

DANIEL WIEGAND

GEBANNT BEWEGUNG

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

SCHÜREN

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
Berührungphantasien	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



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 Gemälde Rahmen 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.

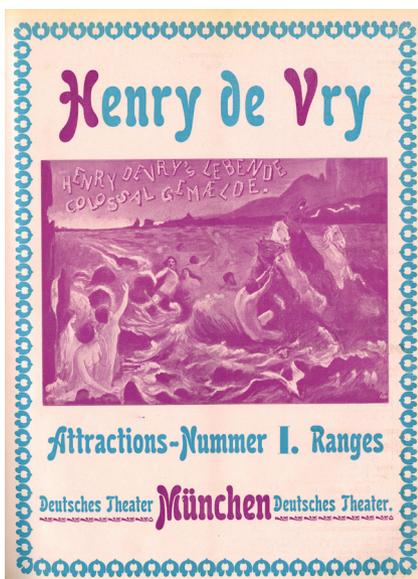
Die Photographie zeigt ein Tableau vivant, das der Verein Berliner Künstler am 14. Januar 1899 im Rahmen des Kostümfests «Zeit der Minnesänger» im Künstlerhaus Bellevuestraße öffentlich aufführte. Bei den drei Frauenfiguren handelt es sich wohl um die drei Rheintöchter Wellgunde, Woglinde und Floßhilde 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 Variété, 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*:

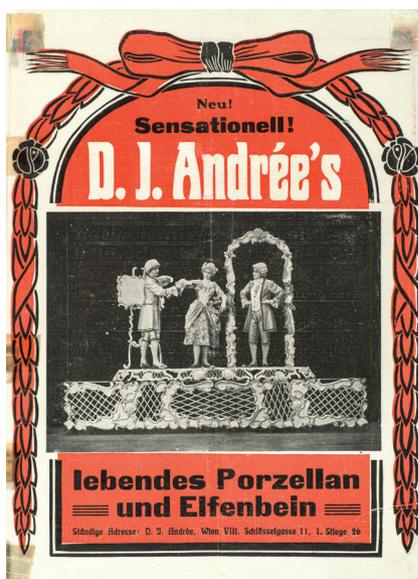
Es herrscht in London gegenwärtig eine Epidemie, welcher keiner entgeht, der nur ein Weniges sich um Theater- und Variétévorstellungen kümmert. Wohin wir immer schauen mögen – Tableaux vivants. [...] und kein Mensch hat bis jetzt eine Ahnung, wann das liebe Publicum deren satt sein wird.

(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 Schaulust*. Wie Panoramen, Wachfigurenkabinette, 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* festgefügtter 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.



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



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 rekurierte 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).