge.
- Achenbach, Michael/Caneppele, Paolo/Kieninger, Ernst (1999) *Projektionen der Sehnsucht: Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematographie*. Wien: Filmarchiv Austria.
- Adriaenssens, Vito (2016) «Malerei in Bewegung. Bürgerlicher Realismus und Piktoralismus im europäischen Kino (1908–1914)». In: Schweinitz/Wiegand (Hg.), S. 151–175.
- /Jacobs, Stephen (2015) «The Sculptor's Dream: Tableaux Vivants and Living Statues in the Films of Méliès and Saturn». In: *Early Popular Visual Culture* 13/1, S. 41–65.
- Albera, François/Braun, Marta/Gaudreault, André (Hg.) (2002) *Arrêt sur image, fragmentation du temps – Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Éditions Payot.
- Allen, Robert C. (1980) *Vaudeville and Film 1895–1915: A Study in Media Interaction*. New York: Arno Press.
- Altick, Richard D. (1978) *The Shows of London*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Anae, Nicole (2008) «Poses Plastiques: The Art and Style of <Statuary> in Victorian Visual Theatre». In: *Australasian Drama Studies* 52, S. 112–121.
- Anthony, Barry/Brown, Richard (1999) *A Victorian Film Enterprise: The History of the British Mutoscope and Biograph Company, 1897–1915*. Trowbridge, Wiltshire: Flicks Books.
- Askari, Kaveh (2005) «From the <Horse in Motion> to <Man in Motion>: Alexander Black's Detective Lectures». In: *Early Popular Visual Culture* 3.1, S. 59–76.
- (2014) *Making Movies into Art: Picture Craft from the Magic Lantern to Early Hollywood*. London: Palgrave Macmillan.
- /Curtis, Scott/Gray, Frank/Pelletier, Louis/Williams, Tami/Yumibe, Joshua (Hg.) (2014) *Performing New Media 1890–1915*. New Barnet: John Libbey.
- Assael, Brenda (2006) «Art or Indecency? Tableaux Vivants on the London Stage and the Failure of Late Victorian Moral Reform». In: *Journal of British Studies* 45.4, S. 744–758.
- Assmann, Jan (1992) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck.
- Aubert, Michelle/Seguin, Jean-Claude (Hg.) (1996) *La production cinématographique des frères Lumière*. Paris: Bibliothèque du Film (BIFI)/Éditions Mémoires de cinéma.
- Auerbach, Jonathan (2004) «Caught in the Act: Self-Consciousness and Self-Rehearsal in Early Cinema». In: Gaudreault/Russell/Véronneau (Hg.), S. 91–104.
- (2007) *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- (2010) «Chase Films». In: Abel (Hg.), S. 110–112.
- Bajac, Quentin (1999) *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840–1880)*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Banda, Daniel/Moure, José (2008) *Le cinéma. Naissance d'un art 1895–1920*. Paris: Flammarion.

- Barck, Joanna (2008) *Hin zum Film – zurück zu den Bildern. Tableaux vivants: «Lebende Bilder» in Filmen von Antamaro, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld: Transcript.
- Bastide, Bernard (2008) «Les «séries d'art» Gaumont. Des «sujets de toute première classe»». In: 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* 56, S. 305–325.
- Baudry, Jean-Louis (1978) *L'Effet cinéma*. Paris: Albatros.
- Belloi, Livio (1996) ««Vielen Dank und auf Wiedersehen»: Mitteilungen an das Publikum in den Kinoprogrammen der Frühzeit». Aus dem Französischen von Frank Kessler. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 5, S. 117–131.
- Benjamin, Walter (1977) «Über einige Motive bei Baudelaire» [1939]. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 185–229.
- (2002) «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» [1939]. In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 351–383.
- Berger, Willy R. (1989) «Das Tableau. Rührende Schluß-Szenen im Drama». In: *Arcadia* 24.2, S. 131–147.
- Bergsten, Bebe (Hg.) (1971) *Biograph bulletins: 1896–1908*. Los Angeles: Locare Research Group.
- Bernardini, Aldo (1996) *Il cinema muto italiano 1905–1906. I film dei primi anni*. Rom: Centro Sperimentale di Cinematografia.
- Bertemes, Claude/Dahlen, Nicole (2011) «Back to the Future: Early Cinema and Late Economy of Attention. An Interim Report about Crazy Cinématographe». In: Loiperdinger (Hg.), S. 79–105.
- Blom, Ivo (2001) «Quo Vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between». In: Quaresima/Vichi (Hg.), S. 281–292.
- Boehm, Gottfried (2010) «Die Lust am Schein im Trompe l'œil». In: Hedinger (Hg.), S. 24–29.
- Boillat, Alain/Robert, Valentine (2010) «Vie et Passion de Jésus Christ (Pathé, 1902–1905). Hétérogénéité des «tableaux», déclinaison des motifs». In: 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* 60, S. 32–63.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: Wisconsin University Press.
- Bottomore, Stephen (1996) ««Nine Days' Wonder»: Early Cinema and its Sceptics». In: *Cinema: Beginnings and the Future*. Hg. v. Christopher Williams. London: University of Westminster Press, S. 135–149.
- (2004) «From Factory Gate to the «Home Talent» Drama: An International Overview of Local Films in the Silent Era». In: Toulmin/Popple/Russell (Hg.), S. 33–48.
- (2007): *Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897–1902*. Dissertation Universität Utrecht. Online: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/22650> (letzter Zugriff: 18. Mai 2016).
- Bouglione, Louis Sampion/Aiolfi, Marjorie (2002) *Le cirque d'Hiver*. Paris: Flammarion.
- Bousquet, Henri (1993–96) *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*. Bd. I–III. Bures sur Yvette: Éditions Henri Bousquet.
- Brandl-Risi, Bettina (2003) «Wahlverwandtschaften. Zur Theatralisierung von Bildern und Texten im «tableau vivant»». In: *Formzitat und Intermedialität*. Hg. v. Andreas Böhn. St. Ingberg: Röhrig Universitätsverlag, S. 183–208.
- (2013) *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i. Br.: Rombach.

- Braun, Brigitte/Jung, Uli (2005) «Local Films from Trier, Luxembourg and Metz: A Successful Business Venture of the Marzen Family, Cinema Owners». In: *Film History* 17.1, S. 19–28.
- /Vogl-Bienek, Ludwig (2009) «Erquickliche Feldzüge für Jung und Alt. Lichtbilder und frühe Filme über den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71». In: *History Sells!* Hg. v. Wolfgang Hardtwig und Alexander Schug. Stuttgart: Franz Steiner, S. 229–241.
- Braun, Marta (1992) *Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Buckley, Peter G. (1998) «Paratheatricals and Popular Stage Entertainment». In: *The Cambridge History of American Theatre*. Bd. I: *Beginnings to 1870*. Hg. v. Don B. Wilmeth und Christopher Bigsby. New York: Cambridge University Press, S. 424–481.
- Carou, Alain (2000) «Art et imitation. Sur une bande de la série «Le Film Esthétique» et son procès». In: *Louis Feuillade = 1895 Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* (Numéro hors série). Hg. v. Jacques Champreux, Alain Carou und François de la Brethèque, S. 38–50.
- Čelebonović, Aleksa (1974) *Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei*. Übersetzung aus dem Serbokroatischen ins Französische durch Sacha Tolstoi. Übertragung ins Deutsche von Peter Hahlbruch. Berlin: Propyläen.
- Ceram, C. W. (1965) *Eine Archäologie des Kinos*. London: Thames and Hudson.
- Chapman, Mary (1996) ««Living Pictures»: Women and *Tableaux Vivants* in Nineteenth-Century American Fiction and Culture». In: *Wide Angle* 18.3, S. 22–52.
- Chik Caroline (2011) *L'image paradoxale. Fixité et mouvement*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion.
- Clair, René (1995) *Kino. Vom Stummfilm zum Tonfilm [1951]*. Aus dem Französischen von Eva Fehsenbecker. Zürich: Diogenes.
- Cohen, Matthew Isaac (2006) *The Komedi Stamboel: Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891–1903*. Athens: Ohio University Press.
- Cowan, Michael (2008) *Cult of the Will: Nervousness and German Modernity*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Crary, Jonathan (1999) *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press.
- Curtis, Scott (2015) *The Shape of Spectatorship: Art, Science, and Early Cinema in Germany*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Bewegungs-Bild: Kino 1* [frz. 1983]. Aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deslandes, Jacques (1968) *Histoire comparée du cinéma*. Band II: *Du cinématographe au cinéma 1896–1906*. Brüssel: Casterman.
- Dewitz, Bodo von/Nekes, Werner (Hg.) (2002) *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten*. Göttingen: Steidl.
- Diederichs, Helmut H. (1985) «Die Anfänge der Filmpublizistik 1895 bis 1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift «Der Komet» und die Gründung der Filmfachzeitschriften». In: *Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung* 1.30, S. 55–71.
- (2001) *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Online: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2005/563> (letzter Zugriff: 18 Mai 2016).

- Doane, Mary Ann (2002) *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Dulac, Nicolas/Gaudreault, André (2006) «Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series». In: Strauven (Hg.), S. 227–244.
- Ebert-Schifferer, Sybille (2010) «Der Durchblick und sein Gegenteil. Malerei als Täuschung». In: Hedinger (Hg.). S. 16–23.
- Echle, Evelyn (2010) «Apotheoses and Artists: Human Ornaments and Cinema's Dialogue with the Arts. The Kiriki Films of 1907 and 1908». In: *In the Very Beginning, at the Very End: On the History of Film Theories*. Hg. v. Leonardo Quaresima und Valentina Re. Udine: Forum, S. 205–209.
- (2016) «Ornamentale Oberflächen. Überlegungen zu einer visuellen Form im Kino der 1910er Jahre». In: Schweinitz/Wiegand (Hg.), 205–233.
- Ezra, Elizabeth (2000) *Georges Méliès: The Birth of the Auteur*. Manchester: Manchester University Press.
- Faulk, Barry J. (2004) ««Spectacular» Bodies: Tableaux vivants at the Palace Theatre». In: Ders.: *Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture*. Athens: Ohio University Press, S. 142–187.
- Feschotte, Jacques (1965) *Histoire du music-hall*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Fisher, Lucy (2006) «The Shock of the New: Electrification, Illumination, Urbanization, and the Cinema». In: *Cinema and Modernity*. Hg. v. Murray Pomerance. New Jersey: Yale University Press, S. 19–37.
- Folie, Sabine/Glasmeier, Michael (Hg.) (2002) «Atmende Bilder. Tableau vivant und Attitüde zwischen «Wirklichkeit und Imagination»». In: *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. Hg. von dens. Wien: Kunsthalle Wien, S. 9–52.
- Foucault, Michel (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Éditions Gallimard.
- (1994) *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* [frz. 1975]. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frech, Volker (1999) *Lebende Bilder und Musik am Beispiel der Düsseldorfer Kultur*. Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln.
- Frey, Manuel (1998) «Tugendspiele. Zur Bedeutung der «Tableaux vivants» in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts». In: *Historische Anthropologie* 6.3, S. 401–430.
- Fried, Michael (1980) *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: Chicago University Press.
- Friedberg, Anne (1994) *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Fuhrmann, Wolfgang (2015) *Imperial Projections: Screening the German Colonies*. New York/Oxford: Berghahn.
- Gamboni, Dario (2002) *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books.
- (2010) «Ambiguität in der Kunst. Bildtheorie und Interpretationsverfahren». In: *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Hg. v. Verena Krieger und Rachel Mader. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 209–224.

- Garelick, Rhonda K. (2007) *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton: Princeton University Press.
- Garnarcz, Joseph (2010) *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914*. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld.
- Gaudreault, André (2003) «Das Erscheinen des Kinematographen». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 12, S. 33–47.
- /Russell, Catherine/Véronneau, Pierre (Hg.) (2004): *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*. Lausanne: Éditions Payot.
 - /Gunning, Tom (2006) «Early Cinema as a Challenge to Film History» [1985]. In: Strauven (Hg.), S. 365–380.
 - (2011) *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema* [2008]. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press.
- Gerber, Adrian (2016) *Zwischen Propaganda und Unterhaltung. Das Kino in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs* (Zürcher Filmstudien 37). Marburg: Schüren.
- Glassberg, David (1990) *American Historical Pageantry: The Uses of Tradition in the Early Twentieth Century*. Chicago: Chicago University Press.
- Glozer, Laszlo (1981) *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Köln: DuMont.
- Goergen, Jeanpaul (2002) «Der pikante Herrenfilm. Ein vergessenes Genre der Kaiserzeit». In: *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*. Hg. v. Thomas Elsaesser und Michael Wedel. München: Text + Kritik, S. 45–61.
- Gombrich, Ernst (2010) *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* [1960]. Aus dem Englischen von Lisbeth Gombrich. 3. Aufl. der sechsten deutschen Ausgabe, Berlin: Phaidon.
- Gordon, Rae Beth (2001) *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*. Stanford: Stanford University Press.
- Grootenboer, Hanneke (2005) *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. Chicago/ London: University of Chicago Press.
- Guido, Laurent (2007) *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories cinématographiques françaises 1910–1930*. Lausanne: Payot Nadir.
- /Lugon, Olivier (Hg.) (2012) *Between Still and Moving Images: Photography and Cinema in the 20th Century* [frz. 2010]. Bloomington: Indiana University Press.
- Gunning, Tom (1983) «An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film». In: *Film Before Griffith*. Hg. v. John L. Fell. Berkeley/Los Angeles: California University Press, S. 355–366.
- (1993) ««Now You See It, Now You Don't»: The Temporality of the Cinema of Attractions». In: *Velvet Light Trap* 32, S. 3–12.
 - (1995) «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator» [1989]. In: *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Hg. v. Linda Williams. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, S. 114–133.
 - (1996) «Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde». In: *Meteor* 4, S. 25–34.
 - (2000) ««Animated Pictures»: Tales of Cinema's Forgotten Future, after 100 Years of Films». In: *Reinventing Film Studies*. Hg. v. Christine Gledhill und Linda Williams. London: Arnold, S. 316–331.
 - (2001) «New Thresholds of Vision: Instantaneous Photography and the Early Cinema of Lumière». In: *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*. Hg. v. Terry Smith. Chicago: Chicago University Press, S. 71–100.

- (2004a): «Phantasmagoria and the Manufacturing of Illusion and Wonder: Towards a Cultural Optics of the Cinematic Apparatus». In: Gaudreault/Russell/Véronneau (Hg.), S. 31–44.
 - (2004b): «Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters». Online: <http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf> (letzter Zugriff: 18. Mai 2016)
 - (2004c) «Pictures of Crowd Splendor: The Mitchell and Kenyon Factory Gate Films». In: Toulmin/Popple/Russell (Hg.), S. 49–58.
 - (2009) «The Attraction of Motion: Modern Representation and the Image of Movement». In: Ligensa/Kreimeier (Hg.), S. 165–173.
 - (2010) «Intermediality and Modes of Reception». In: Abel (Hg.), S. 324–325.
- Günther, Ernst (1978) *Geschichte des Varietés*. Berlin: Henschel.
- Güttinger, Fritz (Hg.) (1984) *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum.
- Guy, Alice (1981) *Autobiographie einer Filmpionierin 1873–1968* [1976]. Aus dem Französischen von Helma Schleif. Münster: Tende.
- Haller, Andrea/Loiperdinger, Martin (2011) «Stimulating the Audience: Early Cinema's Short Film Programme Format 1906 to 1912». In: Loiperdinger (Hg.), S. 7–21.
- Hamus, Réjane (1999) «Segundo de Chomón». In: 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* 27, S. 49–60.
- Hansen, Hans Jürgen (1970) *Das pompöse Zeitalter. Zwischen Biedermeier und Jugendstil*. Oldenburg/Hamburg: Gerhard Stalling.
- Harding, Colin/Popple, Simon (Hg.) (1996) *In the Kingdom of Shadows: A Companion to Early Cinema*. London: Cygnus Art: Farleigh Dickinson University Press.
- Hardtwig, Wolfgang (1990) «Verein, Gesellschaft, Geheimgesellschaft, Assoziation, Genossenschaft, Gewerkschaft». In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Hg. v. Otto Brunner. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 789–829.
- Hedinger, Bärbel (Hg.) (2010a) *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*. München: Hirmer.
- (2010b): «Trompe l'œil. Eine moderne Gattung seit der Antike». In: Dies. (Hg.), S. 10–15.
- Hettling, Manfred/Nolte, Paul (1993) «Bürgerliche Feste als symbolische Politik im 19. Jahrhundert». In: *Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert*. Hg. v. Manfred Hettling und Paul Nolte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 7–36.
- Hick, Ulrike (1999) *Geschichte der optischen Medien*. München: Finck.
- Holzhey, Günther (1995a) «Von der Lochkamera zum Wanderkino. Aus der Nördlinger Mediengeschichte». In: *Mach Dir ein paar schöne Stunden... Vom Guckkasten zum Filmtheater, Nördlinger Kinogeschichte*. Hg. v. Rieser Volkshochschule Nördlingen e.V./MUSICA MAGICA (Hg.). Nördlingen: Eigenverlag, S. 12–19.
- (1995b) «Neu! Zum ersten Male in Nördlingen! Der Kinematograph». In: Ebd., S. 20–29.
 - (1995c): «Das Zentral-Theater. Ein Thema in den Nördlinger Zeitungen». In: Ebd., S. 29–32.
- Hoppe, Martin/Loiperdinger, Martin/Wollscheid, Jörg (2000) «Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 9, S. 15–37.

- Huxley, David (2013) «Music Hall Art: La Milo, Nudity and the Pose Plastique 1905–1915». In: *Early Popular Visual Culture* 11.3, S. 218–236.
- Isekenmeier, Guido (Hg.) (2013) *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*. Bielefeld: Transcript.
- Jacobs, Steven (2011) *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jansen, Wolfgang (1989): *Das Variété. Am Beispiel der Berliner Entwicklung*. Dissertation an der Freien Universität Berlin.
- (1990): *Das Variété. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berlin: Hentrich.
- Jelavich, Peter (1990) «Modernity, Civic Identity, and Metropolitan Entertainment: Vaudeville, Cabaret, and Revue in Berlin, 1900–1933». In: *Berlin: Culture and Metropolis*. Hg. v. Charles W. Haxthausen und Heidrun Suhr. Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press, S. 95–110.
- Jooss, Birgit (1999) *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmungen von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin: Dietrich Reimer.
- Jung, Uli (2002) «Local Views: A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema». In: *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 22.3, S. 253–273.
- /Loiperdinger, Martin (Hg.) (2005) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: *Kaiserreich 1895–1918*. Stuttgart: Reclam.
- Kaes, Anton (Hg.) (1978) *Kino-Debatte. Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen: Niemeyer.
- Kappelhoff, Hermann (2004) *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodram und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kessler, Frank (2001) «Cinématographie et arts d’illusion». In: Quaresima/Vichi (Hg.), S. 535–542.
- (2002) «Historische Pragmatik». In: *Montage AV* 11.2, S. 104–112.
- (2003) «La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire». In: *CINÉMAS. revue d’études cinématographiques* 14.1, S. 21–34.
- (2006) «The Cinema of Attractions as Dispositif». In: Strauven (Hg.), S. 57–69.
- /Lenk, Sabine/Loiperdinger, Martin (2002) «Editorial». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11, S. 7–9.
- /Lenk, Sabine (2008) «Du Kunstfilm à l’Autorenfilm. Le film d’art en Allemagne». In: *1895. Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma* 56, S. 251–266.
- Knilli, Friedrich/Münchow, Ursula (1970) *Frühes Deutsches Arbeitertheater 1847–1918*. München: Hanser.
- Köhler, Kristina (2014) «Tango Mad and Affected by Cinematographitis: Rhythmic «Contagions» Between Screens and Audiences in the 1910s». In: Askari/Curtis/Gray/Gauthier/Williams/Yumibe (Hg.), S. 203–213.
- Körner, Hans (1988) *Auf der Suche nach der «wahren» Einheit. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*. München: Fink.
- Koslowski, Stefan (1998) *Stadtheater contra Schaubuden. Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*. Zürich: Chronos.

- Koselleck, Reinhart (1979) «Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen». In: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 130–143.
- (2000) «Zeitschichten». In: Ders.: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 19–26.
- Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [engl. 1960]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Krafft, Barbara (2002) «Bilder verstecken – Bilder entdecken. Eine Sehreise entlang den Klippen des Augenscheins». In: Dewitz/Nekes (Hg.), S. 354–361.
- Krauss, Rolf H. (2005) «Vom unbewegten zum bewegten Tableau vivant. Fotografie, Buchillustration, Laterna magica und früher Film». In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 97/25, S. 57–67.
- Krieger, Verena/Mader, Rachel (Hg.) (2010) *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Kreimeier, Klaus (2009) ««Dashing Down Upon the Audience»: Notes on the Genesis of Filmic Perception». In: Ligensa/Ders. (Hg.), S. 175–185.
- (2011) *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*. Wien: Zsolnay.
- Kuyper, Eric de (2006) «Der Stummfilm der ersten Jahrzehnte – Studiengegenstand oder Schauobjekt?». Aus dem Französischen von Sabine Lenk. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 14/15, S. 136–150.
- Lacassin, Francis (1995): *Louis Feuillade. Maître des lions et des vampires*. Paris: Pierre Bordas et fils.
- Lammel, Gisold (1986) «Lebende Bilder – Tableaux vivants im Berlin des 19. Jahrhunderts». In: *Studien zur Berliner Kunstgeschichte*. Hg. v. Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig: Seemann, S. 221–237.
- Landvogt, Dagmar (1972) *Die Lebenden Bilder im Oberammergauer Passionsspiel*. Dissertation an der Universität zu Köln.
- Langen, August (1968) «Attitüde und Tableau in der Goethezeit». In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 12, S. 194–258.
- Lant, Antonia (1995) «Haptical Cinema». In: *October* 74, S. 45–73.
- Leonhardt, Nic (2007) *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899)*. Bielefeld: Transcript.
- Lewinsky, Mariann (2003) «Der Turnverein als Medium: ein Album mit Filmbildern der Produktion W. Leuzinger». In: *CINEMA* 48, S. 23–45.
- Lewis, Robert M. (1988) «Tableaux vivants: Parlor Theatricals in Victorian America». In: *Revue Française d'Études Américaines* 36, S. 280–291.
- Ligensa, Annemone/Kreimeier, Klaus (Hg.) (2009) *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. New Barnet: John Libbey.
- Loiperdinger, Martin (2005a) «Filmpropaganda des Deutschen Flottenvereins». In: Jung/Ders. (Hg.), S. 120–147.
- (2005b) «Unterhaltung durch Abwechslung. Die Programme der «lebenden Photographien»». In: Jung/Ders. (Hg.), S. 55–60.
- (2008) «Akzente des Lokalen im frühen Kino am Beispiel Trier». In: *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung*. Hg. v. Corinna Müller und Harro Segeberg. Marburg: Schüren, S. 236–246.
- (Hg.) (2011) *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance*. New Barnet: John Libbey.

- Maase, Kaspar (1997) *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- (2001a) *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln: Böhlau.
 - (2001b) «Einleitung: Schund und Schönheit. Ordnungen des Vergnügens um 1900». In: Ders. (Hg.) (2001a), S. 9–28.
 - (2001c) «Krisenbewußtsein und Reformorientierung. Zum Deutungshorizont der Gegner der modernen Populärkünste 1880–1918». In: Ders. (Hg.) (2001a), S. 290–342.
- Mamoli Zorzi, Rosella (1999) «The Pastimes of Culture: The Tableaux Vivants of the British Expatriates in Venice in the 1880s and 1890s». In: *Textus* XII, S. 77–96.
- McMahan, Alison (2002) *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*. New York/London: Continuum.
- Malthête, Jacques/Mannoni, Laurent (Hg.) (2008) *L'Œuvre de Georges Méliès*. Paris: Éditions de La Martinière.
- Matelowski, Anke (Hg.) (2007) *Berliner Künstlerleben. Fotografien und Dokumente des Vereins Berliner Künstler seit 1841* (Archiv-Blätter 16). Berlin: Akademie der Künste.
- McCullough, Jack W. (1983) *Living Pictures on the New York Stage*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Meisel, Martin (1983) *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton: Princeton University Press.
- Metz, Christian (1972) *Essais sur la signification au cinéma II*. Paris: Klincksieck.
- (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Aus dem Französischen von Frank Kessler, Sabine Lenk, Jürgen E. Müller. Münster: Nodus.
 - (2000) *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino* [frz. 1993]. Aus dem Französischen von Dominique Blüher, Thomas Hübel, Elisabeth Madlener. Münster: Nodus.
- Miller, Norbert (1972) «Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und <tableau vivant> als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts». In: Ders.: *Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern*. München: Hanser, S. 201–220.
- Mitchell, W. J. T. (2008) «Metabilder» [1995]. In: Ders.: *Bildtheorie*. Hg. v. Gustav Frank. Aus dem Englischen von Heinz Jatho. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 172–233.
- Monks, Robert (2004) «The Irish Films in the Mitchell and Kenyon Exhibition». In: Toulmin/Popple/Russell (Hg.), S. 93–102.
- Mowll Mathews, Nancy (2005) «Art and Film: Interactions». In: Dies./Musser (Hg.), S. 145–158.
- /Musser, Charles (Hg.) (2005) *Moving Pictures: American Art and Early Film 1880–1910*. Manchester, Vermont: Hudson Hills.
- Mungen, Anno (1998) «Das Bild im Bild. Lebende Bilder als Medium der Kunst und Unterhaltung». In: *Feste zur Ehre und zum Vergnügen. Künstlerfeste des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* (Katalog zur Ausstellung in Bonn, November 1998). Hg. v. Ingrid Bodsch. Bonn: Köllen, S. 42–59.
- (2006) «BilderMusik». *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikvorführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Remscheid: Gardez!
- Musser, Charles (1990) *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (History of the American Cinema 1). New York/Ontario: Charles Scribner's Sons/Collier Macmillan.

- (1997): *Edison Motion Pictures, 1890–1900: An Annotated Bibliography*. Pordenone/Washington: Le giornate del cinema muto/Smithsonian Institution Press.
 - (2005a) «A Cornucopia of Images». In: Mowll Mathews/Ders. (Hg.), S. 5–37.
 - (2005b) ««A Personality so Marked»: Eugen Sandow and Visual Culture». In: Mowll Mathews/Ders. (Hg.), S. 104–116.
 - (2006) «A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s». In: Strauven (Hg.), S. 159–179.
- Nasaw, David (2002) «It Begins with the Lights: Electrification and the Rise of Public Entertainment». In: *On the Edge of Your Seat: Popular Theater and Film in Early Twentieth-Century American Art*. Hg. v. Patricia McDonnell. New Haven/London: Yale University Press, S. 45–59.
- Naumann, Barbara (2012) «Anstelle einer Einleitung: Kurze Zeitreise durch die Geschichte der Stillstellung. Tableaux vivants, Filmstills, Flashmobs». In: *figurationen 1* (Themenheft «Stills/Freeze»), S. 7–16.
- Nead, Lynda (2007) *The Haunted Gallery: Painting, Photography, Film c. 1900*. New Haven/London: Yale University Press.
- Ochaim, Brygida/Balk, Claudia (Hg.) (1998) *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld.
- Panofsky, Erwin (1993) «Stil und Medium im Film» [engl. 1936]. In: Ders.: *Die historischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Hg. v. Helga & Ulrich Raulff. Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 17–52.
- Peters, Ursula (1979) «Die beginnende Fotografie und ihr Verhältnis zur Malerei». In: «*In unmachtmlicher Treue*». *Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern*. Hg. v. Heinz Langholz, Ferdinand van den Ecker und Christoph Müller. Köln: Museen der Stadt Köln, S. 58–82.
- Peucker, Brigitte (2003) «Filmic Tableau Vivant: Vermeer, Intermediality, and the Real». In: *Rites of the Ritual: Essays on Corporeal Cinema*. Hg. v. Ivone Margolies. Durham: Duke University Press, S. 314–324.
- Polet, Jacques (2004) «Tours et retours de manivelle dans le dispositif cinématographique des premiers temps». In: Gaudreault/Russell/Véronneau (Hg.), S. 150–156.
- Quaresima, Leonardo/Vichi, Laura (Hg.) (2001) *La decima musa: Il cinema et le altre arti* [*The Tenth Muse: Cinema and Other Arts*]. Udine: Forum.
- Reissberger, Mara (1982) «Die lebenden Bilder. Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts». In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880)*. Hg. v. Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, S. 741–830.
- (1989) «Lebende Bilder zu einem historischen Familienfest: Kronprinz Rudolf als Erbe und Ahn». In: *Rudolf. Ein Leben im Schatten von Mayerling*. Hg. v. Sylvia Mattl-Wurm. Ausstellungskatalog der Museen der Stadt Wien, S. 129–139.
 - (2002) «Die <Sprache der lebenden Bilder>». In: Folie/Glasmeier (Hg.), S. 189–210.
- Robert, Valentine (2014a) «Performing Painting: Projected Images as Living Pictures». In: Askari/Curtis/Gray/ Gauthier/Williams/Yumibe (Hg.), S. 282–291.

- (2014b) «Le tableau vivant ou l'origine de l'art cinématographique». In: *Le tableau vivant ou l'image performée*. Hg. v. Julie Ramos und Léonarde Pouy. Paris: Éditions Mare & Martin/Inha, S. 263–282.
- (2016) «Die letzten Patronen» der ersten Historienfilme. Zur malerischen Qualität des frühen Filmbildes». In: Schweinitz/Wiegand (Hg.), S. 117–149.
- Rosen, Valeska von (2003) «Interpikturalität/Intertextualität». In: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen–Methoden–Begriffe*. Hg. v. Ulrich Pfisterer. Stuttgart: Metzler, S. 161–164.
- /Krüger, Klaus/Preimesberger, Rudolf (Hg.) (2003) *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Rossell, Deac (1996): «Madame Olinka: Travelling Show-woman». In: *Who's Who of Victorian Cinema*. Hg. v. Stephen Herbert und Luke McKernan. London: BFI.
- Runge, Jörn E. (2009) *Olga Desmond. Preußens nackte Venus*. Friedland: Steffen.

- Sally, Lynn Kathleen (2006) *Fighting the Flames: The Spectacular Performance of Fire at Coney Island*. New York: Routledge.
- Sandberg, Mark B. (2003) *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums, and Modernity*. Princeton: Princeton University Press.
- Satz, Aura (2009) «Tableaux vivants: Inside the Statue». In: *Articulate Objects: Voice, Sculpture and Performance*. Hg. v. ders. und Jon Wood. New York: Peter Lang, S. 157–181.
- Saxon, A. H. (1978) *The Life and Art of Andrew Ducrow & the Romantic Age of the English Circus*. Hamden, Connecticut: Archon Books.
- Schivelbusch, Wolfgang (1992) *Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*. Berlin: Ernst.
- Schlüpmann, Heide (1990) *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Schwartz, Vanessa R. (1995) «Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris». In: *Cinema and the Invention of Modern Life*. Hg. v. ders. und Leo Charney. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 297–319.
- (1998) *Spectacular Realities: Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992) *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*. Leipzig: Reclam.
- (2010): «Hypnotismus, früher Film: Übertragungen. Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer». In: *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*. Hg. v. Alexandra Kleihues, Barbara Naumann und Edgar Pankow. Zürich: Chronos, S. 457–475.
- (2011) «Kippphänomene des Sehens: Ambivalente Bildinszenierungen zwischen Fläche und Raum im deutschen Stummfilm». In: *Montage AV 20.2*, S. 55–73.
- (2016) «Bildreize zwischen Fläche und Raum. Visuelle Ästhetik deutscher Spielfilme in den 1910er Jahren und die zeitgenössische Kunsttheorie». In: Schweinitz/Wiegand (Hg.), S. 177–204.
- /Wiegand, Daniel (Hg.) (2016) *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. (Zürcher Filmstudien 35). Marburg: Schüren.
- Siegert, Bernhard (2009) «Die Leiche in der Wachsfigur. Exzesse der Mimesis in Kunst, Wissenschaft und Medien». Vortrag im Internationalen Kolleg für Kul-

- turtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM), 28. Januar 2009, Weimar.
- Singer, Ben (2009) «The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse». In: Ligensa/Kreimeier (Hg.), S. 37–51.
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre (2001) «Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps. L'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès». In: Quaresima/Vichi (Hg.), S. 221–237.
- Souriau, Étienne (1952) «Filmologie et esthétique comparée». In: *Revue internationale de filmologie* 10, S. 113–141.
- Stam, Robert (1985) *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York/Oxford: Columbia University Press.
- Stoichita, Victor I. (1998) *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* [frz. 1993]. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München: Fink.
- (2011) *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock* [frz. 2008]. Aus dem Französischen von Ruth Herzmann. München: Fink.
- Strauven, Wanda (Hg.) (2006) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Strube, Werner (1976) «Illusion». In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 203–215.
- Tharrats, Juan Gabriel (2009) *Segundo de Chomón: Un pionnier méconnu du cinéma européen* [1988]. Paris: L'Harmattan.
- Thiele, Jens (2002) «Der Augenblick des Verweilens und die Flüchtigkeit des Blickes. Bildstillstand und Bildwechsel in «vorkinematographischen Zeiten»». In: Dewitz/Nekes (Hg.), S. 354–361.
- Toulmin, Vanessa (2006) ««Curios Things in Curios Places»: Temporary Exhibition Venues in the Victorian and Edwardian Entertainment Environment». In: *Early Popular Visual Culture* 4.2, S. 113–137.
- /Popple, Simon/Russell, Patrick (Hg.) (2004) *The Lost World of Mitchell and Kenyon: Edwardian Britain on Film*. London: BFI.
- /Loiperdinger, Martin (2005) «Is it you? Recognition, Representation and Response in Relation to the Local Film». In: *Film History* 17.1, S. 7–18.
- Tröhler, Margrit/Schweinitz, Jörg (Hg.) (2016) *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie, 1906–1929*. Berlin: Alexander Verlag.
- Veder, Robin (1995) «Tableaux Vivants: Performing Art, Purchasing Status». In: *The Theatre Annual* 48, S. 14–29.
- Vogl-Bienek, Ludwig (1994) «Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungseignis». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 3, S. 10–32.
- Vogt, Paul (1985) *Was sie liebten. Salonmalerei im XIX. Jahrhundert*. Ostfildern: DuMont.
- Vollmer, Hans (Hg.) (1939) *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: Seemann.
- Vouilloux, Bernard (2002) *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*. Paris: Flammarion.

- Wedel, Michael (2011) «Plastische Psychologie. Eine Archäologie des filmischen Expressionismus». In: Ders.: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: Transcript, S. 67–103.
- Wiegand, Daniel (2011a) «Bewegung, die verblüfft. Kiss ME und das Motiv des belebten Plakats». In: *CINEMA* 56, S. 94–101.
- (2011b) «Stillstand im Bewegungsbild. Intermediale Beziehungen zwischen Film und Tableaux vivants um 1900». In: *Montage AV* 20.2, S. 41–53.
 - (2012) «Das Spiel mit Stillstand und Bewegung. Zu Tableaux vivants in Film, Varieté und Turnvereinen um 1900». In: *figurationen* 1, S. 112–121.
 - (2014) ««Performed Live and Talking. No Kinematograph»: Amateur Performances of Tableaux Vivants and Local Film Exhibition in Germany around 1900». In: Askari/Curtis/Gray/Gauthier/Williams/Yumibe (Hg.), S. 273–281.
 - (2016) «Früher Film, Tableaux vivants und die <Attraktion des Schönen>. Archäologie eines diskursiven, bildgestalterischen und rezeptionsästhetischen Phänomens». In: Schweinitz/Wiegand (Hg.), S. 83–116.
- Wittgenstein, Ludwig (1989) *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie. Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie: Vorstudien zum 2. Teil der philosophischen Untersuchungen* [1948/49]. Werkausgabe Bd. 7. Hg. v. G. H. von Wright und Heikki Nyman. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wülfing, Wulf/Bruns, Karin/Parr, Rolf (1998) *Handbuch literarisch-kultureller Vereine. Gruppen und Bünde 1825–1933*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Filmverzeichnis

Bei frühen Filmen ist zusätzlich zur Regie auch die Produktionsfirma angegeben. Bei unbekannter Regie wird allein die Produktionsfirma genannt.

* Vgl. auch die Filmographie der gefilmten Tableaux-vivants-Aufführungen der American Mutoscope & Biograph Company (=Biograph) am Ende von Kapitel 7.

- À LA CONQUÊTE DU PÔLE (Georges Méliès, F 1912) 214
- AKT-SKULPTUREN. STUDIENFILM FÜR BILDENDE KÜNSTLER (Oskar Mess-ter, D 1903) 240
- AMOUR D'ESCLAVE (Albert Capellani, Pathé, F 1907) 246, 339
- DER ANDERE (Max Mack, D 1913) 69
- ANIMATED PICTURE STUDIO (Biograph, USA 1903) 302
- ARMURES MYSTÉRIEUSES (Segundo de Chomón, Pathé, F 1907) 300
- L'ARROSEUR ARROSÉ (Lumière, F 1895) 65
- THE ARTIST'S DILEMMA (Edison, USA 1901) 321, 323
- THE ARTIST'S DREAM (Biograph, USA 1899) 265
- AN ARTIST'S DREAM (Edison, USA 1900) 321
- AS SEEN ON THE CURTAIN (Biograph, USA 1904) 352–354
- L'ASSASSINAT DE DUC DE GUISE (André Calmettes/Charles Le Bargy, Film d'Art, F 1908) 216
- AU CLAIR DE LA LUNE OU PIERROT MALHEUREUX (Georges Méliès, F 1904) 212, 214, 215
- AUS DEUTSCHLANDS RUHMESTAGEN. KRIEGSERINNERUNGEN 1870–71 (Deutsche Mutoskop und Biograph, D 1911) 101
- AUS DEUTSCHLANDS RUHMESTAGEN 1870–71 (Franz Porten, Deutsche Mutoskop und Biograph, D 1913) 101
- AVENUE DE L'OPÉRA (Henri Joly, F 1896) 270
- AVENUE DE L'OPÉRA (MARCHE EN ARRIÈRE) (Alice Guy, Gaumont, F 1900) 270, 271
- BAIGNADE EN MER (Lumière, F 1895) 60, 61
- LE BAILLEUR (Segundo de Chomón, Pathé, F 1907) 296, 297
- UN BAIN SUR LA PLAGE (NICE) (Eugène Pirou, F 1897) 61
- BAINS DE DIANE (Lumière, F 1896) 269
- BILD – RAUM (Media Magica V.) (Werner Nekes, D 1996) 280
- THE BIRTH OF THE PEARL (Biograph, USA 1901)* 25, 259, 262, 263, 266, 314
- BLÜTENTRÄUME [deutscher Verleihtitel] (Gaumont, F ca. 1911) 224
- BUFFALO FIRE DEPARTMENT IN ACTION (Edison, USA 1897) 120
- A CAMP SMITHY (R. W. Paul, GB 1899) 102, 103
- LE CHEVALIER MYSTÈRE (Georges Méliès, F 1899) 286–288
- CHRISTIAN SCHRÖDER I PANOPTIKON (Nordisk, DK 1911) 369, 370
- CHRISTUS (Giulio Cesare Antamoro, I 1916) 24
- LES CHRYSANTHÈMES (Segundo de Chomón, Pathé, F 1907) 230–233, 238
- CLASSIC POSES (Biograph, USA 1899)* 252, 253, 266
- A COLD DAY FOR ART (Biograph, USA 1899) 305
- THE COMMITTEE ON ART (Biograph, USA 1904) 355
- THE CONJURER AND THE BOER (Cecil Hepworth, GB 1900) 103
- CORK FIRE BRIGADE TURNING OUT (Mitchell and Kenyon, GB 1902) 120, 121
- A COUNTRY COUPLE'S VISIT TO AN ART GALLERY (Biograph, USA 1898) 250

- THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH (R. W. Paul, GB 1901) 330, 366
- LES COURONNES (Émile Cohl, Gaumont, F 1909) 227
- DAMNATION DU DOCTEUR FAUST (Georges Méliès, F 1904) 361, 362
- THE DANCE OF THE LIVING PICTURE (Biograph, USA 1898) 250, 251
- LES DANSES EN SILHOUETTES (Gaumont, F 1910) 224
- LA DANSEUSE MICROSCOPIQUE (Georges Méliès, F 1902) 302
- DÉMOLITION D'UN MUR (Lumière, F 1896) 269
- DEVIL IN THE STUDIO (Walter R. Booth, GB 1901) 321
- LE DIABLE GÉANT OU LE MIRACLE DE LA MADONE (Georges Méliès, F 1901) 290
- THE DISKOBOLUS. «PLASTIC POSES» (Biograph, USA 1901)* 259, 266
- THE DISPATCH BEARER (Mitchell and Kenyon, GB 1900) 104, 106
- THE EASY CHAIR (Biograph, USA 1904) 354
- L'ÉCLIPSE DU SOLEIL EN PLEINE LUNE (Georges Méliès, F 1907) 214
- ÉCRITURE À L'ENVERS (Lumière, F 1896) 269
- EN AVANT LA MUSIQUE (Segundo de Chomón, Pathé, F 1907) 300
- L'ÉVENTAIL ANIMÉ (Émile Cohl, Gaumont, F 1909) 225–228
- FARRIER SHOEING HORSES IN CAMP = A CAMP SMITHY 102, 103
- LA FÉE AUX FLEURS (Gaston Velle, Pathé, F 1905) 232, 234
- LA FÉE CARABOSSE OU LE POIGNARD FATAL (Georges Méliès, F 1906) 339, 340, 361
- FIGHTING THE FLAMES (Biograph, USA 1904) 108
- FIGURES DE CIRE (Maurice Tourneur, Éclair, F 1914) 370
- FINISHING TOUCHES (Biograph, USA 1901)* 259, 260, 266
- FIRE! (James Williamson, GB 1901) 108, 110, 114
- A FIRE IN A BURLESQUE THEATRE (Biograph, USA 1904) 109, 355, 356
- FIRE RESCUE SCENE (Edison, USA 1894) 109
- FIREMEN RESCUING MEN AND WOMEN (Edison, USA 1899) 109
- LES FLEURS ANIMÉES (Gaston Velle, F 1906) 233, 236
- FRÜHLING, DER = LE PRINTEMPS 218, 220–225, 227, 238, 242
- FORWARD. «PLASTIC POSES» (Biograph, USA 1901)* 259, 266
- LA GARDE FANTÔME (Gaston Velle, Pathé, F 1905) 173, 358–360, 364
- GAVROCHE SCULPTEUR POUR RIRE (Paul Bertho/Roméo Bosetti, Éclair, F 1913) 369
- LES GLACES MERVEILLEUSES (Segundo de Chomón, Pathé, F 1907) 233, 235
- GLADYS MUST BE IN BED BEFORE TEN (Biograph, USA 1898) 250, 251
- LA GRENOUILLE (Segundo de Chomón, Pathé, F 1908) 236, 237
- LA GUIRLANDE MERVEILLEUSE (Georges Méliès, F 1903) 238
- HALLUCINATION MUSICALE (Segundo de Chomón, Pathé, F 1906) 358–360
- THE HAUNTED CURIOSITY SHOP (R. W. Paul, GB 1901) 321
- HIS MASTERPIECE (Biograph, USA 1899) 346, 348–350, 352
- HÉLIOGABALE (Louis Feuillade, Gaumont, F 1911) 24
- HER FIRST POSE (Biograph, USA 1899) 251–253
- LES HEURES (Louis Feuillade, Gaumont, F 1909) 218–221, 225
- HISTOIRE D'UN CRIME (Ferdinand Zecca, Pathé, F 1901) 361
- L'HOMME DE MARBRE (Étienne Arnaud, Gaumont, F 1907) 294–296, 298, 310
- THE HORITZ PASSION PLAY (Klaw & Erlanger, USA 1897) 37
- L'ILLUSIONISTE FIN DE SIÈCLE = L'IMPRESSIONNISTE FIN-DE-SIÈCLE 286, 287
- L'IMPRESSIONNISTE FIN-DE-SIÈCLE (Georges Méliès, F 1899) 286, 287
- LES INCOHÉRENCES DE BOIREAU (Pathé, F 1912) 320

- I.N.R.I (Robert Wiene, D 1923) 203
- AN INTERRUPTED SITTING (Biograph, USA 1898) 250
- EL IRIS FANTÁSTICO (Segundo de Chomón, Ibérico/Pathé, E/F 1912) 236, 237
- L'IRIS FANTASTIQUE = EL IRIS FANTÁSTICO 236, 237
- THE JOLLY BILL POSTER (Biograph, USA 1904) 354, 355
- LE JUGEMENT DE PHRYNÉ (Pathé, F 1897) 329
- LES KIRIKI - ACROBATES JAPONAIS (Ségundo de Chomon, Pathé, F 1907) 304
- A KISS IN THE DARK (Biograph, USA 1904) 352-354
- KISS ME (Biograph, USA 1904) 355-359, 361, 364, 366-368
- LEBENDE BILDER AUS DEM ANTIKEN GRIECHENLAND (möglicherweise zugewiesener Titel, 1910er Jahre, Produktionsland vermutlich Deutschland) 239
- DIE LEBENDEN PORZELLANBILDER = PORCELAINES TENDRES 225, 228, 229, 242, 272, 285, 237, 338
- LEBENDER MARMOR (Johann Schwarzer, Saturn, A 1908-1910) 327, 328, 330, 333, 367, 374
- LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN (Edwin S. Porter, Edison, USA 1903) 109, 110, 114
- A LIVING PICTURE MODEL POSING BEFORE A MIRROR (Biograph, USA 1898) 250, 251
- LIVING PICTURE PRODUCTION (Biograph, USA 1902)* 256, 259, 266
- LIVING PICTURES (Biograph, USA 1899)* 254-257, 266
- LIVING PICTURES (Biograph, USA 1903)* 257, 258, 266
- LIVING PICTURES. «BY THE SEA» AND «THE TEMPEST» (Biograph, USA 1900)* 266
- LIVING PICTURES. «DEPARTURE FOR SABAOOTH» AND «PSYCHE AT THE WELL» (Biograph, USA 1900)* 266
- LIVING PICTURES. «FAITH» AND «THE MORNING STAR» (Biograph, USA 1900)* 266
- LIVING PICTURES. «MUSIC» AND «GALATEA» (Biograph, USA 1900)* 266
- LIVING PICTURES. «NIGHT» AND «AFTER THE BATH» (Biograph, USA 1900)* 266
- LIVING PICTURES - PHROSINE AND MELEDORE (Biograph, USA 1900)* 263-266
- LIVING PICTURES. «THE POLE STAR» AND «AURORA» (Biograph, USA 1900)* 266
- LIVING PICTURES - THE SLAVE MARKET (Biograph, USA 1900)* 264-266
- LIVING PICTURES - THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY (Biograph, USA 1900)* 263, 264, 266
- LIVING PICTURES - THE UNFAITHFUL ODALESQUE (Biograph, USA 1900)* 264-266
- LE MAGICIEN (Georges Méliès, F 1898) 287, 288, 320
- MEISSNER PORZELLAN! LEBENDE SKULTUREN DER DIODATTIS IM BERLINER WINTERGARTEN (Deutsche Gaumont, D ca. 1912-1914) 136, 242-244, 246, 247, 272-274, 285, 338, 339
- LE MERVEILLEUX ÉVENTAIL VIVANT (Georges Méliès, F 1904) 225
- MICHEL UND VIKTORIA (Carl Schönfeld, Bild- und Filmamt, D 1918) 103
- A MIDNIGHT FANTASY (Biograph, USA 1899) 350, 351
- M'LE ALMA (Biograph, USA 1900)* 256, 266
- THE MODEL (Biograph, USA 1897) 346-349
- MODEL POSING BEFORE MIRROR = A LIVING PICTURE MODEL POSING BEFORE A MIRROR 250, 251
- A MODEL THAT DIDN'T POSE (Biograph, USA 1904) 356
- MYSTERY OF THE WAX MUSEUM (Michael Curtiz, USA 1933) 371
- LES ŒUFS DE PÂQUES (Segundo de Chomón, Pathé, F 1907) 302
- ON THE WINDOW SHADE (Biograph, USA 1904) 352-354
- L'ORGIE ROMAINE = HÉLIOGABALE 24
- LE PARAPLUIE FANTASTIQUE (Georges Méliès, F 1903) 14, 15, 16, 293
- PARIS QUI DORT (René Clair, F 1925) 240

- THE PASSION PLAY OF OBERAMMERGAU (Eden Musee, USA 1898) 37
- THE PASSION PLAY OF OBERAMMERGAU (Lubin, USA 1898) 37
- LE PATER (Louis Feuillade, Gaumont, F 1910) 217
- LA PEINTURE ANIMÉE (Pathé, F 1903) 314
- PETITS POÈMES ANTIQUES (Louis Feuillade, Gaumont, F 1910) 217
- LA PHOTOGRAPHIE ÉLECTRIQUE À DISTANCE (Georges Méliès, F 1908) 323–325
- PHOTOGRAPHING A FEMALE CROOK (Biograph, USA 1904) 354
- A PIPE DREAM (Biograph, USA 1905) 302
- PLONGEUR FANTASTIQUE (Ferdinand Zecca, Pathé, F 1901) 271
- PLONGEUR FANTASTIQUE (Segundo de Chomón, Pathé, F 1905) 270, 271, 273
- LES PLONGEURS SOUDANAIS (Eugène Pirou, F 1896) 61
- LE POIL À GRATTER (Segundo de Chomón, Pathé, F 1907) 296–298
- PORCELAINES TENDRES (Émile Cohl, Gaumont, F 1909) 225, 228, 229, 242, 272, 285, 237, 338
- LE PORTRAIT MYSTÉRIEUX (Georges Méliès, F 1899) 361, 363, 364
- THE PORTRAIT OF LADY ANNE (Lloyd Lonergan, Thanouser, USA 1912) 359
- THE POSTER GIRLS (Biograph, USA 1899) 350
- THE POSTER GIRLS AND THE HYPNOTIST (Biograph, USA 1899) 350, 351
- THE POUTING MODEL (Biograph, USA 1901)* 259, 260, 266
- LA PRESA DI ROMA (Filoteo Alberini, Alberini & Santoni, I 1905) 103, 104
- PRINCESS NICOTINE; OR, THE SMOKE FAIRY (J. Stuart Blackton, Vitagraph, USA 1909) 300
- LE PRINTEMPS (Louis Feuillade, Gaumont, F 1909) 218, 220–225, 227, 238, 242
- PRISMATIC AND PLASTIC POSES BY M^LLE ALMA = M^LLE ALMA 256, 266
- PULL DOWN THE CURTAINS, SUSIE = PULL THE CURTAIN DOWN, SUSIE 352, 353
- PULL THE CURTAIN DOWN, SUSIE (Biograph, USA 1904) 352, 353
- PYGMALION AND GALATEA = PYGMALION ET GALATHÉE 287–289, 320
- PYGMALION ET GALATHÉE (Georges Méliès, F 1898) 287–289, 320
- QUADRI VIVENTI (Alberini & Santoni, I 1906) 239
- QUO VADIS? (Enrico Guazzoni, Cines, I 1913) 24
- REAR WINDOW (Alfred Hitchcock, USA 1954) 352
- REPAS DE BÉBÉ (Lumière, F 1895) 62
- RESCUE FROM A HAREM (Biograph, USA 1900)* 265, 266
- LE RESSENTIMENT DE DIANE (Pathé, F 1910) 291–293
- THE RIVAL MODELS (Biograph, USA 1904) 356
- LES ROSES MAGIQUES (Segundo de Chomón, Pathé, F 1906) 232, 234, 236, 238
- SAILORS ASHORE (Biograph, USA 1904) 355, 356
- SANDOW (Biograph, USA 1896) 249
- SCHATTENTÄNZE = LES DANSES EN SILHOUETTES 224
- DER SCHÖNHEITSABEND AUS HALLOH! DIE GROSSE REVUE (Deutsche Bioscop, D 1909) 161
- DAS SCHWARZE LOS (John Gottowt/Emil Albes, Deutsche Bioscop, D 1913) 184
- SCULPTEUR MODERNE (Segundo de Chomón, Pathé, F 1908) 298–306, 310, 318
- THE SCULPTOR'S DREAM (A. E. Coleby, Cricks and Martin, GB 1910) 292
- LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX (Louis Feuillade, Gaumont, F 1910) 217, 218
- THE SHA'S RETURN FROM PARIS (Biograph, USA 1900)* 265, 266
- SKIRT DANCE BY ANNABELLE (Biograph, USA 1896) 249
- SLEEPING CHILD (Biograph, USA 1901) 260, 266
- SOCKS AND STOCKINGS (Biograph, USA 1898) 251
- EIN SOMMERNACHTSTRAUM IN UNSERER ZEIT (Stellan Rye, Deutsche Bioscop, D 1914) 184
- LA SORTIE D'USINE (Lumière, F 1895) 15

- SPIRIT OF '76 (Biograph, USA 1905) 23
 LA STATUE (Alice Guy, Gaumont, F 1905) 310, 311, 313–315, 317, 318
 LA STATUE ANIMÉE (Georges Méliès, F 1903) 289, 291
 STUDIO TROUBLES (British Mutoscope and Biograph Company, GB 1899) 261
 A SUBJECT FOR THE ROGUE'S GALLERY (Biograph, USA 1904) 354
 DIE SÜNDEN DER VÄTER (Urban Gad, Deutsche Bioscop, D 1913) 305

 TABLEAUX FONDANTS = LES GLACES MERVEILLEUSES 233, 235
 TABLEAUX VIVANTS = QUADRI VIVENTI 239
 TABLEAUX VIVANTS (zugewiesener Titel) (B, ca. 1918) 105, 239
 TĚLOCVIČNÁ AKADEMIE SOKOLA NA VINOHRADĚCH (AB/CZ 1922) 77
 LA TENTATION DE SAINT ANTOINE (Georges Méliès, F 1898) 265
 TRELOAR AND MISS MARSHALL, PRIZE WINNERS AT THE PHYSICAL CULTURE SHOW IN MADISON SQUARE GARDEN (Edison, USA 1904) 240
 LES TROIS MANNEQUINS (Gaumont, F 1909) 367, 368

 EIN ÜBERFALL IM FEINDESLAND – ERINNERUNGEN AN DIE HELDENKÄMPFE 1870/71 (Curt Stark, Messter, D 1914) 102
 UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW (Edwin S. Porter, Edison, USA 1902) 330, 366
 THE UNEXPECTED VISIT (Biograph, USA 1898) 250
 AN UNSULLIED SHIELD (Charles Brabin, Edison, USA 1913) 359

 LA VALISE DE BARNUM (Gaston Velle, Pathé, F 1904) 364, 365
 LES VERRES ENCHANTÉS (Segundo de Chomón, Pathé, F 1907) 302
 DIE VERWECHSELUNG [zugewiesener Titel] (unbekannte Herkunft) 321, 322
 VOYAGE AUTOUR D'UNE ÉTOILE (Gaston Velle, Pathé, F 1906) 212, 214, 215
 LE VOYAGE DANS LA LUNE (Georges Méliès, F 1902) 89, 212
 LE VOYAGE IMAGINAIRE (René Clair, F 1925) 371
 LE VOYAGE SUR JUPITER (Segundo de Chomón, Pathé, F 1909) 214, 215

 WAITING FOR SANTA CLAUS (Biograph, USA 1901)* 259, 266
 WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN? (Media Magica I) (Werner Nekes, BRD 1985) 275, 281, 283
 WHAT ARE THE WILD WAVES SAYING, SISTER (Biograph, USA 1903) 23
 WHAT THE JAY SAW IN THE STUDIO (Biograph, USA 1900) 357, 358
 WIE DER FÄCHER ENTSTAND = L'ÉVENTAIL ANIMÉ 225–228
 WIPING SOMETHING OFF THE SLATE (Cecil Hepworth, GB 1900) 103

 «YOU DIRTY BOY» (Biograph, USA 1901)* 259, 266
 ZIGOTO À LA FÊTE (Jean Durand, Nizza, F 1912) 371
 ŽIVÉ MODELY (Lebende Bilder) [zugewiesener Titel] (Max Urban, ASUM, CZ 1912) 239–242, 246, 272, 273

Personenverzeichnis

Mit aufgenommen sind die Namen von Varietégruppen und -künstlern (kursiv).

- 3 *Météors* 128
 3 *Olympier* 128, 130
 4 *Nightons, The* 135
- Abel, Richard 18, 391, 396
 Achenbach, Michael 248, 327
 Adriaensens, Vito 13, 26, 218, 287, 391
 Aiolfi, Marjorie 302, 392
 Albera, François 27, 391
 Alberti, Leon Battista 342, 344
 Albes, Emil 184
 Alexander, Paul 384
 Allen, Robert C. 390
Alma, Mlle 256, 266
 Altick, Richard D. 13, 34, 35, 43, 44, 124, 391
 Anae, Nicole 38, 391
 Anders, H. J. 108, 384
Angelo, Dr. 226
 Antamoro, Giulio Cesare 24
 Anthony, Barry 261, 391
 Antonius der Große 263
 Anschutz, Ottomar 283
 Arnaud, Étienne 218, 294, 295
 Arnheim, Rudolf 195, 300, 373, 384
 Arnold, George 50, 384, 369
 Askari, Kaveh 26, 172, 196, 197, 199, 316, 391, 397, 401, 403
 Assael, Brenda 13, 38, 124, 391
 Assmann, Jan 92, 93, 391
 Astra, Anita del 130
 Arc, Jeanne d' 313
 Aronson, Rudolph 247
 Auerbach, Jonathan 69, 113, 122, 295, 297, 391
 Augustinus (von Hippo) 175
 Avenarius, Ferdinand 159, 384
- Bain, Alexander 197
 Bajac, Quentin 33, 317, 392
 Balázs, Béla 202, 203, 384
 Balk, Claudia 125, 174, 400
 Barck, Joanna 24, 392
 Barkis, Miss 130
 Barnum, Phineas Taylor 364, 365
 Bastide, Bernard 216–218, 392
 Baudry, Jean-Louis 18, 19, 392
 Bayard, Émile 149
- Begas, Reinhold 330
 Belloi, Livio 269, 392
 Benjamin, Walter 93, 198, 392
 Benk, Johannes 168
 Berger, Willy R. 32, 55, 392
 Bergson, Henri 27, 66, 67, 200, 204, 306, 384
 Bergsten, Bebe 64, 263, 366, 392
 Bernardini, Aldo 239, 392
 Bertemes, Claude 237, 392
 Bertho, Paul 369
 Bethge, Ernst Heinrich 81, 384
 Bierbaum, Otto Julius 155, 385
 Birett, Herbert 225, 388
 Bismarck, Otto von 83
 Black, Alexander 316
 Blom, Ivo 9, 24, 392
 Boehm, Gottfried 334, 366, 392
 Boillat, Alain 24, 392
 Bonaparte, Napoleon 83, 84
 Booth, Walter Robert 321
 Bordwell, David 366, 392
 Borrell del Caso, Pere 344
 Borghese, Camillo 128, 165
 Bosetti, Roméo 369
 Bottomore, Stephen 80, 93–95, 97, 102–104, 112, 207, 392
 Bouglione, Louis Sampion 302, 392
 Bousquet, Henri 230, 392
 Brabin, Charles 359
 Brandl-Risi, Bettina 21, 22, 31, 46, 49, 53, 393
 Braun, Brigitte 393
 Braun, Marta 316, 393
 Brown, Richard 261, 391
 Brueghel, Jan (d. Ä.) 222
 Bruns, Karin 73
 Bruns, Max 64, 385
 Bücher, Karl 196, 385
 Buchner, Eberhard 124, 155, 377, 385
 Buckley, Peter G. 364, 393
 Burghart, Hermann 178
- Calmettes, André 216
 Camphausen, Wolfgang 150
 Caneppele, Paolo 248, 327, 391
Konova 124
 Canova, Antonio 149

- Canudo, Ricciotto 13, 16, 70, 385
 Capellani, Albert 246, 339
 Carou, Alain 217, 393
 Čelebonović, Aleksa 148, 393
 Ceram, C. W. 18, 283, 393
 Cézanne, Paul 63
 Chamisso, Oscar 160, 385
 Chapman, Mary 21, 36, 393
Chester, Miss 45
 Chik Caroline 27, 240, 393
 Chomón, Segundo de 214, 230–239,
 270, 271, 296–301, 303, 304, 359, 360,
 396, 402
 Clair, René 43, 240, 371, 393
 Claretie, Jules 65, 385
 Cohen, Matthew Isaac 38, 393
 Cohl, Émile 225–228, 230, 337
 Coissac, G.-Michel 271, 385
 Coleby, A. E. 292
Constanza, La 175
 Cowan, Michael 57, 393
 Crary, Jonathan 63, 393
 Cunha, A. da 387
 Curtis, Scott 9, 180, 182, 391, 393, 397,
 401, 403
 Curtiz, Michael 371

 Dahlen, Nicole 9, 237, 239, 392
 Dannecker, Johann Heinrich 149, 151
 Dannmeyer, C. H. 236, 385
 David, Jacques Louis 169
 Deleuze, Gilles 27, 62, 63, 393
 Deslandes, Jacques 272, 393
 Desmond, Olga 125, 126, 161, 162, 173,
 208, 401
 Deed, André 320
 Dewitz, Bodo von 274, 393, 398, 402
 Diderot, Denis 21, 32, 47, 55, 157, 191,
 394
 Diederichs, Helmut H. 59–61, 79, 184,
 187, 203, 389, 390, 394
 Diehl, J. 81–86, 92, 98, 100, 101, 385
Diodattis (Les Diodatti) 136, 239, 242–
 246, 338
 Doane, Mary Ann 62, 67, 394
 Döblin, Alfred 90, 385
 Dölle, D. 88
 Döring, Karl 124, 162, 385
 Dörpt-Léal, Woldemar von 39, 49, 50,
 116, 329, 341, 342, 385
Droses Velograph 208
 Duckerhoff, Traugott Wilhelm 81, 385
 Ducrow, Andrew 34, 401
 Dulac, Nicolas 284, 394

 Dumont, Jacques 168, 395
 Durand, Jean 371
 Duvernois, Suzanne 212, 213

 Ebeling, Adolf Heinrich 48, 385
 Ebert-Schifferer, Sybille 342, 344, 394
 Echle, Evelyn 9, 304, 345, 394
 Edison, Thomas Alva 47, 48, 59, 61, 64,
 65, 88, 109, 119, 120, 126, 240, 249,
 321, 323, 400
 Eichler, Franz 81, 98, 385
Ellinor, Lady 172, 173
 Ely, Leopold 79, 80, 385
 Epstein, Jean 198, 202, 203, 385
Ernesto, Geschwister 143
 Eyck, Jan van 343
 Ezra, Elizabeth 361, 394

 Faulk, Barry J. 13, 21, 38, 39, 44, 48, 124,
 128, 142, 159, 394
 Fell, John L. 395
 Ferdinand III. 334
 Feschotte, Jacques 136, 394
 Feuillade, Louis 24, 216–220, 222, 224,
 225, 386, 393, 398
 Folie, Sabine 21, 24, 52, 55, 169, 394,
 401
 Foucault, Michel 73, 78, 79, 394
Foy, La 172
 Frech, Volker 38, 394
 Freiburg, Victor 6, 171, 172, 196–205,
 228, 386
 Frey, Manuel 32, 36, 38, 55, 56, 74, 79,
 394
 Fried, Michael 32, 394
 Friedberg, Anne 19, 35, 394
 Friedell, Egon 16, 386
 Freser Frères 134, 135
 Freud, Sigmund 332
 Freund, Julius 161
 Frick, Henry Clay 185
 Fuhrmann, Wolfgang 9, 82, 88, 93, 395
 Fuller, Loie 137, 345, 395

 Gad, Urban 305
 Gailhard, Pierre 307
 Gamboni, Dario 274, 276, 395
 Garelick, Rhonda K. 137, 395
 Garncarz, Joseph 18, 124, 140, 153–155,
 207, 208, 210, 239
 Gaudreault, André 17–19, 24, 27, 44,
 284, 382, 388, 391, 394–396, 400
 Gaulke, Johannes 384
 Gaupp, Robert 69, 195, 198, 386, 387

- Geller, Oscar 154, 156, 157, 179, 386
 Gerber, Adrian 9, 90, 395
 Gérôme, Jean-Léon 265, 327, 329
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 150
 Glasmeier, Michael 21, 24, 52, 55, 169, 394, 401
 Glassberg, David 57, 395
 Gloeden, Wilhelm von 222
 Goergen, Jeanpaul 248, 395
 Goethe, Johann Wolfgang von 54
 Gombrich, Ernst 118, 345, 348, 372, 395
 Gonzaga Urbina, Luis 60, 62, 386
 Goodrick, G. J. 313, 386
 Gordon, Rae Beth 69, 297, 395
 Gorki, Maxim 271, 389
 Gottowt, John 184
 Graf, Thomas 47
 Greuze, Jean-Baptiste 31
 Groos, Karl 275, 372, 386
 Grootenboer, Hanneke 372, 395
 Guido, Laurent 395
 Guillet, L. 387
 Gunning, Tom 18–20, 58, 61, 62, 64, 65, 69, 102, 113, 140, 147, 174, 175, 184, 208, 270, 271, 276, 277, 284, 287, 289, 296, 315, 318, 331, 332, 345, 395, 396
 Günsberg, A. 154–157, 160, 163, 171, 172, 174, 179, 194, 386
 Günther, Ernst 124, 396
 Günther, Hans 188, 396
 Güttinger, Fritz 385, 387–389, 396
 Guy, Alice 270, 310, 311, 313, 317, 396, 399
- Haberle, John 334–336
 Haecht, Willem van 319
 Häfker, Hermann 6, 155, 183, 191–196, 198, 200, 204, 205, 386
 Hagedorn, Willy 137
 Haller, Andrea 90, 237, 396
 Hamburger, Ludwig 187, 386
 Hamilton, Lady (Emma) 172
 Hammerstein, Oscar 247
 Hamus, Réjane 303, 396
 Hansen, Hans Jürgen 148, 396
 Hardenberg, (Kuno) Graf (von) 183, 187, 188, 387
 Hardtwig, Wolfgang 74, 393, 396
 Hauptmann, Carl 186, 387
 Heber, Heinrich 108, 115–118, 122, 150, 387
 Hedinger, Bärbel 334, 344, 392, 394, 396
Hellas, Hyppolita d' 224
- Hellmer, Edmund von 168
 Hellwig, A. [= AlbertHellwig?] 229, 387
 Hepworth, Cecil M. 103, 207
 Hermes, Carl [Karl] 243
 Hertwig, Robert 81, 100, 387
 Herzberg, Leo 161, 162, 387
 Hettling, Manfred 87, 396
 Hick, Ulrike 284, 315, 396
 Hitchcock, Alfred 352, 402
 Holzhey, Günther 9, 88, 89, 396
 Hoppe, Martin 113, 397
 Horner, William George 283
 Hummler, John 108, 387
 Huxley, David 13, 126, 137, 171, 397
- Isekenmeier, Guido 23, 397
- Jacobs, Stephen 13, 24, 26, 287, 391, 397
 James, William 197, 198
 Jansen, Wolfgang 13, 38, 124, 127, 141, 154, 157, 207, 330, 397
 Jarzuel, H. 387
 Jelavich, Peter 154, 397
 Johann Albrecht zu Mecklenburg 88
 Joly, Henri 270
 Jooss, Birgit 24, 31, 32, 34, 36, 37, 46, 51, 54–56, 341, 342, 377, 397
 Jung, Uli 112, 397, 398
 Jurinek, Josef M. 154–158, 387
- Kaes, Anton 67, 397
 Kant, Immanuel 157
 Kappelhoff, Hermann 21, 397
 Kaulbach, Friedrich A. von 51
 Kaulbach, Hermann von 149, 212
 Kessler, Frank 4, 9, 18, 84, 90, 216, 332, 338, 392, 397, 399
 Kiening, Christian 9, 19
 Kieninger, Ernst 248, 327, 391
 Kiesel, Conrad 149
 Kiesling, Ernst 52, 165, 169
 Kilanyi, Eduard (Edward) von 39, 128, 145–147, 150, 160, 247, 314
 Kleibömer, Georg 188, 189, 223, 387
 Klein, J. H. 81, 387
 Kleine, George 226
 Klemperer, Victor 66, 67, 387
 Kloss, Erich 157, 159, 168, 387
 Klunker, Max 81, 387
 Knilli, Friedrich 36, 397
 Köhler, Kristina 9, 297, 397
 Kolumbus, Christoph 313
 Koppay, Josef Arpád 149, 151

- Körner, Hans 200, 398
 Koslowski, Stefan 22, 36, 38, 74, 76, 398
 Koselleck, Reinhart 17, 29, 382, 398
 Kotzian, Anton 77, 78, 387
 Kracauer, Siegfried 64, 200, 398
 Krafft, Barbara 274, 275, 398
 Kraus, George 247
 Krauss, Rolf H. 21, 24, 398
 Kreimeier, Klaus 13, 16, 64, 67, 181, 200, 345, 396, 398, 402
 Krüger, Klaus 401
 Krüger, Max 49, 77, 299, 387, 75
 Krumm, Wilhelm 330
 Kühne-Harkort, Henriette 342, 387
 Kurz-Elsheim, Franz 155, 157, 160, 163, 171, 172, 387
 Kuyper, Eric de 382, 389

 Lacassin, Francis 217, 398
Lafayette, Mlle 142
 Lammel, Gisold 32, 33, 37, 58, 99, 131, 172, 398
 Landvogt, Dagmar 37, 398
 Lange, Konrad 6, 37, 64, 191, 193–195, 197, 342, 372
 Langen, August 54, 119, 398
 Lant, Antonia 345, 398
 Lapauze, H. 35, 387
 Lasker, Franz 155, 161, 163, 171, 388
 Le Bargy, Charles 216
 Lee, Vernon 197, 199
 Lehnhard, Paul R. 81, 82, 108, 116, 388
 Leonhardt, Nic 22, 23, 35, 36, 74, 80, 81, 86, 398
 Lewinsky, Mariann 9, 74, 77, 91, 239, 398
 Lewis, Robert M. 22, 36, 395, 398
 Liesegang, Paul 45, 46, 388
 Liliencron, Adda von 81–83, 85, 98, 99, 388
 Lincke, Paul 161
 Lindau, Paul 69, 70, 191, 388
 Lindsay, Vachel 197, 345, 388
 Lipps, Theodor 171, 388
Liola 173
 Livermore Mary A., 57
 Leilich, Peter 89, 111, 112, 122
 Lessing, Gotthold Ephraim 318
 Leuzinger, Willy 91, 398
 Loiperdinger, Martin 9, 88, 90, 91, 96, 97, 112, 113, 185, 237, 392, 396–398, 402
London Belles, The 356
 Lonergan, Lloyd 359
Lorraine, Irma 129, 141
Lotty, Mlle 137
 Lugon, Olivier 27, 395
 Lukács, Georg 66, 67, 107, 388
 Lumière, Auguste und Louis 15, 41, 43, 59–62, 65, 67, 269, 283, 312, 316, 391, 396
 Maase, Kaspar 153–155, 176, 399
 Marek, Kurt Wilhelm = C. W. Ceram 18, 283, 393
 McMahan, Alison 9, 270, 313, 399
 Mack, Max 69, 187, 388
 Magnus, Curt 157, 388
 Malthête, Jacques 324, 399
 Mamoli Zorzi, Rosella 32, 38, 48, 399
 Mannoni, Laurent 324, 399
 Mannoni, Octave 331, 332
 Marey, Étienne-Jules 43, 393
 Marinetti, Filippo Tommaso 158, 298, 388
 Martini, Johann 177
 Marzen, Peter 112, 113, 393, 397
 Mathieu, Julienne 7, 298–300, 302, 303, 305, 306, 310
 Matelowski, Anke 9, 37, 399
 Matuszewski, Boleslaw 271, 272
 Mayer, Theodor Heinrich 6, 204, 205, 388, 400
 McCullough, Jack W. 13, 34, 35, 38, 47, 48, 124, 128, 146, 159, 247, 249, 254, 303, 399
 McLuhan, Marshall 22
Médicis, Mlle 131
Medrano, Lilly 141, 213
 Meggendorfer, Lothar 48, 274, 275, 277, 388
 Meinhold, Paul 81, 388
 Meisel, Martin 24, 399
 Melcher, Gustav 189, 190, 193, 216, 388
 Méliès, Georges 7, 14, 15, 18, 26, 89, 211, 212, 214, 225, 230, 238, 264, 285–290, 302, 321, 323–325, 339, 340, 351, 352, 361–364, 388, 389, 391, 394, 399, 402
 Mellini, Arthur 166, 179, 183, 187, 388
 Mendelssohn, Moses 372, 388
 Mesguich, Félix 269, 271
 Messter, Oskar 218, 240
 Metz, Christian 27, 96, 332, 338, 393, 399, 401, 403
 Michaelis, Heinz 203, 389
 Mierendorff, Carlo 70, 71, 180, 181, 206, 389

- Miller, Norbert 55, 399
Millet, Jean-François 201, 217
Milos, José de 131, 141, 167–169, 389
Mitchell, W. J. T. 27, 104, 106, 112, 113, 120, 121, 255, 318, 336, 396, 399, 402
Moltke, Helmut Johannes Ludwig von 83
Monks, Robert 120, 399
Montague, Pansy 126, 171
Mowll Mathews, Nancy 23, 399, 400
Münchow, Ursula 36, 397
Mungen, Anno 13, 37, 38, 44, 53, 125, 189, 399
Münsterberg, Hugo 197, 198, 200, 345, 389
Musser, Charles 9, 13, 20, 21, 26, 37, 47, 109, 119, 120, 126, 184, 209, 248, 249, 251, 256, 313, 314, 319, 380, 399, 400
Muybridge, Eadweard 253, 254, 316
- Nansouty, Max de 387
Nasaw, David 139, 400
Naumann, Barbara 14, 22, 400, 401
Nead, Lynda 13, 25, 26, 63, 146, 197, 261, 289, 314, 320, 333, 361, 400
Nekes, Werner 274, 275, 280, 281, 283, 393, 398, 402
Ney, Christian 80, 389
Nielsen, Asta 305
Nirvana 132, 143
Noack, Friedrich 170, 383
Nolte, Paul 87, 396
Nordau, Max Simon 57, 389
Normand, Maurice 97, 98, 106, 107, 389
- Ochaim, Brygida 125, 174, 400
Odin, Roger 90
Oetkens, August 333
Ohr, Ludwig 62
Olinka, Madame 209, 401
Olympias, Les 130
Original Helios and Venus, The 129
Ovid 53, 402
- Pacatus, I. M. = Maxim Gorki 271, 389
Page, Violet = Vernon Lee 197
Palmer, Albert Marshman 247
Pandur, Bobby 168
Panofsky, Erwin 96, 400
Papperitz, Georg 149, 151
Parr, Rolf 73, 403
Pasolini, Pier Paolo 24, 392
Paul, Robert William 102, 103, 321, 330, 366
- Paustka, Friedrich 79, 306, 389
Paxton, Robert 47, 128, 143, 147, 148, 166
Peters, Ursula 33, 400
Peucker, Brigitte 22, 24, 400
Peto, John Frederick 334, 335
Phidias 139, 141
Piglhein, Bruno 149
Plateau, Joseph Antoine Ferdinand 283
Polet, Jacques 269, 400
Poppo, Simon 112, 390, 392, 396, 399, 402
Porten, Franz 101
Porten, Henny 102
Porter, Edwin S. 109, 110, 144, 330, 366
Poussin, Nicolas 169
Preimesberger, Rudolf 23, 401
Proctor, Frederick Freeman 247
Puviv de Chavanne, Pierre 217
- Rae, Henrietta 176
Raphael (Raffaello Sanzio) 189, 201
Rapsilber, Maximilian 186, 188, 389
Rauh, Nikolaus 88, 89, 95
Redam, Gebrüder 168
Reissberger, Mara 32, 33, 38, 55, 56, 80, 92, 400
Reyraud, Émile 283
Rheinländer, J. 277, 278, 389
Rhetzy, Jane de 172
Riegl, Alois 200, 345
Robert, Étienne-Gaspard 147
Robert, Valentine 24, 48
Robertson = Robert, Étienne-Gaspard 147
Rodin, Auguste 167, 168
Rollon, Fred 168
Romanowski, Eduard 159, 166, 167, 389
Rosen, Valeska von 23, 401
Rossell, Deac 209, 401
Rousby's Cinematograf 209
Rousseau, Jean-Jacques 169
Rudolf von Österreich-Ungarn 56, 400
Runge, Jörn E. 161, 173, 401
Ruppin, Dafna 9, 38
Russell, Patrick 112, 391, 392, 395, 396, 399, 400, 402
Rye, Stellan 184
- Sagemüller, Hermann 9, 34
Salgé, Adolf 172
Sally, Lynn Kathleen 108, 401

- Sandberg, Mark B. 334, 370, 401
Sandow, Eugen 126, 128, 249, 400
Sartre, Jean-Paul 67, 389
Satz, Aura 33, 58, 401
Saul, Karl 187, 389
Saxon, A. H. 34, 401
Schenk, Paul 68, 389
Schiller, Friedrich 180, 229, 357, 389, 398
Schiltz, Dr. 77, 389
Schivelbusch Wolfgang 137, 401
Schlesinger, Eduard = E. Sédouard 116, 278, 280, 281, 282, 293, 341, 342, 390
Schlүpmann, Heide 179, 181, 182, 193, 305, 306, 401
Schott, Clara 75, 136, 389, 394
Scott Pound, Cora 57
Schulze 108, 114, 390
Schultze, Ernst 79, 155
Schumm, Max 116, 390
Schwartz, Vanessa R. 19, 20, 334, 401
Schwarz, Hanni 222, 223
Schwarzer, Johann 327, 328
Schweinitz, Jörg 2, 4, 9, 18, 19, 67, 181, 182, 345, 385–391, 394, 401–403
Schwertzell, Gotthold 81, 83, 390
Sedláčková, Anna 241
Seeber, Guido 161
Sédouard, E. [= Eduard Schlesinger?] 116, 278, 280, 281, 282, 293, 341, 342, 390
Schlүpmann, Heide 179, 181, 182, 193, 305, 306, 401
Seldoms, The 125, 161, 168, 208, 330
Sermer, Walter 178, 179, 390
She, Mme 167, 168
Siegert, Bernhard 372, 402
Silvestre, Paul-Armand 35, 307, 309, 310, 390
Singer, Ben 382, 402
Sirois-Trahan, Jean-Pierre 346, 402
Skladanowsky, Max und Emil 47, 141
Smith, Albert E. 271
Souriau, Étienne 24, 402
Spencer, Herbert 197
Spielhagen, A. 76, 390
Stam, Robert 27, 402
Stark, Curt 102
Stead, W. T. (William Thomas) 63, 119, 171, 390
Stoichita, Victor I. 27, 53, 319, 332, 347, 364, 402
Strobl, Karl Hans 68, 390
Strube, Werner 372, 402
Sully, James 197
Sydell, Rose 356
Syra 124
Talbot, Frederick A. 300, 390
Tannenbaum, Herbert 189, 190, 216, 390
Taudien, Gustav 183, 186, 187, 191, 390
Tharrats, Juan Gabriel 236, 402
Thiele, Jens 274, 402
Thoma, Franz 169, 170
Thoma, Hans 170
Thumann, Paul 149, 150, 151
Toulmin, Vanessa 34, 112, 392, 396, 399, 402
Tourneur, Maurice 370
Trautmann, Bruno 75, 81, 115, 122, 390
Trefl, Gebhard 53, 329, 390
Tröhler, Margrit 2, 9, 385, 386, 402
Trotha, Lothar von 81
Urban, Max 239, 240, 305
Valérie, Galathéa 172
Vanselow, Karl 161
Veder, Robin 32, 402
Velle, Gaston 173, 212, 214, 232–234, 358, 360, 364, 365
Vischer, Friedrich Theodor 37, 51, 308, 372, 376, 390
Visconti, Lucchino 24, 392
Vitoux, G. 357
Vogl-Bienek, Ludwig 18, 101, 102, 393, 402
Vogt, Paul 148, 402
Volkelt, Johannes 372, 375, 390
Vollmer, Hans 170, 403
Vouilloux, Bernard 327, 403
Vry, Henry de 12, 51, 52, 125, 127, 128, 131, 136, 137, 142–145, 147–150, 160, 165–167, 169, 170, 176, 178, 223, 224, 229, 263, 264, 278, 279, 330, 331, 384, 389, 390
Wagner, Richard 11, 157, 178, 387
Wallner, Edmund 50, 390
Waradini 143
Watteau, Jean-Antoine 226
Wedel, Michael 345, 346, 395, 403
Western, Martha 150, 166
Wiegand, Daniel 1, 3, 73, 77, 182, 240, 303, 338, 356, 385, 386, 391, 394, 401–403
Wiene, Robert 203

- Wilhelm I. 84
 Wilhelm II. 101
 Wilhelm der Eroberer 313
 Willard, Archibald 22, 23
 Williamson, James 108, 110
 Winckler, G. 81, 390
 Winter, O. 63, 64, 390
 Wittgenstein, Ludwig 276, 403
 Wolf-Czapek, Karl Wilhelm 179, 182,
 183, 228, 390
 Wolfram, C. 108, 111, 391
 Wollscheid, Jörg 113, 397
 Wulff, Hans Jürgen 253
 Wülfig, Wulf 73, 403
 Zecca, Ferdinand 271, 361
 Zimmermann, Yvonne 9, 239

Bildnachweis

Umschlag: Národní filmový archiv, Prag; **1, 10b:** Akademie der Künste, Berlin, Archiv Bildende Kunst; **2, 30, 31, 33, 36–38, 41, 42, 49, 96–98:** Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln; **3, 12, 34, 35, 39, 40, 43–45, 48, 51, 56, 57, 59, 60, 66, 77, 99:** Stiftung Stadtmuseum Berlin; **4, 89, 91, 139, 140, 141, 148, 152, 154, 157, 165, 188:** Lobster Films; **5, 11, 151:** © Association frères Lumière; **7, 82, 106–108, 112–115, 117, 156, 179–184:** Library of Congress, Washington D.C.; **8, 13, 15, 26, 61, 79, 143:** Staatsbibliothek Berlin; **10a, 46, 64, 86, 166, 174** sowie **Abbildung «Kippmomente»:** Museum of the City of New York; **14, 92, 93:** Národní filmový archiv, Prag; **17:** Stills Collection Ngā Taonga Sound & Vision (New Zealand). Courtesy of Museum of Transport and Technology (MOTAT); **19:** Cinémathèque Royale de Belgique; **20:** British Film Institute; **21:** Privatsammlung Günther Holzhey; **22:** Lucerna Magic Lantern Web Resource, digitale Reproduktion von Richard Crangle; **23:** Stadtarchiv Nördlingen; **32, 53, 54, 58, 62, 65, 119, 124:** Privatsammlung Daniel Wiegand; **50:** United States Patent and Trademark Office; **54:** Photographie Gerd Leibrock; **63:** Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts, Universität Zürich; **72, 78, 80, 81:** Gaumont Pathé Archives, Paris; **74–76:** Deutsche Sporthochschule Köln, Zentralbibliothek der Sportwissenschaften; **85, 88, 138, 164, 172, 173:** EYE Filminstituut Nederland; **87:** George Eastman House Moving Image Collection, Photographie Barbara Flückiger (zauberklang.ch/filmcolors); **94, 95, 142, 144, 147, 187:** Sammlung Österreichisches Filmmuseum/Georg Wasner (Kadervergrößerung); **137, 160:** Cineteca di Bologna; **145, 146, 150** sowie **Abbildung «Festsetzungen»:** Photographien Daniel Wiegand; **155, 191:** Deutsche Kinemathek Berlin; **161–163:** National Gallery Washington D.C. (**163b:** Photographie Daniel Wiegand); **193:** DFI Stills & Posters Archive.

Zürcher Filmstudien

ISSN 1867-3708

Robert Blanchet/ Kristina Köhler/
Tereza Smid/Julia Zutavern (Hg.)
**Serielle Formen: Von den frühen
Film-Seriels zu aktuellen
Quality-TV- und Online-Serien.**
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-525-9

Oliver Fahlé/Vinzenz Hediger/
Gudrun Sommer (Hg.)
**Orte filmischen Wissens:
Filmkultur und Filmvermittlung
im Zeitalter digitaler Netzwerke.**
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-526-6

Karl Sierek/Guido Kirsten (Hg.)
**Das chinesische Kino nach
der Kulturrevolution:
Theorien und Analysen.**
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-527-3

Veronika Rall
**Kinoanalyse: Plädoyer für eine
Re-Vision von Kino und
Psychoanalyse.**
Marburg 2011
ISBN 978-3-89472-528-0

Tereza Smid
Poetik der Schärfeverlagerung.
Marburg 2012
ISBN 978-3-89472-529-7

Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/
Margrit Tröhler (Hg.)
Filmische Atmosphären.
Marburg 2012
ISBN 978-3-89472-830-4

Christine N. Brinckmann
**Farbe, Licht, Empathie.
Schriften zum Film 2.**
Marburg 2013
ISBN 978-3-89472-831-1

Guido Kirsten
Filmischer Realismus.
Marburg 2013
ISBN 978-3-89472-832-8

Till Brockmann
**Die Zeitlupe: Anatomie eines
filmischen Stilmittels.**
Marburg 2013
ISBN 978-3-89472-833-5

Julia Zutavern
Politik des Bewegungsfilms.
Marburg 2015
ISBN 978-3-89472-834-2

Jörg Schweinitz/Daniel Wiegand (Hg.)
Film Bild Kunst.
Marburg 2016
ISBN 978-3-89472-835-9

Daniel Wiegand
**Gebannte Bewegung. Tableaux
vivants und früher Film in der
Kultur der Moderne.**
Marburg 2016
ISBN 978-3-89472-836-6

Alle lieferbaren Titel der **Zürcher
Filmstudien** finden Sie auf
www.schueren-verlag.de