
Stillstand im Bewegungsbild

Intermediale Beziehungen zwischen Film und Tableaux vivants um 1900

Daniel Wiegand

Der Film *MEISSNER PORZELAN! LEBENDE SKULPTUREN DER DIODATTIS IM BERLINER WINTERGARTEN* (Deutsche Gaumont, D ca. 1912–1914) beginnt mit einer Einstellung, in der eine barocke Figurengruppe auf einer Bühne zu sehen ist: Rechts sitzt eine Frau am Cembalo, hinter ihr steht ein Flöte spielender Mann, neben ihnen sind noch ein weiterer Mann und ein Hund zu sehen, die der Musik zu lauschen scheinen (Abb. 1). Dem Bild fehlt, was Filmbilder für gewöhnlich auszeichnet: Bewegung. Erst nach mehreren Sekunden beginnen die starren Figuren ihre Posen zu lockern, zu lächeln und sich in Richtung der Kamera zu verbeugen (Abb. 2). Dieses Muster – stillstehende Figurengruppe und anschließender Übergang in Bewegung – wiederholt sich in den folgenden fünf Einstellungen mit jeweils anderem Ensemble.

Bei *MEISSNER PORZELAN!* handelt es sich um einen der zahlreichen frühen Stummfilme, in denen eine Varieté-Nummer zur Darstellung kommt. Neben Tanz, Gesang, Zauberkunst und Akrobatik gehörten auch «lebende Skulpturen» und «lebende Bilder» (*Tableaux vivants*) zum Standardrepertoire der deutschen Varietébühnen um 1900, so auch im Berliner Wintergarten, auf den der Titel des Films verweist (vgl. Jansen 1989, 349–362).¹ Im Gegensatz zu anderen Varieté-Attraktionen wie Tanz oder Akrobatik beruhten die lebenden Bilder aber

¹ Neben der Dissertation von Wolfgang Jansen zur Entwicklung des Varietés in Berlin, in der ein Kapitel den *Tableaux vivants* gewidmet ist, liegen nur wenige Lokalstudien vor. Zu *Tableaux vivants* im Vaudeville in New York vgl. McCullough 1986.

1 links: In dieser Position verharren die Figuren für mehrere Sekunden, ...

2 rechts: ... um sich erst dann zu verbeugen.
(Abbildungen: Österreichisches Filmmuseum, Wien)



nicht auf einer Darbietung von Bewegung; ganz im Gegenteil wurde in ihnen der Stillstand, die möglichst vollkommene Reglosigkeit der Bühnenakteure, zur Hauptattraktion.² Es verwundert also nicht, dass zwar viele Filme aus der Frühzeit bekannt sind, die Tanz, Akrobatik und Zauberei reproduzieren (und Pathé sowohl die *scène de danses et ballets* als auch die *scène d'acrobaties* zu eigenständigen Genres der Produktpalette machte), jedoch kaum einer, der auch den Stillstand der Tableaux vivants ins Zentrum rückt. MEISSNER PORZELLAN! ist eine Ausnahme, indem er den Stillstand der lebenden Bilder auch im Bewegungsbild des Kinematographen inszeniert und dies zum zentralen Bestandteil der Gestaltung macht.³

Wenn MEISSNER PORZELLAN! eines der wenigen Beispiele einer frühen filmischen Umsetzung von Tableaux-vivants-Aufführungen ist, so gründet die von ihm ausgehende Faszination doch auf einer Ästhetik, die in einer Vielzahl früher Filme anzutreffen ist: einer Ästhetik des stillstehenden Körpers im Bewegungsbild. Der Unterschied zum echten, apparativ erzeugten Standbild wird bei genauem Hinsehen sichtbar. Winzige Bewegungen, wie etwa ein leichtes Wehen des Gewands in der vorletzten Einstellung von MEISSNER PORZELLAN!, lassen bereits vor den Verbeugungen der Darsteller erkennen, dass es sich um eine Filmaufnahme handelt.

Dem Stillstand im Bewegungsbild kann man im frühen Film an sehr unterschiedlichen Stellen begegnen. In der *scène d'histoire* AMOUR D'ESCLAVE (Albert Capellani, F 1907) gibt es etwa eine Szene, in der die Sklavin Chloë einer Büste des Naturgottes Pan huldigt, indem sie ihr Blumen bringt, um sie herum einen Tanz vollführt und sie schließlich küsst (Abb. 3). Die Skulptur wird dabei von einem menschlichen Dar-

2 Zur Geschichte und Ästhetik der lebenden Bilder vgl. Jooss 1999.

3 Eine weitere Ausnahme sind die Tableaux-vivants-Filme, welche die Biograph Company im Jahr 1900 in den USA produzierte (vgl. Musser 2005, 8).



3 links: Die
«lebende Statue»
in AMOUR D'ESCLAVE

4 rechts:
Stillstehendes
Bewegungsbild
in LES BEAUX ARTS
MYSTERIEUX

steller verkörpert, obwohl sie sich an keiner Stelle bewegt.⁴ 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. Der Körper, der sich (fast) nicht bewegt, aber dennoch zu leben scheint, lädt so die Szene mit einer unterschwelligeren erotischen Atmosphäre auf.

Auch der «pikante Herrenfilm» BEIM FOTOGRAFEN ([Archivtitel] Johann Schwarzer, AT 1908) arbeitet mit dem Zusammenspiel von bewegungslosem Körper und Erotik: Eine Gruppe von Männern betrachtet hier erotische Fotografien, die kurz zuvor in einem Fotostudio aufgenommen wurden. Wie bei *Point-of-View*-Einstellungen, in denen die Kamera den Blickwinkel der Männer einnimmt, zeigt der Film den vermeintlichen Inhalt dieser Fotografien: nackte Frauen. Doch nicht als Standbilder (*freeze frames*), schon gar nicht als tatsächliche Fotografien auf Papier, sondern als Filmaufnahmen, in denen die Frauenkörper eine bewegungslose Pose einnehmen und so die Statik der fotografischen Abbildung lediglich fingieren.⁵ Die Entscheidung der Filmemacher zu dieser Form der Darstellung wirft die Frage auf: Erhoffte man sich einen höheren Attraktionswert der Nacktdarstellungen, wenn es sich um ein Bewegungsbild handelt?⁶ In jedem Fall entsteht in der hier analysierten Fassung des Films ein Widerspruch zwischen dem, was auf

4 Unter den vielen frühen Filmen, in denen Skulpturen oder auch Gemälde durch Schauspieler verkörpert werden, ist AMOUR D'ESCLAVE eine Ausnahme. Für gewöhnlich geht es in diesen Filmen gerade um den Effekt der sich in Bewegung setzenden Skulptur bzw. des sich belebenden Gemäldes, z.B. in LA STATUE (Alice Guy, F 1905), LA STATUE ANIMÉE (Georges Méliès, F 1903) oder LA GARDE FANTÔME (Pathé, F 1905).

5 Vgl. zu diesem Film auch: Achenbach/Caneppele/Kieninger 1999, 125f.

6 Von dem Film liegen mehrere Fassungen vor, von denen nicht alle die hier beschriebenen Einstellungen mit posierenden Frauen beinhalten. Möglicherweise wurden sie erst später eingefügt.

der Inhaltsebene dargestellt werden soll – eine Fotografie, das heißt ein Standbild – und was faktisch zu sehen ist: eine Filmaufnahme, in der sich aber (fast) nichts bewegt.

In dem Trickfilm *LES BEAUX ARTS MYSTERIEUX* (F 1910) präsentiert Émile Cohl neben anderen Bildformen fotografische Standbilder, gefolgt von Bewegungsbildern, in denen jedoch kaum Bewegung festzustellen ist. So verwandelt sich zu Beginn eine Landschaftszeichnung zunächst in eine fotografische, dann in eine filmische Aufnahme dieser Landschaft. Lichtreflexe auf der Wasseroberfläche machen offensichtlich, um was es sich handelt, auch wenn man dafür genau hinschauen muss. Das Nacheinander von Fotografie und Filmbild wiederholt sich, wenn das Porträtfoto eines Soldaten zum Bewegungsbild wird, ohne dass er sich tatsächlich zu bewegen beginnt, mit Ausnahme eines allzu offensichtlichen Augenblinzeln (Abb. 4).

Vom Standbild zum Stillstand im Bewegungsbild

Den vorgestellten Filmen ist gemeinsam, dass sie stillstehende Körper im Bewegungsbild inszenieren. Dadurch scheint der Film in die Nähe anderer Bildformen, solchen des Stillstands, zu rücken. Während sich in *AMOUR D'ESCLAVE* der Stillstand der Figur am Medium der Skulptur misst, erscheint sowohl in *LES BEAUX ARTS MYSTERIEUX* als auch in *BEIM FOTOGRAFEN* die Fotografie als Referenzmedium und wird dem Bewegungsbild des Films gegenübergestellt.⁷ Hier scheinen nicht nur die Figuren stillzustehen, sondern mit ihnen das gesamte Bild, das sich so dem Medium der Fotografie annähert. Die Filme sind dadurch in der Lage, auf Seiten der Zuschauer ein Vergleichen zwischen den unterschiedlichen Bildästhetiken von fotografischem Standbild und filmischem Bewegungsbild zu provozieren.

Während sich in *LES BEAUX ARTS MYSTERIEUX* die beiden Formen in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge unmittelbar vergleichen lassen, fordert *BEIM FOTOGRAFEN* den Vergleich gerade durch die Abwesenheit der eigentlich zu erwartenden Fotografie heraus. Beide Filme bewirken so eine Rezeptionshaltung, die Charles Musser in Bezug auf den intermedialen Kontext des frühen Kinos als «intertextual reception» bezeichnet (2005, 9). Musser versteht darunter ein aktives Vergleichen und Bewerten unterschiedlicher Bildformen, die einem urbanen Publikum um

7 Über das sehr spezielle Verhältnis von Fotografie und Standbild zum Film ist bereits viel geschrieben worden, vgl. etwa Metz 1985, Mulvey 1997 oder in jüngster Zeit Guido/Lugon 2010.

1900 mehr oder weniger täglich verfügbar waren. Bei dieser «Ästhetik des kritischen Abwägens» («aesthetic of discernment», *ibid.*) geht es nicht zuletzt um die Reflexion spezifischer formaler Eigenschaften der einzelnen Medien, weswegen es möglicherweise treffender wäre, nicht von *intertextueller*, sondern von *intermedialer* Rezeption zu sprechen.⁸ So konnten Zuschauer um 1900 auch bei Filmen wie *MEISSNER PORZELLAN!*, die sich nicht explizit auf das Medium der Fotografie beziehen, den Stillstand im Bewegungsbild mit fotografischen Standbildern vergleichen. Diese waren gerade in projizierter Form schon lange vor der Erfindung des Kinematographen, etwa bei Laterna-Magica-Vorführungen, weit verbreitet.⁹ Auch in Variététheatern wurden Laternbilder projiziert, ab 1896 nicht selten zusammen mit Filmaufnahmen innerhalb einer Vorstellung (vgl. Musser 2005, 9). Kinematografische Bilder selbst wurden in der Frühzeit bekanntlich als in Bewegung versetzte Fotografien wahrgenommen. So ist in einer Beschreibung des Kinematographen von 1896 zu lesen: «Die Fotografie fixiert nun nicht mehr den Stillstand, sondern gibt ein Bild der Bewegung wieder»¹⁰ (übers. von D.W.). Wie um diesen Zusammenhang noch hervorzuheben, wurde bei manchen frühen Filmvorführungen der Projektor zunächst angehalten, um ein einzelnes Fotogramm als Standbild zu projizieren, und erst anschließend in Bewegung versetzt (vgl. Musser 2005, 9).¹¹ Diese Praxis diente einer ostentativen Zurschaustellung der neuen Bildform; gleichzeitig ermöglichte sie den direkten Vergleich zwischen zwei recht ähnlichen, aber dennoch grundlegend verschiedenen Bildästhetiken.

Mit Filmen wie *MEISSNER PORZELLAN!* oder *BEIM FOTOGRAFEN* konnte das frühe Filmpublikum nun nicht nur Standbilder und Bewegungsbilder miteinander vergleichen, sondern auch zwei Formen des unbewegten fotografischen Projektionsbildes: auf der einen Seite apparativ stillstehende Bilder, wie im Falle von Laternbildern und Projektionen einzelner Fotogramme; auf der anderen Seite Bilder, die

8 In der aktuellen deutschsprachigen Intermedialitätsdebatte wird diese rezeptionsästhetische Dimension kaum mitgedacht. So fehlt sie in der Einführung von Irina O. Rajewsky (2002) gänzlich.

9 Etwa in den so genannten *life model slides* mit gestellten Fotografien oder den Laternbildern von Alexander Black, die im Gegensatz ungestellte Momentaufnahmen präsentierten (vgl. u.a. Kember 2009, 151–155; Askari 2005).

10 Im Original: «La photographie a cessé de fixer l'immobilité. Elle perpetue l'image de mouvement.»

11 Filmprojektoren wurden noch bis in die 1910er Jahre nicht selten mit der Funktion beworben, dass man den Filmstreifen während der Projektion anhalten konnte. Man kann also davon ausgehen, dass die Projektion einzelner Fotogramme noch lange nach der Neuheitsphase des Kinematographen verbreitete Praxis war.

nur dadurch stillzustehen scheinen, dass sich die in ihnen dargestellten Körper nicht bewegen. Während im ersten Fall der Stillstand noch Ausgangspunkt *vor* dem apparativen In-Bewegung-Setzen war und so außerhalb dessen stand, was als «lebende Photographie» die Neuheit des kinematografischen Bildes ausmachte, findet in Filmen wie MEISSNER PORZELLAN! der Stillstand paradoxerweise *innerhalb* der apparativen Bewegtheit seine Darstellung. Diese Eigenschaft teilt er mit dem *freeze frame*, also einem unbewegten Bild, das durch die laufende Projektion ein und desselben Fotogramms erzielt wird. Das *freeze frame* ahmt aber den apparativen Stillstand nur nach, die Entscheidung zum «Einfrieren» geht lediglich vom Vorführer auf den Filmemacher über. Das Filmbild verwandelt sich auch hier in das Standbild der Fotografie (vgl. Mulvey 2006, 15). Dies ist bei *Filmaufnahmen* ohne Bewegung offenbar nicht der Fall. So schreibt Gilles Deleuze in der Diskussion des von ihm so genannten Zeit-Bildes über die bewegungsarmen Einstellungen bei Ozu Yasujiro:

In dem Augenblick, in dem das kinematographische Bild dem Photo am nächsten kommt, unterscheidet es sich zugleich am radikalsten von ihm. Die Stilleben von Ozu dauern an, haben eine Dauer – zehn Sekunden für eine Vase: diese Dauer ist genau genommen die Repräsentation dessen, was in der Sukzession der sich wandelnden Zustände verhardt (1997, 31).

Deleuze entkoppelt hier das Filmbild von seiner scheinbar wesentlichsten Eigenschaft, der Bewegung, und setzt stattdessen die Dauer, das Verstreichen von Zeit, an deren Stelle. Freilich hat auch jedes *freeze frame* eine spezifische Dauer (wie auch die Projektion eines einzelnen Fotogramms), doch diese bezieht sich nur auf die Dauer der Projektion und hat keinen Bezug mehr zu jener der Aufnahme und damit zu der Zeit, die auch am stillstehenden Objekt im Bewegungsbild verstreicht.

Während sich Deleuze auf Einstellungen bezieht, in denen nur Objekte und leere Innenräume, aber keine Menschen zu sehen sind, geht es mir hier primär um den regungslosen *Körper* im Filmbild. Im Unterschied zu Objekten und Räumen kann dieser den Stillstand immer nur annähernd erreichen. Wesentlich für den Körper ist also nicht nur die Zeit, die an ihm verstreicht, sondern weiterhin die Bewegung: das leichte Wehen des Umhangs in MEISSNER PORZELLAN!, ein kaum wahrnehmbarer Atemzug der posierenden Frau in BEIM FOTOGRAFEN. Die Filmaufnahme bleibt also Bewegungsbild auch bei der Darstellung stillstehender Körper.¹²

¹² Auch Deleuze geht es bei der Beschreibung des Zeit-Bildes nicht um den tatsäch-

Vom angespannten Körper zum angespannten Bild

Nicht zufällig fiel das Stellen von lebenden Bildern und Skulpturen auf Varietébühnen oft in das Ressort von Akrobaten und Muskelmännern und war auch in Turnvereinen weit verbreitet (vgl. Koslowski 1998, 158–179). Der stillstehende ist ein angespannter Körper, er fordert das Anspannen der Muskulatur und die Beherrschung der Atmung. Zeitgenössische Anleitungen für Tableaux vivants zeugen davon, wie wichtig der möglichst perfekte Stillstand der Figuren für eine Aufführung war: «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). «Während der Vorhang geöffnet ist, darf kein Zucken, keine noch so feine Bewegung das innere Leben der Statue verraten» (Frerking 1895, 8). Als Betrachtungsdauer für jedes lebende Bild werden nur 15 bis 60 Sekunden empfohlen, da es für die Darsteller zu schwierig sei, auf überzeugende Weise länger stillzuhalten (vgl. *ibid.*, 7f; Krüger *ibid.*, 9). Das lebende Bild war mithin immer ein fragiles Bild, die Illusion des stillstehenden Bildes lief stets Gefahr, zerstört zu werden.

Die körperliche Anspannung der Darsteller von Tableaux vivants lässt sich auch als Spannungsverhältnis zwischen Lebendigkeit der Körper und erzwungenem Stillstand verstehen, eine Unterdrückung von Bewegung und damit auch von Leben. Der Übergang in Bewegung, der sich meist nur hinter geschlossenem Vorhang vollziehen durfte, den die Figuren in *MEISSNER PORZELLAN!* aber geradezu demonstrativ ausstellen, kommt in diesem Sinne einer körperlichen Ent-Spannung, einer Rückkehr in den Bewegungsfluss des Lebens gleich. Dieses Wechselspiel von Anspannung und Auflösung überträgt sich in Filmen wie *MEISSNER PORZELLAN!* auf das gesamte Bild, das zusammen mit den Körpern stillzustehen und sich wieder in Bewegung zu setzen scheint.¹³ Die Anspannung der Körper wird zur Bildspannung.

lichen Grad an Immobilität, sondern um das *Prinzip* der sichtbar werdenden Dauer. So erkennt man in der von ihm beschriebenen Einstellung mit der Vase deutlich die sich bewegenden Schatten im Bildhintergrund.

13 Arthur C. Danto (2006, 132) hat auf die nicht selbstverständliche Tatsache hingewiesen, dass im Film nicht nur Bewegung *dargestellt* wird, sondern das Bild selbst aus Bewegung besteht. In der filmischen Bewegung fallen also Form und Inhalt zusammen.

Spannung drängt auf Lösung: So wie der stillstehende Körper zum Übergang in Bewegung strebt, so scheint sich auch das filmische Bild immer in Erwartung der Bewegung zu befinden. Edgar Morin schreibt:

Und wenn einmal plötzlich Musik und Bild zum Stillstand kommen, dann ist ein höchster Spannungsmoment erreicht. Dieser Stillstand hat keinen Sinn, keinen Wert, außer als Erwartung der Tür, die sich öffnen, des Schusses, der losgehen, des befreienden Wortes, das hervorspringen wird (Morin 1958 [1956], 148).

Auch wenn Morins Beispiele einen narrativen Zusammenhang nahelegen, lassen sie sich doch auf die allgemeine filmische Wahrnehmung beziehen: Der «höchste Spannungsmoment» des Stillstands bedeutet eine angespannte Erwartungshaltung der *Zuschauer* und ist somit nicht nur in den Darstellern und im Bild selbst zu verorten, sondern meint vor allem ein rezeptionsseitiges Phänomen. Noël Carroll knüpft diese Erwartungshaltung – unter Rückgriff auf Danto – an das Wissen der Zuschauer, dass es sich um einen Film handelt, den sie sehen: «Selbst wenn der Film anscheinend eine Photographie zeigt – solange man weiß, daß man einen Film anschaut, ist die Erwartung, daß sich das Bild bewegen *könnte*, immer gerechtfertigt» (Carroll 2006 [1995], 162). Hinzufügen sollte man, dass sich dieser «epistemische Zustand» (ibid., 163) der Zuschauer auch auf das Wissen um die vorhandene *Apparatur* bezieht, welche die Bilder erzeugt und Bewegung prinzipiell ermöglicht. Wissen, dass man einen Film schaute, bedeutete um 1900 zu wissen, dass sich ein Filmstreifen durch einen Projektor bewegte. Die Erwartung der Bewegung gründete hier also nicht einfach auf einer abstrakten Setzung (wir sehen nun einen Film, und das bedeutet, es kann sich etwas bewegen), sondern auf dem konkreten Wissen um die Bewegtheit der kinematografischen Apparatur und des Filmmaterials. Letztere ist in der Anschauung zudem konkret erfahrbar: ein Ruckeln des Bildes, das Tanzen der Silberkristalle, die auf keinem Frame gleich verteilt sind, Schmutz und Kratzer auf der Oberfläche des Filmstreifens. Der bewegungslose Körper steht also auch deshalb zum Filmbild in einem Spannungsverhältnis, weil jenes durch die Bewegung des Filmstreifens hervorgerufen wird und damit materialseitig immer schon in Bewegung ist. Der Stillstand der Darsteller leistet so nicht nur Widerstand gegen die Lebendigkeit der Körper, sondern auch gegen den Bewegungsfluss des Films, als stünden die Figuren regungslos inmitten eines Wasserstroms, der sie erst wieder mit sich nimmt, wenn auch die Posen gelockert werden. Umgekehrt scheinen die Kamera

und der projizierte Filmstreifen dem Stillstand der Darsteller entgegenzuwirken: Die kleinste Bewegung droht sichtbar zu werden, die Kamera wird zum Detektor der winzigsten Regungen.

Doch die gespannte Erwartungshaltung der Zuschauer besteht in Filmen wie *MEISSNER PORZELLAN!* aus mehr als nur einem Warten auf Bewegung, die eintreten *könnte*, weil es sich prinzipiell um eine Filmprojektion handelt. Prägend für das Erleben dieser Filme ist auch die Unsicherheit, ob es sich um eine technisch hervorgerufene oder um eine durch die Körperbeherrschung der Darsteller erzwungene Form von Stillstand handelt.¹⁴ Wie schnell sich diese Unsicherheit auflöst oder ob ein Rest an Ambivalenz bis zum Schluss bestehen bleibt, liegt am jeweiligen Zuschauer und am spezifischen Bild. Sobald wir aber erkannt zu haben glauben, dass es sich um ein Bewegungsbild handelt, besteht ein Teil des Vergnügens darin, es auf kleine Anzeichen von Bewegung hin zu prüfen. Denn nur diese befriedigen einerseits unser Bedürfnis danach zu wissen, wie das Bild zustande gekommen ist; andererseits kann die Leistung der Darsteller erst gewürdigt werden, wenn klar ist, dass *sie* es sind, die still stehen, und nicht das Bild. Dies ist eine sehr spezifische Rezeptionshaltung, die in Aufführungen von *Tableaux vivants* seit dem frühen 19. Jahrhundert bereits angelegt war. In Aussagen aus Anleitungen wie den oben zitierten wird erkennbar, dass es bei *Tableaux-vivants*-Aufführungen natürlich Anzeichen von Bewegung gegeben haben muss und Zuschauer genau danach Ausschau gehalten haben, um sich zu vergewissern, dass es sich nicht doch um etwas anderes als lebende Körper handelte. Dieser Gedanke führt zu einem weiteren wichtigen Aspekt von Stillstand in *Tableaux vivants* und Film: dem der Illusion.

Illusion von Stillstand / Illusion von Bewegung

Die hier beschriebenen Filme stellen nicht einfach Stillstand dar, sondern Körper, die über ihren Stillstand etwas anderes *illusionieren*: Die Figuren in *MEISSNER PORZELLAN!* ahmen eben Porzellan, die nackten Frauen in *BEIM FOTOGRAFEN* Fotografien, der Darsteller in *AMOUR D'ESCLAVE* eine Skulptur nach. Auch bei den *Tableaux vivants* im 19. Jahrhundert handelte es sich um ein Illusions-Dispositiv.¹⁵ Dies be-

¹⁴ Vgl. hierzu auch meine Erläuterungen zu dem Film *Kiss Me* (Biograph, USA 1904), in: Wiegand 2010, 94–101.

¹⁵ Zum Zusammenhang von *Tableaux vivants* und Illusion vgl. auch das Kapitel «Täuschungs-Spiel oder Kunst-Ideal?» in Jooss 1999, 238–258, in dem die Autorin *Tableaux vivants* in Zusammenhang mit Wachsfiguren, Automaten und Panoramen stellt.

deutet vor allem, dass ein Publikum vorhanden war, das Vergnügen aus der Beobachtung zog, dass *etwas* (lebende Personen) *etwas anderem* (einem Bild) zum Verwecheln ähnlich sah. Dies bedeutet nicht, dass es sich um eine tatsächliche Sinnestäuschung handelte. Den Zuschauern von Tableaux-vivants-Aufführungen war wohl fast immer klar, dass sie reale Menschen vor sich hatten und keine Gemälde oder Skulpturen. Während das Vergnügen an Illusionen wie etwa denen der Trickzauberer oder der Phantasmagorien darauf gründete, etwas zu sehen, das sich mit einem aufgeklärten Weltbild nicht vereinbaren ließ, und es gerade *nicht* offensichtlich war, was wirklich vor sich ging (vgl. Gunning 2004), gründete sich die Faszination der Tableaux vivants eher darauf, dass zwar der tatsächliche Sachverhalt erkennbar war (Menschen stehen auf einer Bühne), man aber dennoch über die gelungene Annäherung staunen konnte. Im Unterschied zur Trickzauberei wird bei den Tableaux vivants nicht etwas vorgetäuscht, das es nicht geben kann (Kaninchen aus dem Nichts), sondern etwas, das es erwiesenermaßen gibt (Bilder oder Skulpturen). Eine restlose Täuschung hätte so – wie auch beim *Trompe l'œil* – keinen Sinn gemacht. Ziel war mithin die Täuschung *und* gleichzeitige Ent-Täuschung der Zuschauer.

Die Bewegungslosigkeit der Figuren spielte – neben anderen Dingen, so etwa der Illusion von Flächigkeit – eine entscheidende Rolle dabei, diesen Genuss an der Täuschung herbeizuführen, wie in zeitgenössischen Quellen deutlich wird:

Dergleichen Nachbildungen durch plastische Formen gestatten aber durchaus keine Bewegung; keinen Schein von selbstthätigem Leben; dieses muß sich im Ausdruck des Gesichts, in der Gruppierung und Stellung verkünden, *sonst schwindet die Täuschung und mit ihr der Genuß* (zit.n. Jooss 1999, 240; Herv. D.W.).

So gesehen stehen die Tableaux vivants in komplementärem Verhältnis zum Medium des Films, weil bei ihnen der möglichst komplette Stillstand als Körpertechnik den Anschein von Leblosigkeit bewirken sollte, während der Film umgekehrt durch das In-Bewegung-Setzen von Bildern den Anschein von Leben erweckt. Das Suchen nach kleinen Anzeichen von Bewegung im Tableau vivant ist so als Vergewisserung der eigenen Interpretationshoheit zu verstehen (ich sehe: Es ist kein Bild) und gleichzeitig als Anerkennung der fast perfekten Illusionierung (ich weiß nicht, wie es möglich ist, so still zu halten).

Der stillstehende Körper im Film greift auf diese Wahrnehmungshaltung zurück, aber unter den Vorzeichen des Bewegungsbildes, das

sich zwischen uns und den gezeigten Körper schiebt. Während sich Zuschauer von *Tableaux-vivants*-Aufführungen darüber klar werden mussten, ob sie einer lebenden Person oder einem Bildwerk gegenüberstehen, tritt beim Film noch die Möglichkeit der projizierten Fotografie hinzu. Die Unterscheidung gerät gleichsam von einer rein inhaltlichen zu einer zwischen zwei verschiedenen Modi des Bildes. Ist die Illusion des vollständigen Stillstands aber einmal durchschaut, müssen die Zuschauer unmittelbar der nächsten erliegen: Die Bewegung, die sie als Wahrheit entdeckt zu haben glauben und die ihnen die Illusion des Stillstands zu entlarven scheint, ist wiederum nur die vom Filmprojektor illusionierte Bewegung. Es handelt sich um die paradoxe Form der Illusionierung von absolutem Stillstand *innerhalb* der Illusion von Bewegung.

MEISSNER PORZELLAN! ist mehr als nur die filmische Dokumentation eines Variété-Akts. Die Rezeptionshaltung der *Tableaux vivants* überträgt sich auf das Bewegungsbild, so dass eine tatsächlich intermediale, selbstreflexive Bildform entsteht. In der Filmwissenschaft hat die Verbindung von Stillstand im Kino mit der Konzeption eines «nachdenklichen Zuschauers» (vgl. Bellour 2007; Mulvey 2006) und eines «transzendentalen Stils» (vgl. Schrader 1972) Tradition. Insbesondere im europäischen Autorenkino wurde eine Tendenz entdeckt, sich des Stillstands der Fotografie zu bedienen, um sich so einer Rezeptionshaltung der Kontemplation und des Nachdenkens anzunähern.¹⁶ Doch der Stillstand im Bewegungsbild, wie er in der Frühzeit des Films zur Schau gestellt wurde, hat eine andere Bedeutung: Auch wenn er ebenfalls eine gesteigerte Aufmerksamkeit auf das Bild fordert, generiert er weniger den kontemplativen Zuschauer, schafft weniger einen Denkraum, sondern ist mehr der Ort einer selbstbewussten Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Bildformen und eines spielerischen Vergnügens an der Vielgestaltigkeit der visuellen Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mediale Selbstreflexion ist hier noch nicht zu verstehen als intellektuelle Abgrenzung von dominanten Formen filmischer Darstellung, sondern als Kern des filmischen Erlebens selbst.

¹⁶ Fotografie und Film werden oft in diesem Sinne einander gegenübergestellt: «Füge ich auch dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht, dafür bleibt mir keine Zeit: Vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände» (Barthes 1989 (1980), 65).

Literatur

- Achenbach, Michael/Caneppele, Paolo/Kieninger, Ernst (1999) *Projektionen der Sehnsucht. Saturn – die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*. Wien: Filmarchiv Austria.
- 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.
- Bellour, Raymond (2007) The Pensive Spectator [frz. 1985]. In: *The Cinematic*. Hg. v. David Company. Cambridge, MA/London: MIT Press/Whitechapel, S. 119–123.
- Banda, Daniel/Moure, José (2008) *Le cinéma. Naissance d'un art*. Paris: Flammarion.
- Barthes, Roland (1989) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [frz. 1980]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Carroll, Noël (2006) Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes [engl. 1995]. In: Liebsch 2006, S. 155–175.
- Danto, Arthur C. (2006) Bewegte Bilder [engl. 1979]. In: Liebsch 2006, S. 111–137.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild. Kino 2* [frz. 1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frerking, Wilhelm (1895) *Marmorbilder. Ausführliche Anleitung zum Stellen von Bildern und Gruppen als gesellschaftliche Unterhaltung, mit zehn Skizzen und einem Vorspiel: Die Schulreform in Alt-Griechenland (Fastnachts-Bühne, Heft 28)*. Berlin: Theater-Buchhandlung Eduard Bloch.
- Guido, Laurent/Lugon, Olivier (Hg.) (2010) *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au xxe siècle*. Paris: L'age d'Homme.
- Gunning, Tom (2004) Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters. [<http://193.171.60.44/dspace/handle/10002/296>; letzter Zugriff: 26.09.2011].
- Jansen, Wolfgang (1989) *Das Varieté. Am Beispiel der Berliner Entwicklung*. Phil. Diss. Freie Universität Berlin.
- Jooss, Birgit (1999) *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmungen von Gruppenbildern in der Goethezeit*. Berlin: Reimer.
- Kember, Joe (2009) *Marketing Modernity: Victorian Popular Shows and Early Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.
- Koslowski, Stefan (1998) *Stadttheater contra Schaubuden. Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*. Zürich: Chronos.
- Krüger, Max (1898) *Anleitung zur Darstellung Plastischer Marmorgruppen und Bewegungsbilder*. Mühlhausen: G. Danner.
- Liebsch, Dimitri (Hg.) (2006) *Philosophie des Films*. Paderborn: Mentis.

- McCullough, James W. (1986) *Living Pictures on the New York Stage*. New York: Columbia University Press.
- Metz, Christian (2007) Photography and Fetish [frz. 1985]. In: Company, David (Hg.): *The Cinematic*. Cambridge, MA/London: MIT Press/Whitechapel, S. 124–133.
- Morin, Edgar (1958) *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung* [frz. 1956]. Stuttgart: Klett.
- Mulvey, Laura (2006) *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- Musser, Charles (2005) A Cornucopia of Images. In: *Moving Pictures: American Art and Early Film 1880–1910*. Hg. v. Nancy Mowll Mathews. Manchester/Vermont: Hudson Hills Press, S. 5–37.
- Rajewsky, Irina O. (2002) *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.
- Schrader, Paul (1972) *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Wiegand, Daniel (2010) Bewegung, die verblüfft. Kiss ME und das Motiv des belebten Plakats. In: *Cinema 56*, S. 94–101.

Montierte
Bildspannung
beim Aushang-
foto für den Film
BERLIN. DIE SINFONIE
DER GROSSSTADT
(Walther Ruttmann, D 1927).
© Filmmuseum
München

