

VORWORT

Glücklicherweise geht es nicht darum, zu sagen,
was noch nicht gesagt worden ist, sondern
wiederzusagen, so oft wie möglich, auf
möglichst engem Raum, was schon gesagt
worden ist.

SAMUEL BECKETT

Die Beziehung zwischen bildender Kunst und Film, insbesondere zwischen Malerei und Spielfilm hat eine lange Geschichte, die nicht immer anspruchsvolle Bilanzen vorweisen kann, wie zum Beispiel wenn sie sich auf Kulissen- und Kostümgestaltung beschränkt. Vielschichtiger dagegen sind jene filmischen Bildaneignungen und Bildtranskriptionen, die über eine ornamentale Funktion hinausgehen und sich an der Tiefenstruktur des Gemäldes orientieren. Die Aufgaben, die den Gemälden innerhalb solcher Filme zukommen, lassen trotz ihrer möglichen Vielfalt im einzelnen auf zwei dominante Grundunterscheidungen rückschließen, dann nämlich, wenn das Gemälde als *Objekt* oder *Subjekt* der Filmhandlung zu seiner eigenen Narrativierung beitragen soll. Sie reichen von einer einfachen Funktionalisierung (Bild als Objekt der Begierden) bis hin zur Verlebendigung und Aktivierung von Gemälden, so daß sie eine Art Eigenleben entwickeln und zum handelnden Subjekt avancieren. Daß diese Variante vor allem für das Thriller- und Horrorgenre von Interesse ist, verwundert wenig, scheint doch der Glaube an die Wirkmächtigkeit und in diesem Sinne an die Selbständigkeit von Bildern – genauer: Kultbildern – tiefer im kulturellen Bewußtsein verwurzelt zu sein, als man es allgemein annimmt. Zwei Regisseure stehen dafür auf unterschiedliche Weise ein: Alfred Hitchcock und Dario Argento.¹

1 Hitchcocks *VERTIGO* (Vertigo – Aus dem Reich der Toten, USA 1958) ist ein Musterbeispiel inszenierter Bildgläubigkeit, wobei hier nicht nur im Narrativ das Gemälde – ein gerahmtes, im Museum situiertes Bild – auf die Protagonistin überzugreifen scheint, indem es sie als seine eigene Reinkarnation gestaltet. Es ist auch das Gemälde in seiner spezifischen Ästhe-

Darüber hinaus gibt es Regisseure, die den Film zum Ort ästhetischer Auseinandersetzungen um das Bild und den damit zusammenhängenden strukturellen wie filmtheoretischen Implikationen machen. Auf diesem Feld agieren nicht nur die sogenannten Kunstfilme, sondern auch eine ganze Reihe von Spielfilmen, deren Anspruch in der Synthese von narratologischen Elementen der Filmdiegese und künstlerischer bzw. bildtheoretischer Arbeit liegt. An erster Stelle sind jene berühmten Grenzgänger wie Jean-Luc Godard und Peter Greenaway zu nennen. Zwei weitere Regisseure, deren Filme die vorliegende Arbeit thematisiert, sind Pier Paolo Pasolini und Luchino Visconti. Für diese Filmemacher ist vor allem die Frage nach den Potentialen der Bilder relevant, wobei das Gemälde entweder die piktorale bzw. ikonische Differenz² markiert oder als ein verwandtes »Urbild« in die Struktur der Filmbilder aufgenommen wird.

Seit der Schärfung der theoretischen Aufmerksamkeit für disziplinübergreifende Bildfragen im Zuge des von William J.T. Mitchell 1992

tik, das vom Film Besitz ergreift und die Filmbilder diszipliniert. Ein anderes Filmbeispiel, in dem (gerahmte, ins Interieur eingebundene) Gemälde zu innerbildlichen Akteuren erhoben werden, ist Hitchcocks *THE PARADINE CASE* (Der Fall Paradin, USA 1947). Zum Verhältnis des Regisseurs zur Malerei vgl. bei Peucker, Brigitte (1999): *Verkörpernde Bilder – Das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste*, Berlin: Vorwerk 8, S. 51–60 und S. 139–145; zum Porträt in *THE PARADINE CASE* siehe Barck, Joanna (2004): »Im Blick des Porträts«, in: Petra Löffler/Leander Scholz (Hg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln: DuMont, S. 181–202; zu Hitchcock und seinen Filmen immer noch überaus lesenswert Truffaut, François (1966/1997): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie es gemacht?*, München: Heyne. Dario Argento, einer der berühmtesten »Giallo«-Regisseure des italienischen Kinos, stellt insbesondere in seinen frühen Filmen eine deutliche Faszination am Gemälde aus, die vor allem Freudianisch-psychoanalytischen Mustern folgt. Anders als bei Hitchcock sind die Gemälde seiner Filme entrahmte Akteure (wie in *LA SINDROME DI STENDHAL/The Stendhal Syndrome*, I 1996), die aktiv in die Handlung eingreifen. Sie sind lebendig gewordene Ängste der Protagonistin, oder, wie in *PROFONDO ROSSO* (Deep Red, I 1976), starke Agenten, die zwischen Leben und Tod, Diesseits und Jenseits, verborgener Dimension und zur Schau gestellter Oberfläche wechseln und essentielle Auswirkungen auf die Protagonisten haben. Als Einstieg in die Horrorwelten des Regisseurs siehe McDonagh, Maitland (1991): *Broken Mirrors/Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento*, London: Carol Publishing Corporation.

- 2 Zum Bild und dem Problem seiner Situierung siehe in Auswahl: Boehm, Gottfried (Hg.) (1994): *Was ist ein Bild*, München: Fink; Böhme, Gernot (1999): *Theorie des Bildes*, München: Fink; Belting, Hans/Kamper, Dietmar (Hg.) (2000): *Der zweite Blick*, München: Fink.

geprägten Begriffs des *Pictorial Turn* oder des wenig später von Gottfried Boehm genannten *Iconic Turn* mehrten sich die Arbeiten, die das Verhältnis von Kino und Kunst (Schwerfel; Pauleit) oder von Film und Kunst (Schönenbach; Franceschi) untersuchen.³ Daß das gemalte Bild und das Filmbild die gleiche formale Zweidimensionalität teilen, führt häufig dazu, die Unterschiede entlang der Modalitäten von Bewegung, Raum und Zeit zu bestimmen. Eine solche Unterscheidung an den Anfang zu setzen, ist sinnvoll, hilft sie doch, das komplexe Feld zu ordnen, in dem sich beide Bildformen bewegen. Gleichwohl kann diese Differenzierung nur den ersten Schritt bedeuten, denn daß ein unbewegtes, ›stilles‹ Bild nicht immer in Referenz zur Malerei steht und ein bewegtes Bild nicht zwangsläufig das genuine Filmbild sein muß, läßt sich an vielen Filmbeispielen plausibel machen, so auch an einigen hier untersuchten. Nichtsdestotrotz zählen die Parameter *bewegt* und *unbewegt* zu den deutlichen Merkmalen, anhand derer die Bilder zuerst wahrgenommen werden. Ein bewegtes Bild des Films stellt das unbewegte Bild der Malerei als das differente, als das ›vor-filmische‹ aus, so daß man meinen könnte, ein neues Medium würde hier ein älteres aufnehmen.

In der vorliegenden Untersuchung möchte ich eine andere These vorschlagen, nach der das filmisch transkribierte Gemälde seine Autonomie gegenüber dem anderen Medium bewahrt, indem es das Filmbild strukturell, und sei es auch nur temporär, okkupiert. Damit möchte ich keineswegs Paragone neuer Art wecken, sondern vertrete die Meinung, daß es auch für Filmanalysen lohnenswert sein kann, zu aller erst von einem autonomen und auf diese Weise ›starken‹ Bild auszugehen, dessen konstituierender Ort außerhalb des Films liegt. Ein solches Bild hat seine spezifische Struktur, die es beim Eintritt ins Filmbild nicht etwa wie eine überflüssiggewordene Haut abwirft. Ganz im Gegenteil zeigen viele, nicht zuletzt auch die hier vorgestellten Filme, daß eine piktorale Diffe-

3 Beide Begriffe sind in Absetzung zu *Linguistic Turn* entstanden; Mitchell lehnt sich bei seinem Versuch, die Bilder und das Denken in Bildern zu rehabilitieren, an die Ikonologie von Erwin Panofsky (vgl. Mitchell, William J.T. [1992]: »The pictorial turn«, in: Artforum [March 1992], S. 89–94); Boehm, Gottfried (1994c): »Wiederkehr der Bilder«, in: Ders., Was ist ein Bild?, S. 11–38; Schönenbach, Richard (2000): Bildende Kunst im Spielfilm. Zur Präsentation von Kunst in einem Massenmedium des 20. Jahrhunderts, München: Scaneg; Schwerfel, Heinz Peter (2003): KINO und KUNST. Eine Liebesgeschichte, Köln: DuMont; Franceschi, Leonardo de (Hg.) (2003): Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio, Torino: Lindau; Pauleit, Winfried (2004): Passagen zwischen Kunst und Kino, Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld.

renz aufrechterhalten werden muß, will der Film in der Berührung mit dem aufgenommenen Gemälde nicht selbst zum Stillstand kommen.

Aber, so stellt sich nun die Frage, wie kann der Film auf die ihm strukturell, ästhetisch wie soziokulturell oder auch kultisch different gegenüberstehende Bilder reagieren, mehr noch: sie produktiv nutzen, ohne seine eigene Identität dabei zu verlieren? Es ist interessant zu beobachten, daß die meisten Lösungsversuche auf eine bewährte Form zurückgreifen, nämlich auf die *Rahmung*, und von der Filmseite her betrachtet: auf die Funktion der *Kadrierung*. Die Rahmung mit ihrer semipermeablen, das heißt zu beiden Seiten hin durchlässigen Grenze, stellt ein probates Mittel der Stabilisierung von Kunst versus gelebte Realität, wie Georg Simmel es richtig beobachtet:

Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, daß er diese Doppelfunktion [Abwehr nach Außen und Zusammenschluß nach Innen] seiner Grenze symbolisiert und verstärkt. Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird. Distanz eines Wesens gegen uns bedeutet in allem Seelischen: Einheit dieses Wesens in sich. Denn nur in dem Maß, in dem ein Wesen in sich geschlossen ist, besitzt es den Bezirk, in den niemand eindringen kann, das Für-sich-sein, mit dem es sich gegen jeden anderen reserviert.⁴

Was geschieht aber, wenn Gemälde sich der klassischen Rahmung entledigen, ohne dabei ihren spezifischen Status zu verlieren? Und was geschieht, wenn dieser ›entgrenzte‹ Zustand noch einmal problematisiert wird, indem das Gemälde in einem anderen bildbasierten, wenn auch bewegten Medium – dem Film – auftritt? Die Rede ist hier von einer besonderen Bildpraxis, deren Höhepunkt weit vor der Erfindung des Films liegt und die sich eine zeitlang als eine neue Kunstform zu etablieren versuchte: Ich spreche von den sogenannten *Tableaux vivants* oder *Lebenden Bildern*, von Nachstellungen von Gemälden durch lebende Personen und reale Dinge.

Die Kunst der Bildnachstellung ist eine heutzutage in Vergessenheit geratene Form der Unterhaltung, die innerhalb der bildenden Künste bald nach ihren euphorischen Anfängen um 1850 zu einer dubiosen Grenzercheinung stagnierte, jedoch sich noch recht lange im Theater und den reinen Unterhaltungsetablissemments halten konnte. Was liegt näher, als die Bedeutung der Lebenden Bilder für das neue Medium Film geringzuschätzen und sie höchstens in die Stummfilmzeit zu verorten, da die frühen Filme sich selbst durch eine gewisse Statuarik und Theatralik aus-

4 Simmel, Georg (1902/1998): »Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch«, in: Ders., Soziologische Ästhetik, Darmstadt: WBG, S. 111.

zeichnen, die auch den Tableaux vivants eigen ist.⁵ Man darf nicht vergessen, daß Gemälde und ihre Nachstellungen in vielfältigen Varianten und Funktionen, ob als Hintergrundbilder (Kulissen) oder als handelnde ›Akteure‹, bereits seit den Anfängen der Kinematographie darin vorkommen. Insbesondere beim Stummfilm bedeuten die Rückgriffe auf die etablierten Künste eine erste Orientierung auf dem Weg in die stilistische wie ästhetische Selbständigkeit. Nicht selten ist damit auch der Wunsch nach einer Nobilitierung und künstlerischer Anerkennung verbunden gewesen, der jedes neue Medium anfänglich begleitet, wie man es beispielhaft an der Entwicklung der Fotografie beobachten kann, die zunächst – und darin wesentlich stärker als der Film – die Gattungen der Porträt-, Genre- und Landschaftsmalerei kopierte.

Bei einer Untersuchung, die nach den Funktionen von Gemälden im Film fragt, mag das Tableau vivant auf den ersten Blick wie ein Umweg oder eine Sackgasse erscheinen. Doch es ist zu zeigen, daß gerade das Tableau vivant im Film eine besonders interessante Funktion einnehmen kann. In bezug auf die spezifische Struktur verhält es sich wie ein Trojanisches Pferd, das das Gemälde als ein ›Körperlich-Verlebendigtes‹ in den Film hineinschmuggelt. Um diesen Sachverhalt besser nachvollziehen zu können, beginne ich mit einer kritischen Einführung in die historischen Tableaux vivants und ihrer besonderen, doppelseitigen Beziehung zum lebenden Körper einerseits und zum Bild andererseits.

Die Grundsatzidee, der die historischen Tableaux vivants folgen, basiert auf der Vorstellung, beim Gemälde handle es sich gewissermaßen um ein ›angehaltenes‹ Zeitbild, das nur in Körperlichkeit rückübersetzt werden bräuchte, um wieder ganz und gar lebendig zu sein. Von hier aus betrachtet, so scheint es, ist der Schritt zum Film nicht mehr groß, denn auch der Film bewegt Bilder zum Leben. Könnte man das filmische Tableau vivant also als eine durchaus dem Medium adäquate Transkribierung des Gemalten in die bewegten Filmbilder betrachten? Es wird zu

5 Vgl. Türschmann ([2002]: »Das literarische Tableau. Darstellungsfunktion und Erklärungsgehalt intermedialer Metaphorik«, in: Wolfram Nitsch/Bernhard Teuber, Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive, Tübingen: Narr, S. 263–277), der mit Rückgriff auf Chion ([1985]: *Le Son au cinéma*, Paris: Éditions de l'Etoile, S. 19) auf die spezifische Lesbarkeit der frühen Filme hinweist, die sich in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts durch Statuarik und Bild-für-Bild-Topologie auszeichnen: »[...] ein Verfahren, das selbst noch im Tonfilm stilbildend sein kann [...]. Angesichts dieses frühen filmgeschichtlichen Phänomens ist die Rede von einer Monstration, die der Narration gegenübersteht.«

zeigen sein, daß diese sich anfänglich anbietende Annahme von der Filmpraxis nicht bestätigt wird.

Will man sich dem Film und seinen Tableaux vivants nähern, oder genauer gesagt: dem nähern, was ich im folgenden als *filmisches Tableau vivant* bezeichnen werde, so lohnt es sich, den Umweg über die genuine, auf den ersten Blick selbstbewußt auftretende Kunstform oder vielmehr Kunstpraxis der historischen Tableaux vivants zu machen. Bei diesem Rückblick kann es sich nicht um eine auf Vollständigkeit angelegte Studie oder Rekonstruktion der Tableau-vivant-Entwicklung handeln, vielmehr um einen kritischen Abriß einiger, für das Verständnis der filmischen Lebenden Bilder relevanter Entwicklungsstationen. Daß das Tableau vivant nicht erst in der sogenannten ›Goethezeit‹ aufkommt oder sogar als ›Erfindung‹ Goethes zu sehen ist, beweisen seine vielschichtigen, älteren historischen Bezüge und Entwicklungsrichtungen, aus denen sich seine heutige Erscheinung speist. Als Idee von ›lebendigen Bildern‹ sind sie in den Werken eines Niccolò dell'Arca (1435–1494) angelegt – einem überaus expressiv arbeitenden italienischen Bildhauer –, der seine Figurengruppen aus der Bewegung heraus interpretierte (Abb. 2). Oder in den neapolitanischen *Krippenspielen*, den religiösen *Prozessionen*, *Moritäten*, *Bänkelsängern*, den *Trionfi* oder den barocken *Theateraufführungen* etc. Einige der heute noch praktizierten Aufführungsformen auf der Theaterbühne oder im Museum, wo Gemälde vor allem mit pädagogischen Zielen nachgestellt werden, lassen rudimentär ihren ursprünglichen Sinn und Zweck noch erkennen.⁶

Was ich in dieser kurzen Untersuchung revidieren möchte, ist die Ansicht, beim Tableau vivant handele es sich um eine, das gemalte Bild überwindende, das heißt vervollkommnende Kunst, die der vermeintlich starren, unlebendigen Malerei zur Lebendigkeit verhilft. Eine ähnlich zweifelhafte Prämisse haftet vielen Filmanalysen an, die das Verhältnis von Kunst und Film berühren, wenn sie von einem passiven Bild, einem reinen Objekt, dessen sich der Film, mal besser, mal schlechter bedienen kann, ausgehen. In welchem Maß solche Vorstellungen irreführend und für die Filmschaffenden unproduktiv sind, läßt sich an dem strukturellen Verhältnis der Kunst zum lebendigen Körper darlegen, wie es im historischen Tableau vivant vorliegt.

Tableaux vivants in Filmen zu untersuchen, bedeutet aber auch, sich ihres Status als eine bereits codierte Kunstform bewußt zu werden, deren

6 Der schulpädagogische Dienst des *Kunstmuseums* und der *Kunst- und Ausstellungshalle der BRD* in Bonn beispielsweise veranstaltet solche Bildnachstellungen mit Kindern, um in der unmittelbaren körperlichen Annäherung an die Gemälde, den Umgang mit Bildern zu schulen; unter: <http://www.kah-bonn.de/> (Stichwort: »Pädagogik«).

Körperlichkeit und Lebendigkeit nur eine scheinbare Loslösung von der piktoralen Struktur der gemalten Vorlagen darstellt. Um diesem Umstand Rechnung zu tragen, muß man nach den Orten des Tableau vivant im Film fragen, nach den strukturellen wie immanenten Orten, an denen sich das Tableau vivant als das differente Bild im Film manifestiert. Erst auf diesem theoretischen Fundament kann die Frage nach den narratologischen Funktionen des Tableau vivant im Film sinnvoll gestellt werden.

Abgesehen von den genannten Ausnahmen sind Tableaux vivants heutzutage eine vergessene, im besten Fall als historisches Phänomen vergangener Zeiten erinnerte Kunstform. Um so mehr muß die ungewöhnliche Tatsache betont werden, daß dieses künstlerisch wie gesellschaftlich bedeutungslos gewordene »Medium« durchaus keine Randerscheinung innerhalb des Kinos ist! Aktuelle Filme wie FRIDA (Frida Kahlo, USA 2003) von Julie Taymor, um nur einen Stellvertreter zu nennen, lassen eine Kontinuität in der Anwendung der filmischen Tableaux vivants erahnen, die ihren vielleicht noch simpel motivierten Anfang im Stummfilmkino nimmt, um schließlich in den modernen, sowohl actionreichen als auch elaborierten Spielfilmen zu münden. Daß die Tableaux vivants über eine lange Entwicklungsdistanz ihre Darstellungsformen ändern und zu Auflösungen in Bewegungsabläufen des Films tendieren, verwundert nicht, wenn man sie vor dem Hintergrund ihrer historischen Wurzeln und Entwicklungsstränge – von Niccolò dell’Arca bis Goethe – betrachtet. Daß sie häufig in ihrer seit dem 19. Jahrhundert stagnierten, das heißt unbewegten Form der Bildnachstellung verbleiben, ist hingegen ein weitaus skurrilerer Erstbefund.

Es ist nicht zuletzt diese »stille Aktualität« dieser gewissermaßen verstaubten Kunstform, die offenbar in vielen Filmnischen überdauert, welche mich zu der Frage nach ihrer Relevanz führte: Fünf Filme, vom Stummfilm bis in die frühen 1970er Jahre, sind von mir für diese Untersuchung ausgewählt worden und stehen exemplarisch für fünf Funktionstypen filmischer Tableaux vivants: Mit Giulio Antamoros CHRISTUS (1914/16) wird zunächst ein früher Film analysiert, dessen Tableaux vivants die Wirkmächtigkeit des kultischen Bildes ausstellen; Alexander Kordas THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII (1933) hingegen verhandelt das Tableau vivant im Sinne einer historisch beglaubigenden Bildevidenz; SENSO (1954) von Luchino Visconti steht ein für Filme, deren Bildstruktur ein symbiotisches Verhältnis zur Kunst, speziell zur Malerei anstreben und sich selbst als ein *gronde* Tableau vivant entwerfen; ungewöhnliche, darin singuläre Tableaux vivants zeigt wiederum Pier Paolo Pasolini in seinen Filmen LA RICOTTA (1964) und IL DECAMERON (1970/71), in denen er anhand der Lebenden Bilder seine Theorie des Bildes mit der des Filmemachens koppelt.

Ich bin mir bewußt, daß die chronologische Anordnung meiner Film-
auswahl und ihrer Analysen dazu verleitet, im genealogischen Sinne ge-
lesen zu werden. Doch spätestens mit den Filmen von Pasolini wird dem
Leser klar – so hoffe ich –, daß ein angenommener Fortschritt von bei-
spielsweise starren zu bewegten Tableaux vivants weder von mir inten-
diert ist noch aufrechterhalten werden könnte.

Auf den folgenden Seiten wird zu zeigen sein, daß die hier vorge-
stellten Filme von anderen Interessen am gemalten Bild geleitet sind, die
über das bloße Kunstwollen hinausgehen. Auch wenn es sich bei den
filmischen Tableaux vivants nicht immer um apodiktische Nachstellun-
gen handelt, wie sie durch Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*
bekannt geworden sind, so verfügen sie dennoch über eine gemeinsame
Struktur, die in ihrem Selbstverständnis der Malerei verpflichtet ist. Daß
es dabei zu Konflikten mit dem auf Bewegung gründenden Filmbild
kommen muß, liegt auf der Hand, doch bedeuten die Konflikte selbst
nicht zwangsläufig eine im Endergebnis restriktive und konservative
Film-Kunst, vielmehr tragen sie in den meisten Fällen zu einer überaus
spannenden Beziehung bei, auch wenn diese keine harmonische Einheit
evoziert.

Zu betonen ist zuallererst der Bruch, den die Tableaux vivants im
Filmbild bzw. im Film konstituieren. Bedenkt man, daß es sich bei den
Tableaux vivants selbst um eine ›brüchige‹ Kunst handelt, die ihren kon-
stituierenden Referenten außerhalb ihrer selbst hat, und im labilen Ver-
hältnis zwischen Körperlichkeit und Ikonizität paradoxerweise verhar-
ren muß, so wird das Spannungspotential erahnbar, das das Tableau vi-
vant in den Film hineinbringt. Seine Präsenz im Filmbild ist in gewisser
Weise tückisch, denn sie vermittelt durch die körperliche Umsetzung der
Gemälde(vorlage) eine scheinbare Anpassung an die filmische Darstel-
lung. Und dennoch: Mit der vordergründigen Körperlichkeit schmuggelt
das Tableau vivant etwas in das Filmbild hinein, das mehr ist als bloße
piktorale Grundstruktur. Es wird im folgenden zu analysieren sein, um
was es sich bei diesem ›eingeschmuggelten Anderen‹ handelt, wie es im
Filmbild funktioniert, welche Rolle es in der filmischen Narration spielt
und schließlich, wie seine Auswirkungen auf den Zuschauer einzuschät-
zen sind.