

II.

ZWISCHEN BILD UND FILMBILD. ZUR STRUKTURELLEN EIGENHEIT DER TABLEAUX VIVANTS IM FILMBILD

DIE ORTE DES TABLEAU VIVANT UND DIE DAUER DES BILDES

Die Verwendung der Tableaux vivants in Spielfilmen folgt im wesentlichen der beschriebenen Aufteilung in zwei Haupttypen stark statischer oder mobilerer, theatraler Tableaux vivants. Im Film kommen diese beiden Grundtypen, die auch hier zu einer Vielzahl von Varianten ausdifferenzieren, als *piktorale filmische Tableaux vivants* oder als *assimilierte filmische Tableaux vivants* vor. Pier Paolo Pasolinis *LA RICOTTA* und Giulio Antamoros *CHRISTUS* beispielsweise stehen paradigmatisch für einen pointierten Einsatz von piktoralen Tableaux vivants, die ihren jeweiligen Bezug zum Gemälde explizieren, indem sie ihn in erstarrter Nachahmung (Freeze frame) vorführen. Damit ist der erste Grundtypus des Tableau vivant in nächster Nähe zum Ursprungsgemälde positioniert.

Zu den herausragenden Vertretern des zweiten Grundtypus gehört vor allem Luchino Viscontis *SENSO*, bei dem die Tableaux vivants mit filmischen Figurationen oszillieren, so daß ihre solitäre Position aufgebrochen wird. Anders als Pasolini arbeitet Visconti vorwiegend mit sublimen Tableaus, das heißt mit Kompositionen und Motiven, deren piktoraler Charakter von filmischer Mise-en-scène assimiliert wird. Hierbei geht es nicht um eine detailgetreue Nachbildung eines bestimmten Gemäldes, sondern um eine fluide Umsetzung des Gemalten ins bewegte Filmbild. Fluid beschreibt dabei das Verhältnis zwischen dem Gemälde und dem Filmbild, das von semipermeablen (Film-Bild-)Übergängen geprägt ist, ohne daß das Gemälde gänzlich zum Filmbild oder vice versa transformiert. Viscontis assimilierte Tableaux vivants behalten ihre Andersartigkeit und gestalten das Filmbild zu einem Tableau vivant avant la lettre. Auf diese Weise erhalten die Filme ihren ›malerischen‹ Stil, die dem Regisseur nicht nur in *SENSO* attestiert wird.

Die These, die den Hintergrund meiner Analysen bildet, sieht in den filmischen Tableaux vivants zwar unterschiedlich stark ausgeprägte, jedoch immer *autonome Bildrealitäten*, die aus ihrer differentiellen Bildstruktur heraus das Filmbild und in Folge den Film bestimmen. Zwei der wichtigsten Modalitäten der filmischen Tableaux vivants, so wie sie sich

bereits in den historischen Lebenden Bildern herauskristallisiert haben – sind ihre Raum- und Zeitkonstruktionen, die die strukturellen Divergenzen auf das Filmbild hin bestimmen, worauf ich im folgenden eingehen werde. Eine weitere Modalität bildet die Farbe bzw. die Farbchoreographie, die ich jedoch im konkreten Kontext jeweiliger Filme besprechen werde, da es sich hierbei – man denke an die Schwarzweißfilme – nicht um eine grundsätzliche Charakteristik der filmischen Tableaux vivants handelt.

Das starre Tableau vivant im *Bewegungs-Bild*

Trotz der zum Teil großen Unterschiede in ihrer jeweiligen stilistischen Erscheinung und filmimmanenter Funktionsweise verfügen beide Grundtypen der filmischen Tableaux vivants über eine starke strukturelle Gemeinsamkeit, die in ihrem Verhältnis zu der außerhalb des Films stehenden, sie konstituierenden Gemäldevorlage liegt. Diese Anbindung begründet die jeweilige Erscheinungsform der Tableaux vivants innerhalb der Filmbilder und macht sie zu dem *differenten Bild* schlechthin. Bei beiden Grundtypen kann man ferner beobachten, daß sie in Folge dieser piktoralen Relation zu einer merklichen Veränderung oder sogar zu einer deutlichen Störung in der Struktur der *Bewegungs-Bilder* (Gilles Deleuze) führen: Mit ihrem Auftritt verändern sie die Modalitäten von Raum und Zeit.

Bereits eine flüchtige Betrachtung der hier vorgestellten Filme macht die Sonderstellung der darin eingespielten Tableaux vivants deutlich. Denn sie sind darin als *spezifische Orte* eingeschrieben. Um die Besonderheit dieser innerfilmischen »*Differentialorte*« besser erörtern zu können, muß zunächst der Ausgangspunkt der Betrachtung eingeschränkt und wenigstens in groben Zügen definiert werden. Es handelt sich dabei um das *genuine* Filmbild, das zunächst durch eine zweifache Bewegung – die im Filmbild und die des Filmbilds in der Apparatur – determiniert ist. Für die nähere Bestimmung des Filmbilds folge ich den Thesen von Henri Bergson, Gilles Deleuze und Joachim Paech und fasse die filmische Bewegung zuallererst bildimmanent auf. Statt jedes Einzelbild als ein Photogramm zu betrachten, dem die Bewegung äußerlich hinzuaddiert wird,¹ muß man vielmehr die Bewegung als im Filmbild enthalten

1 Zu einer solchen Konzeption siehe Baudry, Jean-Louis (2003), S. 32: »Un-erläßliche Differenzen, damit eine Illusion der Kontinuität, des kontinuierlichen Vorüberziehens [passage] (Bewegung, Zeit) überhaupt kreierte werden kann. Aber nur unter einer Bedingung: sie [die Differenzen] müssen

begreifen. Henri Bergson führt diesen Gedanken in der Sammelschrift *Denken und schöpferisches Werden* aus, indem er zunächst von dem üblichen Verständnis der Filmbilder ausgeht:

Wenn der Kinematograph uns auf der Leinwand die unbeweglichen Momentaufnahmen, die im Film nebeneinandergereiht sind, in Bewegung zeigt, so überträgt er gleichsam mit diesen Momentaufnahmen selber die Bewegung, die sich im Apparat vollzieht.²

Und kritisch in bezug auf den falschen phänomenologischen Befund:

Aber darin besteht gerade unsere gewöhnliche Methode. Wir rasonieren über die Bewegung, als ob sie aus Unbeweglichkeiten zusammengesetzt wäre, und wenn wir sie betrachten, setzen wir sie aus Unbeweglichkeiten zusammen. Die Bewegung ist für uns eine Position, und dann wieder eine neue Position, usf. ad infinitum. [...] Wir haben instinktiv Angst vor den Schwierigkeiten, die die Vision der Bewegung unserem Denken verursacht, und wir werden ihrer Herr, so bald wir die Bewegung mit Unbeweglichem zu fixieren suchen.³

Bergson postuliert, daß »[...] jede Veränderung und jede Bewegung als absolut unteilbar« gedacht werden muß.⁴ Eine fixierte Bewegung hört auf, Bewegung zu sein, und so spricht Gilles Deleuze in seiner programmatischen Schrift *Das Bewegungs-Bild* von einem »Durchschnittsbild«, in dem die Bewegung im Bild enthalten ist:

Der Film arbeitet mit Phasenbildern, das heißt mit unbeweglichen Schnitten, vierundzwanzig (anfangs achtzehn) pro Sekunde. Doch [...] gibt er uns kein Photogramm, sondern ein Durchschnittsbild, dem dann nicht etwa noch Bewegung hinzugefügt oder hinzugezählt würde – Bewegung ist im Gegenteil im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben. [...] Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild.⁵

als solche ausgelöscht sein« (in: »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«, in: Robert F. Riesinger [Hg.], *Der kinematographische Apparat*, Münster: Nodus).

2 Bergson, Henri (1948): *Denken und schöpferisches Werden*, Meisenheim/Glan: Westkulturverlag, Fußn. auf S. 27.

3 Ebd., S. 165.

4 Ebd., S. 162.

5 Deleuze, Gilles (1983/1997): *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 14f.

Die Bewegung im Filmbild und die Bewegung des Filmbildes erzeugen sich immer wieder neu, indem sie durch ihr sukzessives Fortschreiten an die Kontinuität der Zeit als *Dauer* anschließen. Diese Art des Anschlusses erzeugt den Anschein einer homogenen Zeit, der eine homogene Narration zu folgen scheint. In der Tat erschöpft sich die Funktion der Filmmontage häufig darin, den tatsächlich vorhandenen Bruch in der Abfolge der Bilder zu kaschieren. Dieses Kaschieren geschieht nicht immer durch das Bild (oder die Technik) selbst, sondern ist viel häufiger eine Leistung des Zuschauers, die man in der Filmtheorie als die »Naht« und als das »Vernähen« (*suture*) bezeichnet.⁶ Ihre Funktion kann folgende sein:

Der Zuschauer sieht zunächst eine Aufnahme, die ihn im besten Fall fesselt – es ist, nehmen wir an, [...] [das Gesicht] von Anna Holm in A WOMAN'S FACE. Er glaubt, eine »objektive« Sicht auf das Gesicht dieser Frau zu haben. Die darauf folgende Einstellung zeigt ihm einen männlichen Protagonisten. Das heißt, in der Wahrnehmung entsteht eine Lücke zwischen den beiden nicht homologen Filmeinstellungen, die mit Hilfe der »Naht« geschlossen wird: Es wird angenommen, daß das erste Filmbild – das Gesicht der Frau – die subjektive Sicht des Mannes darstellt. Die Besonderheit der »Naht« liegt dabei in der Verlagerung der äußeren Differenz zwischen den Bildern auf die Innenseite, wie Žižek es formuliert. Ausgeschlossen – oder eben »vernäht« – werden soll die Tatsache, daß die erste Einstellung kein Subjekt (keinen Signifikanten) ihrer Entstehung hat, denn man könnte durchaus die Frage stellen, wer dieses Bild der Frau »produziert«, ohne zwangsläufig auf den Mann als einzige Antwort zu kommen.⁷

6 Hierzu vgl. Miller, S. Jacques-Alain (1966): »Suture. Éléments pour une logique du signifiant«, in: Cahiers pour l'analyse, 1, S. 37–49 (engl.: »Suture. Elements of the logic of the signifier«, in: Screen, 18/4 [1977–78]); Oudart, Jean-Pierre (1969): »La Suture« (I/II), in: Cahiers du Cinéma, 211/212, S. 36–39/50–55; Heath, Stephen (1981): »Narrative Space«, in: Ders., Questions of Cinema, Bloomington: Indiana University Press, S. 19–75, Dayan, Daniel (1974/1992): »The Tutor-Code of Classical Cinema«, in: Gerald Mast/Marshall Cohen/Leo Braudy (Hg.), Film Theory and Criticism, New York: Oxford University Press, S. 179–191; Silverman, Kaja (1992): »On Suture«, in: Gerald Mast/Marshall Cohen/Leo Braudy (Hg.), Film Theory and Criticism, New York: Oxford University Press, S. 137–147; Žižek, Slavoj (2001): Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieślowski und die »Nahtstelle«, Berlin: Volk & Welt, S. 11ff.

7 Barck, Joanna (2005): »Narbe«, in: Dies./Petra Löffler, Gesichter des Films, Bielefeld: transcript, S. 198–199.

Bei dieser Auffassung von Film dominiert der Gedanke der sukzessiven Dauer. Eine dauerhafte Unterbrechung in der Kontinuität der Anschlüsse brächte den Film zum Erliegen – die Folge auf der Materialseite (Film als beschichtetes Filmpositiv) wäre ein Filmriß, wie Joachim Paech ausführt:

Entweder bricht das ganze System zusammen, wenn die mechanische Bewegung unterbrochen ist und der Film im Licht des Projektors verbrennt; oder aber die (sichtbare) Differenz-Form geht gegen Null, d. h. es kann kein Unterschied mehr zwischen den aufeinanderfolgenden Einzelbildern beobachtet werden, die Bewegung wirkt als Wiederholung ohne Differenz »eingefroren« (daher die Bezeichnung »Freeze frame«), ohne jedoch, daß die (unsichtbare) Medien-seite der Form aufgehört hat, zu funktionieren [...].⁸

Eine Wiederholung des immergleichen, unveränderten Bildes würde zwar dem Filmriß entgegenwirken, ergäbe auf der anderen Seite aber eine Folge von Phasenbildern: von »unbewegten« Einzelbildern, die in einer Sequenz von 24 (oder 18) Bildern pro Sekunde projiziert wären. Auf den Zuschauer bezogen, erfordert dieses 24 (18) Mal pro Sekunde im Strahl des Projektors wiederholte Phasenbild, diese Ein-Bild-Projektion, eine andere, nämlich eine an starren Bildern orientierte Rezeption. Denn das, was der Zuschauer in diesem Moment rezipiert, ist im gewissen Sinne die Differenz zwischen Bild und Film (verstanden als eine Narration durch Bildabfolge) – was er sieht, ist das einzelne (Phasen-)Bild, das ihn zu einer piktoralen Filmbildbetrachtung animiert: Im Fall der filmischen Tableaux vivants ist es das Gemälde selbst, das in der Nachstellung durchscheint. Paech paraphrasierend kann man schlußfolgern, daß das filmische Tableau vivant eine Markierung des anderen, des vorfilmischen Bildes ist, indem es im Film als Stabilisierung der Differenz funktioniert: als eine Störung der Naht/*suture*. Hier ist also der strukturelle Ort, an dem sich das Tableau vivant zwischen den Polen der Bewegung und des Stillstands als ein *Dazwischen* situiert. In Abhängigkeit von der Intensität seiner Umsetzung tendiert das Tableau vivant zur Stilllegung des Bewegungsbildes, was eine Verlangsamung – im Extremfall einen abrupten Bruch – im Handlungsablauf zur Folge hat. An solchen,

8 Paech, Joachim (1998): »Mediales Differential und transformative Figureationen«, in: Jörg Helbig (Hg.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Erich Schmidt, S. 21; zu diesem Gedanken vgl. auch ders. (1997): »Paradoxien der Auflösung und Intermedialität«, in: Martin Warnke (u.a.) (Hg.), *HyperKult: Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld, S. 331–367, hier insb. S. 345ff.

filmisch betrachtet ›schwachen‹ Stellen kann das vor-filmische Bild über die Struktur des Tableau vivant Einzug in den Film halten. Dieses Dazwischen konnotiert ein Spannungsverhältnis zwischen dem annähernd gleichbleibendem Tableau-vivant-Bild und den auf Bewegung und Sukzession angelegten Filmbildern. Grenzwertig ist zunächst das Ausbleiben der konstitutiven Bewegung, wie zum Beispiel in Pasolinis *LA RICOTTA*, wo der Zuschauer eine Nachstellung der Kreuzigung von Rosso Fiorentino (Abb. 33/34) als *Bild* betrachtet und für diesen Moment den ›Film‹ verläßt. Auf der Handlungsebene droht dem Film die narrative Einheit verloren zu gehen, da mit dem differenten Bild eine gleicherweise differente piktorale Dimension in die filmische Bildsukzession Einzug hält. Die Folge ist ein Wechsel in der Rezeptionshaltung des Zuschauers, der das Tableau vivant vor Augen sich zum Bildbetrachter (zurück) entwickelt. Daß der Film einer solchen Verhinderung nicht lange standhalten kann, zeigt *LA RICOTTA* metaphorisch im Fall der die Kreuzigung nach Fiorentino nachstellenden Schauspieler, die immer wieder die Starre ihrer Körperhaltung auflösen müssen und die Starre des Tableau vivant zerstören (s. Kap. IV).

Innerhalb der andauernden Produktion von Bewegungsbildern stellt das filmische Tableau vivant also ein *Differentialbild* mit piktoraler Potentialität da. Strukturell betrachtet, ist es gerade diese Bewegungslücke – das Differenz-Bild –, die das andere, das außerhalb des Films stehende Bild im Film ermöglicht. In diesem nicht unmittelbar sichtbaren Feld wächst eine Zeitspanne heran, die das piktorale Bild benötigt, um sich einzuschreiben. Sein Durchscheinen in der Strukturücke der Bewegungsbilder hat wiederum Auswirkungen auf die Gesamtstruktur des Films, denn der Zuschauer erfährt darin eine Irritation des filmischen Bildgefüges – die ›Vernähung‹ wird suspendiert, wie in *LA RICOTTA*, oder die piktorale Störung auf den gesamten Film ausgeweitet, wie in Viscontis *SENTO*.

Dieses im Tableau vivant gleichsam wie in einem Trojanischen Pferd versteckte Bild bestimmt nicht nur seinen ›primären‹ Träger – das Tableau vivant selbst –, sondern auch den ›sekundären‹ Träger, den Film nämlich. Als eine Ein-Bild-Projektion ist es gekoppelt an den Lichtstrahl, aus dem heraus das Filmbild auf der Kinoleinwand entsteht. Was am Drehort, das heißt vor der Kamera während der Aufnahmen zu sehen war, nämlich die Körperlichkeit lebender Schauspieler, erfährt im ausgestrahlten Film eine Rückübersetzung in die ikonische Flächigkeit des projizierten (Filmlicht-)Bildes. Der Filmprojektor wird hierbei zu einem ›Diaapparat‹, so überlagern sich im filmischen Tableau vivant mehrere transkriptive Bewegungen, die den Spannungsbogen des filmischen Tableau-vivant-Phänomens beschreiben. Gab die Nachstellung dem Stich,

der Radierung oder der Zeichnung, die nicht selten bereits die erste Transkription des Originalgemäldes war, einen echten Körper, so nahm sie im Gegenzug dem Gemälde die konstitutive Bildidee. Die *caméra stylo*, wie Alexandre Astruc die Filmkamera in ihrer ästhetischen Funktion bezeichnet,⁹ transferiert das Tableau vivant in die Planimetrie und stärkt damit die strukturelle Verbindung zum Gemälde. Das Spezifische am Filmbild macht es jedoch möglich, daß die Idee des Tableau vivant nicht negiert wird.

Die Metaphern wie *caméra stylo* und in der Paraphrase das *Malen im Lichtstrahl des Projektors* (Paech)¹⁰ bekommen vor dem Hintergrund der Tableau-vivant-Darstellungen im Film eine neue Wendung: Für die Zeit ihrer Projektion wird das Filmbild zum photogrammatischen Gemälde – der Regisseur zu einem Pasticheur, wie beispielsweise Pasolini sich selbst bezeichnete,¹¹ und wie es Jean-Luc Godard oder Peter Greenaway in vielen ihrer Filme thematisieren. Die durch das Tableau vivant verursachte Lücke im Strukturgewebe der Filmbilder schafft also eine Eingangsstelle für das piktorale Bild.

Im labilen Strukturmoment des Films, eingelagert zwischen der bedrohlichen Starre des Tableau vivant und dem gleichzeitigen Versuch, zum Bewegungsbild zurückzukehren, kann man am Beispiel von *LA RICOTTA*, *IL DECAMERON* oder *SENSO* noch eine andere Veränderung beobachten. Herbeigeführt durch jenes Durchscheinen des strukturell anderen Bilds entsteht nicht nur ein differenter, ein gewisserweise afilmischer ›Film-Un-Ort‹, sondern auch eine *spezifische Zeit*, die sich wesentlich von derjenigen der Bewegungsbilder unterscheidet. Neben den Modalitäten von Aufnahme-, Wiedergabedauer und der Dauer der Phasenbilder gibt es noch eine spezifische ›Bild-Dauer‹, die Henri Bergson *durée* nennt.¹² Die deutsche Übersetzung des Begriffs mit »Dauer« ist in bezug

9 Astruc, Alexandre (1948/1992): »Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter«, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.), Schreiben, Bilder, Sprechen, Wien: Sonderzahl, S. 199–204.

10 Paech, Joachim (1994): »Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen ›Schreiben mit Licht‹ oder ›L'image menacée par l'écriture et sauvée par l'image meme‹«, in: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hg.), Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten, München, S. 213–233.

11 Die Frage nach dem Pasticheur wirft Pasolini auf, der durch seine piktorale Verfahrensweise den Film stärker unter dem Aspekt des Pastiche und der Kontamination betrachtet, dabei sich selbst in *IL DECAMERON* als Maler entwirft (hierzu Kap. IV).

12 Bergson, Henri (1911): Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinsstatsachen, Jena: Diederichs, S. 78.

auf das französische Wort doppeldeutig, denn im Deutschen kann es sowohl eine meßbare Zeitspanne als auch eine ausgedehnte Zeit meinen. »La durée« bedeutet im Bergsonschen Sinne eine »erlebte Zeit«, eine Zeit also, die nicht meßbar und nicht teilbar ist – eine *individuelle Zeiteinheit*. Auf die Bilddarstellung bezogen, bedeutet sie die empfundene Zeit des Bildbetrachters oder Filmzuschauers, die er angesichts des Bildes oder im Bild selbst wahrnimmt. Daß diese Zeit als homogen angenommen wird, liegt nach Bergson an der »Raumintelligenz« des sprachlich definierten Denkens. Nichtsdestotrotz muß man die »Zeitlichkeit der Dinge« (la durée) als einen unmittelbaren Bewußtseinszustand annehmen, oder wie Gabriele Hoffmann zusammenfaßt: Man muß *durée* als eine Art »erweiterter Wahrnehmung« fassen.¹³ *Durée* ist das, was das Tableau vivant im Filmbild determiniert und als ein Zeit-Bild bestimmt. Im Moment der Retardierung konserviert, verkörpern die Tableau-vivant-Einstellungen ein Zweifaches: Auf das Gemälde bezogen, repräsentieren sie die innerbildliche Zeit, auf den Film bezogen, stellen sie eine geronnene, gedehnte Zeit dar, eben das, um mit Deleuze zu sprechen, »was in der Sukzession der sich wandelnden Zustände verharret«.¹⁴ Dabei sind die filmischen Tableaux vivants nicht wie Deleuzes Zeit-Bilder unwandelbare Formen der sich verändernden Gegenstände und Personen, sondern vielmehr körperliche Transkriptionen von definiten Bildmedien. Denn nicht die Tableaux vivants, deren Körperlichkeit sehr wohl dem Regreß der Zeit unterliegt, sondern die Gemälde selbst sind es, die nicht im Fluß der Zeit aufgehen. Ihre Symbolkraft bleibt der innerbildlichen *durée* verhaftet, die sich beispielsweise in den religiösen Tableaux vivants von CHRISTUS oder LA RICOTTA mit der Vorstellung der Unwandelbarkeit der religiösen, oder wie in Kordas HENRY VIII der historischen Wahrheiten zu einer innerbildlichen Zeit als »Ewigkeit« verbindet.

»Etwas im Bild ist zu mächtig geworden«, pointiert Deleuze und liefert damit gleichzeitig einen guten Kommentar zu den filmischen Tableaux vivants.¹⁵ Dieses Etwas ist die piktorale Verzögerung, die das filmische Tableau vivant zu einem markanten Ort macht, an dem das Bewegungsbild des Films retardiert. Markant ist neben der Artikulation der *durée* auch die Eigengesetzlichkeit, mit der sich das piktorale Ur-

13 Hoffmann, Gabriele (1987): »Intuition, durée, simultanéité. Drei Begriffe der Philosophie Henri Bergsons und ihre Analogien im Kubismus von Braque und Picasso von 1910 bis 1912«, in: Hannelore Pafflik-Huber (Hg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, S. 43.

14 Deleuze, Gilles (1985/1997): Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 31.

15 Ebd., S. 32.

sprungsbild im Filmbild entfaltet. Die Malerei, auf die im Film Bezug genommen wird, ist ein Medium, dessen Struktur eine Konservierung des Lebens anstrebt. Und in diesem Sinne verhält sie sich kontradiktisch zum Bewegungsprinzip der Filmbilder.

In LA RICOTTA – ich greife an dieser Stelle etwas vor – wird das Disparate beider Bildstrukturen zu einer Zerreißprobe für das Fortbestehen des Films als Dispositiv der Bewegung. Erstarrte Szenen, zitternde Muskeln, angespannte Posen – sie vermitteln die höchste Anspannung, in der sich die Körper des Tableau vivant befinden. Die Entladung der angespannten Muskulatur in die erlösende Bewegung und in die Gelächter der Darsteller stellt schließlich einen Sieg des Lebens über die Ästhetisierungsbestrebungen der (historischen) Tableaux vivants dar. Für Pasolini ist es auch ein Sieg des subproletarischen Körpers über die bourgeoise, kapitalistische und konsumistische Erstarrung des Körpers à la Hollywood(-Kino). Dieses positiv konnotierte, unverdorbene Leben, das Stracci, der Antiheld des Films, mit den reduzierten Bedürfnissen seines agilen Körpers symbolisiert, bleibt eine Utopie – der wahre Triumphator von LA RICOTTA bleibt aber der Tod.

Der Pasolinische Zeitraffer bedarf, um als auffälliges Kennzeichen des agilen Antihelden und um als eine metaphorische Überhöhung wirken zu können, eines Antipoden, den er im stillgestellten Bild des Tableau vivant findet. Sie beide stehen an den entgegengesetzten Enden ein und derselben strukturellen Formation, deren Aufgabe in der Unterbrechung der stringenten Narration, der glatten Anschlüsse und letztendlich in der Sichtbarmachung der ›Naht‹ selbst liegt. Bergson hat auf die zielgerichtete und in diesem Sinne eingeschränkte Wahrnehmung hingewiesen, in der sich unsere Interessen widerspiegeln: Sie sind den sozial, kulturell und konfessionell bestimmten Sehgewohnheiten untergeordnet, die im engen Feld des Wiedererkennens agieren und die Konditionierung der sensomotorischen Filmbilder bedingen.¹⁶ Auf diesem Wege erzeugen sie jene Schemata, nach denen die Bilder klischiert werden. Strukturelle Lücken und Unterbrechungen im Filmbildgefüge hingegen unterlaufen die normierte Erwartungshaltung des Zuschauers und bieten neue Einsichten jenseits des Wiedererkennbaren.

Mit diesem Anschluß an Bergson möchte ich die Funktion der filmischen Tableaux vivants als eine *Erkenntnisstelle* markieren – nicht unähnlich dem Anspruch Diderots, den er an die theatralen Tableaux vivants hatte –, zu deren Funktion der *Gemäldeverweis* gehört. Gerade die störende Andersartigkeit des tableauxesquen Filmbildes bricht mit der ver-

16 Vgl. Bergson, Henri (1948b): »Die Wahrnehmung der Veränderung«, in: Ders., Denken und schöpferisches Werden, Meisenheim/Glan: Westkulturverlag, S. 149–179.

meintlichen Eindeutigkeit und den festen Zuschreibungen von Bildtypen wie Filmbildern. Vielfältig in seinen Elementen und different in den Bezügen zu den benachbarten Filmbildern sind die filmischen Tableaux vivants nicht selten ›Interpretationsfallen‹, die Bedeutungsvariablen generieren. Was sie davor rettet, »beständig auf die Ebene des Klischees [hinabzu-]sinken«, ¹⁷ ist die unumstößliche Tatsache ihrer ›vorfilmischen‹ Bildlichkeit. Sie impliziert deutlich die Existenz eines anderen Bildes jenseits der dominanten kinematographischen Bewegung, das seine eigene Raum-Zeitlichkeit in den Film transportiert.

Es ließe sich an dieser Stelle fragen, ob man es bei den filmischen Tableaux vivants nicht dennoch mit einfachen Metaphern zu tun hat, die als bloße Bildzitate eines älteren Bildmediums funktionieren und somit wiederum nur zu einer erneuten Erzeugung von Klischees führen. Allerdings, so könnte man im Gegenzug argumentieren, stehen diese piktoralen Filmstellen in offenen Bedeutungsverhältnissen, die die Beziehungen zwischen Tableau vivant, Gemälde und Filmbild in einem ausreichend labilen Zustand halten, um ihnen auf diese Weise die zur Klischeebildung nötige Selbstevidenz zu verweigern. Es ist das Fehlen eines als ursprünglich vorauszusetzenden Signifikats, das das Gemälde nicht liefert, und das die Klischeebildung hintertreibt. Durch seine spezifische Rezeptionsform – durch den Bildverweis – fordert das Tableau vivant vom Filmzuschauer eine Bildinterpretation ein, die wiederum selbst einer mimetischen Vervielfältigungsmaschinerie der verschiedenen Bildübersetzungen Rechnung trägt.

Die filmischen Orte des Tableau vivant

Gehört die bühnenhafte Inszenierung zum Wesen des Tableau vivant, auch wenn sie im gleichen Zuge eine paradoxe Situation auf den kleinen Bühnen der Salons verursachte, so kann man sich gut vorstellen, zu welcher Auffälligkeit gegenüber der filminhärenten Aktionsräume sie sich steigert. Jedoch mit einem wesentlichen Unterschied, denn hier ist sie gewollt.

Anhand der vorliegenden Filmbeispiele läßt sich zunächst eine räumliche Determinierung der Tableaux vivants ausmachen, die durch eine verkürzte Raumauffassung auffällig wird. Sie erinnert stark an die Bühnenkonstruktionen des Theaters und nimmt zeitweise einen Puppenhauscharakter an. Dieser Eindruck ist das Resultat eines szenischen Aufbaus,

17 Deleuze (1985/1997), S. 36.

der die Darsteller und Requisiten im vorderen bis mittleren Setbereich platziert, bzw. geht auf spezifische Optik in der Aufnahmetechnik zurück.¹⁸ Ihre Handlungsachse liegt häufig parallel zu der horizontalen Bildlinie und damit auch zum *Point of view* des Zuschauers.¹⁹ Das heißt, daß die meisten filmischen Tableaux vivants mit einer fest installierten, unbeweglichen und im Winkel von 90 Grad ausgerichteten Kamera aufgenommen sind.²⁰ Eine solche Position hat die Aufgabe, einen neutralen, distanzierten Blick zu erzeugen, der um so mehr an die Situation im Theater oder an die eines klassischen Bildbetrachters anschließt, als daß der Zuschauer die Szene frontal und in Gänze vor sich sieht. Die hierfür gewählte Kameraoptik (ein Objektiv mit kurzen Brennweiten zum Beispiel) erfährt das Set in den Einstellungen zwischen der Totalen und der Halbtotale,²¹ die den entsprechenden psychologischen Abstand zwi-

18 Natürlich handelt es sich bei der hier beschriebenen Raumentwicklung um eine zum Teil schematisierte Beobachtung, die das allgemeine Prinzip der filmischen Installation der Tableaux vivants verdeutlichen soll. Abweichungen von diesem Muster gehören zu stilistischen Charakteristika der jeweiligen Filme, genauso wie sie auf der anderen Seite ebenso diesem Prinzip Rechnung tragen, was bei den folgenden Ausführungen mitzubedenken ist.

19 Unter *Point of view* ist der imaginäre Standort des Zuschauers im Filmbild (bzw. das Verhältnis des Zuschauers zum Bildgeschehen) gemeint, der ihm durch den Stand der Kamera vermittelt wird: »Er etabliert eine Relation zwischen der Kameraachse und der Handlungsachse; Handlungsachse meint hierbei die zentrale Aktionslinie im Bild, die auch durch einen Blick gebildet wird« (Schleicher, Harald [1991]: Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini, Tübingen: Niemeyer, S. 39). So z.B. in einer einfachen Dialogsituation mit zwei einander gegenüberstehenden Gesprächspartnern.

20 Eine auffällige Ausnahme stellt Jean-Luc Godards Film *PASSION* dar. Hier fährt die Kamera in die jeweiligen Tableaux vivants hinein, um das Prinzip der Ursprungsgemälde zu verdeutlichen und gleichzeitig für den Film fruchtbar zu machen. Vgl. Paech, Joachim (1989): *Passion oder die Ein-BILDungen des Jean-Luc Godard*, (Kinematograph 6, Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums, hg. v. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert), Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum.

21 Bei den filmischen Einstellungsgrößen handelt es sich um das Verhältnis zwischen dem im Filmbild Dargestellten und dem Gefilmten. Es gibt ca. acht standardisierte Grundtypen der Bildeinstellungen. Zwei extreme Aufnahmen sind die *Detail*-Einstellung, die das Gefilmte durch Vergrößerung parzelliert, z.B. die Augen bildfüllend filmt, und die *Panorama*-Einstellung, die ganze (urbane, agrare) Landschaften erfährt, in der der Mensch nur als eine kleine Figur erscheint. Weitere Einstellungsgrößen sind: Totale,

schen Zuschauer und Darstellung gewährleistet. Eine auf diese Weise gefilmte Szene ist besonders überschaubar und häufig durch eine zentrale Handlungsgruppe akzentuiert. Eine der Totalen bzw. der Halbtotale beigeordnete Kamerabewegung ist der Schwenk, durch den das gesamte Set erfaßt werden kann, ohne daß die Kamera ihren Standort ändern muß. Unabhängig vom Sujet erfordert die Einstellung in der Totalen grundsätzlich eine längere Aufnahme- bzw. Ausstrahlungsdauer, allein um dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, das Dargestellte in den Einzelheiten erfassen zu können. Im Fall der Tableaux vivants ist die Verlangsamung des Handlungsverlaufs – bis hin zum Stillstand – zusammen mit der Einstellungsdauer selbst eine vom Sujet der piktoralen Nachbildung vorgegebene Methode.

So unterstützt die Aufnahmetechnik das, was auf der strukturellen Filmebene bereits konstatiert wurde: die Separation des filmischen Tableau vivant von den übrigen Filmszenen im Sinne eines *Differenzbildes*. Dieser im filmwissenschaftlichen Kontext durchaus bekannte Bildbegriff verweist auf die Theaterpraxis, wo er im Sinne eines »Aufzugs« verwendet wird, und meint

[...] die Gesamtheit aller (gleichzeitig freigegebener) Bildelemente eines Schauplatzes [...]. Folglich versteht man beim Film unter einem »Bild« meist (aber nicht immer) das in einer bestimmten Dekoration – also an einem bestimmten Ort – spielende, zusammengehörige Geschehen. Dieses Geschehen ist wiederum Teilgeschehen einer zusammengehörigen Handlung oder eine Folge von Einzeleinstellungen, die nicht mehr am gleichen Orte zu spielen brauchen.²²

Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Hilmar Mehnert in seiner filmwissenschaftlichen Definition des Bildbegriffs von einem Ort ausgeht. So auch Hans J. Wulff, der im Kontext des frühen Films von »Locci« spricht, die »[...] oft Räume, in denen »Szenen« spielen, dramatische Einheiten von Raum, Zeit und Handlung [sind]«²³. Auch er konstatiert ihre Verwandtschaft zu Theaterbühnen und deren fixer Handlungsrahmung. Eine ähnliche Beobachtung macht Stephen Heath, wenn er die

Halbtotale, Halbnah, Amerikanisch (ab der Hüfte aufwärts), Nah, Groß (z.B. das Gesicht). Im Konkreten ist eine feste Unterscheidung zwischen den benachbarten Einstellungstypen häufig nicht möglich und erfordert eine interpretatorische Leistung im Kontext des jeweiligen Films.

22 Mehnert, Hilmar (1971): Filmfotografie, Fernsehfilmfotografie. Fernsehfilm, Kinofilm, Amateurfilm, Leipzig: VEB Fotokinoverlag, S. 45.

23 Wulff, Hans J. (1992): »Raum und Handlung in Griffiths A WOMAN SCORNED«, in: montage/av, Heft 1/1/1992, S. 93.

spezifischen Handlungsräume der Stummfilme als »tableauesque« bezeichnet und darin wesentlich eine vorfilmische Form feststellt.²⁴ Bezogen auf die filmischen Tableaux vivants – hier in Absehung der technischen Seite der Aufnahmen – verweist ihr bühnen- und theaterhafter Ausdruck auf ihre historischen Ursprünge, auf die mittelalterlichen wie neuzeitlichen, bürgerlichen Inszenierungsbühnen. Dies zeigt sich auch an der tableauesquen Raumgestaltung vieler Gemäldesujets, die selbst als Bühnen, Puppenhäuser, Kastenräume und ähnliches in der Malerei des späten 17. und 18. Jahrhunderts aber vor allem im Historismus vorzufinden sind.

Obzwar die Terminologie, mit der die Bühnenhaftigkeit der frühen Filmräume beschrieben wird, eine deutliche Perspektive auf ihre Verwandtschaft mit den historischen Tableaux vivants eröffnet, ist dieser Bezug in den filmwissenschaftlichen Untersuchungen bisher unbeachtet geblieben. Vor allem in den Analysen zum Stummfilm finden sich kritische Beschreibungen der statischen Mise-en-scène, die das positivistische Filmverständnis einer medienspezifischen Erzählperspektive wiedergeben, die deutlich von dem Diktat der Bewegung bestimmt ist. Die Rede ist von Puppenhausmetaphorik, von einer auf Frontalität ausgerichteten Ansichtigkeit (Master shot) oder der Starre der Kameraposition (kanonischer Standort). In der negativen Auslegung jener, den Stillstand anprangender Begriffe zeigt sich das Postulat der Bewegung, das zum obersten Filmprinzip erhoben wird. Es bezieht sich gleichermaßen auf die dynamische Position der »entfesselten« Kamera (Sergej Ėjzenstejn) als auch auf ihr Verhältnis zu den sich im Raum befindenden Figuren und noch einmal auf die Schnitt- und Montagetechnik. Das Eintauchen der Kamera in den innerfilmischen Raum gilt den meisten Regisseuren und Filmtheoretikern als subjektive oder subjektivierende Perspektive.²⁵ Mit

24 Heath (1981), S. 26.

25 Die Kamera, die die Filmszene »betritt«, um hier den Blickpunkt einer der Personen einzunehmen, gibt dem Zuschauer verstärkt das Gefühl, selbst an der Darstellung teilzunehmen. Das durch das Auge der Kamera vermittelte Dabeisein kann man im Vergleich zu anderen Point of views in der Tat als subjektiv bezeichnen, allerdings ist die enthusiastische Zustimmung, die Béla Balázs dieser Kameraeinstellung noch entgegenbrachte, nicht mehr uneingeschränkt zu teilen: »Mein Blick und mit ihm mein Bewußtsein identifizieren sich mit den Personen des Films. Ich sehe das, was sie von ihrem Standpunkt aus sehen. Ich selber habe keinen« (Balázs [1930/2001]: Der Geist des Films, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 10). Für François Truffaut hingegen war die subjektive Kamera nicht gleichbedeutend mit dem subjektiven Film – sie allein oder sporadisch eingesetzt erreichte noch kei-

dem Ausbleiben dieser Bewegung und der Fixierung der Kamera im Abstand zur dargestellten Szene wird scheinbar das genuin Filmische aufgegeben und ein Terrain des Vor- oder des Afilmischen betreten. Übersehen wird dabei, daß die Konstituierung der Kamera jenseits des Handlungsraums in erster Linie eine andere Visualisierung und infolgedessen ein anderes Rezeptionsmodell einführt. Tatsächlich kann man auch bei dem distanzierenden Point of view von einer Identifikation des Zuschauers mit dem Blick der Kamera ausgehen. Und handelt es sich – so kann man kritisch fragen – dabei nicht um den Zuschauer selbst, den die Kamera noch einmal als den expliziten Beobachter einführt? Christian Metz weist auf diese Möglichkeit hin:

[D]er Zuschauer identifiziert sich mit sich selbst, mit sich als reinem Wahrnehmungsakt (wach und wachsam): als Bedingung der Möglichkeit des Wahrgenommenen und daher als eine Art transzendentes Subjekt, das jeglichem *Es gibt* vorausgeht.²⁶

Feststeht, daß man es hierbei nicht mehr mit dem Entwurf eines dynamischen Zuschauers zu tun hat, der sich als Handelnder und am Geschehen Teilnehmender begreifen soll. Vielmehr entspricht dieser durch die Kameradistanz erzeugte Betrachter in seinem Ursprung dem bürgerlichen Ideal eines zurückgenommenen, in das Bild kontemplativ versunkenen Individuums.²⁷

Lange vor der Erfindung des Films entstanden, muß diese Form der Kunstrezeption aus zwei Blickwinkeln betrachtet werden. Auf der einen Seite führt sie die Kunst aus dem mündlichen Kommunikationssystem heraus, und isoliert sie zu einem Objekt von dem Betrachter. Durch diese ›Vereinsamung‹ des Kunstwerks entsteht auf der anderen Seite seine Überhöhung. Proklamiert wird die im Kern mehr oder minder stumme

ne Einfühlnahme seitens des Zuschauers; vgl. Truffaut (1963): »An Interview«, in: Film Quarterly, 1, S. 3–13.

26 Metz, Christian (1977/2000): Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus, S. 49.

27 Der Paradigmenwechsel vollzog sich von dem adeligen Kunstbetrachter und Kunstkennner zum bürgerlichen Kunstdilettanten. Gehörte bei den ersten der lebhaft vorgetragene Kritikgedanke wesentlich zu einer gesellschaftlich umfassenden Rhetoriksprache, so war der bürgerliche Kunstsinn von dem Rückzug ins Innerliche und Private geprägt. In z.T. deutlicher Opposition zeichnet sich daran die jeweilige Stellung des Bildwerkes ab, das in dem adeligen Rezeptions- bzw. Rhetorikkonzept einen bedeutenden Teil der Kommunikation ausmachte – man kommunizierte mit und über das Bildmedium. Hierzu siehe bei Kemp (1989), S. 96–119.

Bildsprache des Kunstwerks, das selbst nun mit einem hohen Erkenntniswert versehen wird. Der Bildbetrachter hat dieser ›stummen Rede‹ des Bildes in stiller Andacht zu lauschen, denn, so die bürgerliche Ansicht, nur auf diese Weise wird sich ihm das Werk in seiner tieferen Bedeutung offenbaren.²⁸ Anders als der »klassische Connaisseur«, der in den zeitgenössischen diskreditierenden Kritiken immer ein Adliger ist, will der ›neue Kunstkenner‹ dem Werk Gerechtigkeit widerfahren lassen, das nur mit und im Abstandnehmen, das sowohl räumlich als auch emotional zu verstehen ist, erreicht werden könnte.

Und eben ein solcher distanzierter, wiewohl der Kunst huldigender Zuschauer ist es, den die Kamera bei der Darstellung der Tableaux vivants konstituiert. Diese ›stillgestellte‹ Kamera, die dem Zuschauer die beruhigte Sicht auf das Bild ermöglichen soll, hebt nicht nur das im Tableau vivant ›versteckte‹ Gemälde hervor, sondern läßt die Kunst in ihrer Erhabenheit wirksam werden. Die Ansicht von Georg Christoph Lichtenberg – »Sie [die stillen Betrachter] scheinen wenigstens nicht viel zu affektieren, und dieses ist schon mehr als der erste Grad gewonnen« –,²⁹ eines der großen Befürworter der ›neuen Kunstbetrachtung‹ in der Romantik, kann man ebenso auf die Kamera beziehen und konstatieren, daß man ihrem Tun den Hintergedanken nicht ansieht. Ob man gleichzeitig, wie Lichtenberg es tat, das Affektierte einer solchen distanzierten Haltung per se absprechen kann, ist angesichts der filmischen Ergebnisse fragwürdig.

Wie ich vorab versucht habe darzulegen, zeigt sich das Bild, das diese zurückgenommene Kamera liefert, wenn auch nicht *in toto*, so doch strukturell als ein von den anderen Bewegungsbildern des Films isoliertes Bild, das in der relativen Dauer der Einstellung ein anderes Sehen

28 Diese Ansichten sind besonders gut und illustrationsreich im *Goettinger Taschen-calender* (1779/1780) in der antithetischen Serie mit dem Titel »Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens« ausgeführt worden, gezeichnet von Daniel Chodowiecki und von dem Herausgeber Georg Christoph Lichtenberg kommentiert. Nachzulesen bei Busch, Werner (1993): *Das sentimentalische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München: C.H. Beck, S. 309ff., insbes. S. 324ff. Dort heißt es (S. 236): »Die ›affektierten‹ Kunstbetrachter sind klassische Connaisseure, die ›natürlichen‹ propagieren das Ideal der Kunstbetrachtung, dem die Kunstgeschichte als Wissensdisziplin einen Überbau geben wird, indem sie vom verinnerlichten Gefühl nachträglich in wissenschaftlich rationalisierter Form entlastet.«

29 Lichtenberg, Georg Christoph (1780/1971): *Handlungen des Lebens. Erklärungen zu 12 Monatskupfern von Daniel Chodowiecki*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, S. 53, hier zitiert in Kemp (1989), S. 101.

(und einen anderen Betrachter) einfordert. An dieser Stelle ist eine Korrektur angebracht, denn der zunächst von mir als ›fixiert‹ charakterisierte Zuschauer ist nicht gänzlich untätig. Zwar besteht die beschriebene Grenze zwischen dem Filmgeschehen und dem Zuschauer weiterhin, aber sie hat – auch hierin der Malerei vergleichbar – einen unterschiedlich stark ausgeprägten appellativen Charakter, der nach der Überwindung oder Überbrückung der Grenze drängt. Für ihre filmische Wirkung ist die ›ikonische‹ Distanz zum Zuschauer konstitutiv. Sowohl durch die unbestimmten Orte innerhalb des Films, an denen die Tableaux vivants situiert sind, als auch durch die Minimierung der Raumtiefe, welche das jeweilige Filmbild flächig erscheinen läßt, zeigen sie ihre Zugehörigkeit zu einem dem Filmbild differenten Zeichensystem an. Auf diesen Systemwechsel muß der Zuschauer reagieren, auch wenn sein an den bewegungs- und damit vorwiegend handlungsorientierten Filmbildern ausgerichtetes Rezeptionsverhalten nicht immer bewußt korrigiert wird.

Der frühe Passions- und Stummfilm *CHRISTUS* von Giulio Antamoro beispielsweise setzt sich vorwiegend aus tableauxquesquens Filmszenen im Wechsel mit deutlichen piktoral ausgestellten, starren Tableaux vivants zusammen (Abb. 6/7). Hier dominiert also das verlangsamte bis unbewegte Filmbild, das an narrationsbedeutsamen Stellen bzw. Szenen ikonographisch auf berühmte Gemälde verweist.³⁰ In diesen Momenten stagniert die Bewegung bis hin zu einem völligen Stillstand im eingefrorenen Kader, so daß ihre Wiedereinführung geradewegs zu einem Überraschungsmoment gerät. Zögerlich scheint sich die Bewegung aus den Einzellbildern heraus zu entfalten, wobei sie die Einstellungen und Sequenzen nur ungenügend und staccatohaft miteinander verbindet. Am Beispiel von Antamoros Film wird deutlich, daß den Bewegungsbildern nicht immer die primäre Aufgabe zukam, den Film im narrativen Fluß zu halten. Die untergeordnete Rolle der Bewegung in *CHRISTUS* ist nicht nur das Resultat der quantitativ großen Anzahl verwendeter Tableaux vivants, sondern auch das Ergebnis eines *piktoralen Narrationsmodells*, das mit den Tableaux vivants repräsentiert ist. Da der Erzählrhythmus des Films wesentlich durch die tableauxquesquens Darstellungen bestimmt wird, muß der Zuschauer den hier zurückgenommenen Bewegungszusammenhang zwischen den Szenen selbst herstellen. Kurz gesagt: Wenn

30 An dieser Stelle möchte ich markieren, daß meine Analyse des Films *CHRISTUS* auf einer in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten Fassung (Überspielung auf VHS) basiert, einer gekürzten und unrestaurierten Version, die sich in einem allgemein schlechten Zustand befindet. Leider war es mir nicht möglich, auf eine bessere Fassung zurückzugreifen, so daß meine Beobachtungen nur unter dieser Einschränkung Geltung beanspruchen.

die Tableaux vivants und ihre tableauxesquen Varianten die Narration aus dem Film herausführen und sie auf die Bildvorlagen und ihre Kommunikationszusammenhänge (oder Systeme) jenseits des Films hin verlagern, so hat der Zuschauer die Aufgabe, gewissermaßen als ein Transmitter zwischen den Medien zu fungieren, indem er die Transformationsleistung vom Filmbild über die Tableaux vivants zum Gemälde und zurück selbst vollziehen muß.

Es wäre falsch, wollte man die Bewegung am filmischen Tableau vivant gänzlich negieren. Man hat es hier vielmehr mit einer strukturell kodierten Bewegungsform zu tun, die sich nicht im Plural der Phasenbilder, sondern als Faktor der Dauer – der bereits erwähnten Bergsonschen *durée* – visualisiert. Anders als bei den historischen Lebenden Bildern der Salons, wo die Verkörperlichung des Bildes gleichzeitig zu seiner zeitlichen Aktualisierung in der Gegenwart führte, haben die filmischen Pendants eine ihnen eigentümliche Rezeptionsmöglichkeit: *Sie sind lebendig und bildlich zugleich*. Um diese filmische Signifikanz besser darstellen zu können, wende ich mich kurz einem anschaulichen Beispiel aus der Frühzeit des Films zu: den Jesus- bzw. Passionsfilmen, in deren entwicklungsgeschichtlichem Kontext auch Antamoros CHRISTUS steht.

Tableau vivant zwischen Passionsspiel und Passionsfilm

Während in Europa die Umsetzung des Lebens Christi auf der Bühne als Passionsspiel eine durchaus übliche und geschätzte Darstellung der religiösen Gehalte war,³¹ stießen ähnliche Darbietungsversuche in Amerika des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts auf starken Widerstand seitens der protestantischen Bevölkerung und Geistlichkeit. Anstößig war ihnen genau das, was Oberammergeau in Deutschland so überaus berühmt machte: die Darbietung der Passion Christi als Tableau vivant auf der Bühne.³² Insbesondere die Vorstellung, professionelle Schauspieler könnten Christus zu einer bloßen Rollenfigur herabsetzen und ihn im

31 Einen guten Einblick in die Funktion und Entwicklung der unterschiedlichen Passionsspiele bietet am Beispiel Tirols das bereits erwähnte Buch von Hölzl (1966).

32 Zu Oberammergeau siehe Huber, Otto (1999): »Selbst aus China waren drei Herren eingetroffen...«. Zur Attraktivität Oberammergaus um die Jahrhundertwende«, in: Reinhold Zwick/Otto Huber (Hg.), Von Oberammergeau nach Hollywood. Wege der Darstellung Jesu im Film, Köln: Katholisches Institut für Medieninformation, S. 9–27.

schauspielerischen Sinne zu verinnerlichen suchen, schien pejorativ und damit undenkbar zu sein. Hierbei half es wenig, ganz in Anlehnung an das anerkannte Passionsspiel in Oberammergau, Laiendarsteller vorzuschlagen oder die Szenen aus dem Leben Christi nach sakralen Gemälden zu bilden. Jede Art der Verkörperlichung von Leben und Tod Christi auf der Bühne bedeutete den amerikanischen Hütern des protestantischen Glaubens und den vielfältigen Sektierern eine »Profanisierung und Degradierung der Religion,«³³ denn der Ort der Darstellung – das Theater, oder allgemeiner, die Bühne – war als Quelle der Sünde und der zu verdammenden Sinnlichkeit abzulehnen.

Von großer Beliebtheit und frei von jedweden Blasphemievorwürfen war hingegen das *Stereoptikon*, ein Lichtbildvorführer, der in Vorträgen zu christologischen Themen, den sogenannten Lichtbilderabenden, häufig eingesetzt wurde.³⁴ Interessant zu beobachten ist, daß die Tableaux vivants ihre Anstößigkeit in jenem Moment zu verlieren scheinen, in dem sie zu den auf die Leinwand projizierten Lichtbildern wurden. Damit war dem nur wenig später einsetzenden Siegeszug der Passion Christi im neuen Medium der »bewegten Lichtbilder« der Weg geebnet. Ausschlaggebend für den Einstellungswandel war offenbar die Veränderung der physischen Gegebenheiten im Tableau vivant. Jener »absence of presence«, von der Hugo Münsterberg im Filmkontext spricht, ermöglichte es, das Tableau vivant, wenn auch als ein bewegtes, so doch zuallererst als ein *Bild* zu rezipieren: Die Filmbilder wurden für die damaligen Zeitgenossen »[...] gewiß nur der Schatten des wirklichen Theaters, nicht nur so verschieden voneinander wie eine Fotografie von einem Gemälde, sondern wie eine Fotografie vom echten Menschen.«³⁵ Angesichts dieser

33 Aus dem Erlaß des städtischen Aufsichtsbeamten von San Francisco 1879, hier zitiert in Musser, Charles (1999): »Leidenschaft und das Spiel vom Leiden. Theater, Film und Religion in Amerika, 1880-1900«, in: Zwick/Huber (Hg.), Von Oberammergau nach Hollywood, S. 35.

34 Zum *Stereoptikon* neben Musser (1999) vgl. auch Ruchatz, Jens (2003): Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion, München: Fink.

35 Münsterberg, Hugo (1916/1970): The Photoplay: A Psychological Study, New York, S. 12, hier zitiert in Musser (1999), S. 30. Die Formulierung »absence of presens« bezieht sich vor allem auf die Paradoxie des Körpers im Stummfilm, der in seiner bildlichen Anwesenheit als abwesend betrachtet wird. Zu dieser Problematik siehe auch Bazin, André (1958-62): Qu'est-ce que le Cinéma?, Paris: Éditions du Cerf, und Benjamin, Walter (1936/1977): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Ders., Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 136–169.

Aussagen kommt man nicht umhin, an Platons Schattenbilder zu denken.³⁶ Die filmischen Tableaux vivants sind harmlos geworden, weil sie trotz ihrer auf den ersten Blick gesteigerten Realitätsnähe im Film im wesentlichen doch nur als Schatten der Schatten – als Abbilder von Abbildern – rezipiert wurden.³⁷ Auf der Projektionsleinwand wurden die Körper erneut zu zweidimensionalen Bildern, also zu schattenhaften Figuren bei einer gleichzeitigen »Abwesenheit der Anwesenheit« (Münsterberg). Der in den filmischen Tableaux vivants dargestellte Christus konnte in der Rezeption zuallererst ein *Christusbild* bleiben, solange seine filmische »Lebendigkeit« zu der technischen Seite des Films gerechnet wurde, so daß der möglichen Profanisierung der sakralen Thematik damit entgegengewirkt war.

Am Anfang der filmtechnischen Entwicklung begegnet man somit einer kulturellen Rezeptionspraxis, die den kontemplativen Verinnerlichungspraktiken des Protestantismus im besonderen und des bürgerlichen Individuums im allgemeinen sehr entgegenkam. Als ehemals explizite Körperdarstellungen wurden die filmischen Tableaux vivants nun erneut zu zweidimensionalen Abbildern, deren Materialität nur in der geistigen Rückholbewegung der Gläubigen als eine imaginäre Anwesenheit existieren sollte. Ungeachtet der Widersprüchlichkeit, die ein solches, sozusagen sakrales Filmmodell mit sich brachte, bot es vor allem die Möglichkeit, die biblischen Dogmen aus der Gegenwartssphäre einer körperbetonten Bühnenaufführung in die Welt der Bilder, nicht zuletzt der inneren Bilder, und Metaphern zu verlagern. Jene »Loci«, die nicht nur in Filmen wie CHRISTUS dominieren, müssen also als kontemplative, der Wirklichkeit des Zuschauers entrückte »Zeit-Orte« verstanden werden.

Das filmische Tableau vivant – anders als seine historischen Pendants – verweist auf etwas Elementares hin, auf die Tatsache nämlich, daß die Malerei selbst keine bloße *Raumkunst*, wie sie seit Lessings »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« (1766) gesehen wird, sondern gleichermaßen eine *Zeitkunst* ist, wobei von einer Interaktion zwischen den Modalitäten auszugehen ist. Nach Gottfried Boehm, dem ich in seinen Ansichten zur Zeitlichkeit in der Malerei folge, ist das Bild eine »Beziehungsform« und nicht eine »Summe von Ein-

36 Für den Situationsvergleich zwischen dem Kinogänger und Platons Höhlengleichnis siehe Baudry, Jean-Louis (1994): »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: *Psyche* 48, 11, S. 1046–1074.

37 Vgl. auch Benjamin (1936/1977), S. 141ff.

zelenen«. ³⁸ Eine solche summarische Vorstellung von räumlich gedachter Malerei ist der Goethezeit eigen, da sie im wesentlichen von der Lessingschen Prädominanz der Malerei durch den Raum bestimmt ist, was wiederum nicht zuletzt die Popularität der Tableaux vivants erklären hilft. Ihre räumliche Festschreibung zieht die Vorstellung von dem illustrativen Charakter der Kunst nach sich. In diesem Kontext konnte die *Bild-Zeit* nur dann Geltung haben, wenn sie mit dem Inhalt der Darstellung (der Vanitas bspw.) zusammenfiel.

Daß es jedoch noch eine *Zeit des Bildes* geben kann, die nicht mit dem dargestellten Sujet zusammenfällt, sondern aus dem Gemälde selbst herauswächst, diese Ansicht ist in den Bildwissenschaften bis heute noch keine Selbstverständlichkeit. Vielleicht auch, weil es schwierig ist, diese »Zeitlichkeit« an einzelnen Bildelementen festzumachen, doch die Unzulänglichkeiten des Tableau vivant in Bezug auf das Urbild lassen die vernachlässigte Modalität der Zeit gut errahnen:

Die Relation stiftet jenen Bezug, in dem das jeweilige Element im Lichte des ganzen Feldes (und im Kontakt mit anderen Elementen) Bestimmung erlangt. Erst die Wahrnehmung des Verhältnisses erlaubt, das Gesehene als dieses wahrzunehmen, bemerkt, was man die ikonische Differenz nennen kann. Der anschauliche Bezug zwischen Teil und Ganzem begründet nicht nur das Bild, sondern er erläutert auch, warum es »Medium« ist, d.h. Sprachcharakter besitzt, mithin ein selbständiges (vom verbalen unabhängiges) System der Sinn-darstellung mit eigenen Explikationsmöglichkeiten von Erkenntnis. Der entwickelte Bildbegriff beschreibt die volle Potenz des Mediums, die in rudimentären Konzepten, wie dem des Abbildes, des Abklatsches, des Spiegels, der Illusion etc., nicht zur Geltung kommt. ³⁹

Und weiter heißt es bei Boehm:

Wenn wir die Zeitlichkeit des Bildes wahrnehmen wollen, so müssen wir den Blick auf das Ganze im Blick auf das Einzelne festhalten und umgekehrt, im Blick auf das Einzelne den Horizont des Ganzen kopräsent halten. ⁴⁰

Was Boehm in seiner Argumentation hervorhebt, ist das Wechselverhältnis von Simultanität und Sukzession, die die Zeit des Bildes hervorbringt und im Vollzug der Bildbetrachtung, das heißt bei dem Betrachter selbst liegt: »Wir vollziehen sehend nicht nur nach, sondern wir artikulieren,

38 Boehm, Gottfried (1987): »Bild und Zeit«, in: Hannelore Pafflik-Huber (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, S. 1–24.

39 Ebd., S. 10–11.

40 Ebd., S. 20.

bringen hervor.«⁴¹ Es ist schließlich dieses Hervorbringen, der aktive Nachvollzug der Darstellung, das den Bildraum »verzeitigt«.⁴² Diese Zeitlichkeit des Bildes, die im historischen Tableau vivant zu Gunsten des Körpers, der Einzelemente und schließlich des Raumes aufgegeben wurde, kann der Film mit seiner erneuten Transkription des Tableau vivant in die filmische Bildstruktur zurückgeben. Denn er versetzt den Zuschauer in die Lage, das umgekehrte Verhältnis von Simultanität und Sukzession am filmischen Tableau vivant wahrzunehmen, weil er den Körper in die *piktorale »Anwesenheit der Abwesenheit«* – im Gegensatz zu der körperlichen »absence of presence« – bringt. Aber auch indem er durch die Stillstellung oder Verlangsamung des Filmbildes (als Bewegungsbild) eine bestimmte Bildintensität schafft, die das zeitliche Empfinden des Zuschauers noch vor dem räumlichen Empfinden anspricht. Das Zeit-Bild suspendiert die Bewegung von seiner dominanten Rolle als Narrationsträger, ohne sie jedoch gänzlich aus der Darstellung zu verbannen. So ist für Bergson der Begriff der *durée* dazu geeignet, beide Einheiten von Raum und Zeit miteinander zu verbinden. Das, was Boehm die »Zeit der Darstellung« nennt, hat sein Äquivalent in Bergsons Idee von der *simultanéité*, die eine Verbindung zwischen dem inneren Zeitbewußtsein des Betrachters und der symbolischen Darstellung einer homogenen Zeit bezeichnet.⁴³

Schlußfolgernd kann man sagen, daß die Bewegungsbilder des Films eine solche Homogenität der Zeit simulieren, indem die vergehende Zeit an den räumlichen Veränderungen – an der Bewegung der Objekte im Raum oder auf dem Zeitstrahl des Films – festgemacht wird. Bergson führt vor, ich habe bereits darauf hingewiesen, daß die Bewegung den Filmbildern inhärent ist und ihnen nicht nachträglich durch die Bewegungsapparatur hinzuaddiert werden braucht. So ist das, was man als Zuschauer im Film zuallererst wahrnimmt, die Bewegung. Christian Metz hebt an der Bewegung hervor:

Die Bewegung gibt den Objekten eine »Körperlichkeit« und eine Autonomie, die ihrem unbeweglichen Bildnis versagt waren, sie ermöglicht es ihnen, sich

41 Ebd., S. 23.

42 Ebd., S. 12.

43 Bergson verdeutlicht in *Zeit und Freiheit* (1911, S. 85f.) den Begriff der *simultanéité* am Beispiel eines Menschen, der die Zeiger einer Uhr betrachtet, während sich in seinem Inneren gleichzeitig ein Wechsel verschiedener Bewußtseinsvorgänge vollzieht, die die »innere« oder »wahre« *durée* bedeuten.

als ›Figuren‹ besser vor einem ›Hintergrund‹ abzuheben; befreit von seinem Halt ›substantialisiert‹ sich das Objekt.⁴⁴

Betrachtet man jedoch ein filmisches Tableau vivant, eine unbewegte Darstellung also, so ist es vor allem die Zeit, unsere Zeit, die dabei vergeht und die das Wahrgenommene mitbestimmt. Die angesichts der Tableaux vivants empfundene Dauer (oder *durée*) ist bewegungsunabhängig. Sie verdeutlicht, daß die üblicherweise räumlich aufgefaßte Bewegung nicht der ausschließliche Träger der Zeit ist. Mit der kontinuierlichen Veränderung zeigt die Zeit (das heißt auch das Zeit-Bild) eine Bewegung des Geistes an, die eine Bewegung der an der Wahrnehmung teilhabenden Bewußtseinsvorgänge ist, wobei nach Bergson die Wahrnehmung keine nachvollziehende, sondern eine hervorbringende Kraft ist. Ist der Zuschauer des historischen Tableau vivant Zeuge einer ästhetischen ›Verbildlichung‹ des Körpers, der, wie Metz es richtig beobachtet, seine Autonomie verliert, so kann der Filmzuschauer im filmischen Tableau vivant tatsächlich eine größere Annäherung an die ursprüngliche Idee einer Verlebendigung der Kunst wahrnehmen. Aber, und dies muß nachdrücklich hervorgehoben werden, dieser filmische ›lebendige‹ Körper steht in Abhängigkeit zum ikonischen Charakter seines Vorbildes (im Gemälde oder in der Realität).

Zusammenfassend betrachtet, kann man das filmische Tableau vivant im Sinne einer *ikonischen Differenz* innerhalb der Filmbilder definieren. Seine Andersartigkeit basiert auf der Hervorbringung eines sich von den übrigen Filmbildern absetzenden Raum- und Zeit-Bildes. Mit der Verzögerung oder der vollständigen Suspendierung der Bewegungsdominanz im Filmbild erreichen die filmischen Tableaux vivants eine besondere optisch-akustische Intensität, an der sich die Grenze zum Imaginären auflöst. Ihr piktoraler Bezug, den die filmischen Tableaux vivants in zweifacher Weise ausstellen – als konkrete Nachbildungen bestimmter Gemälde und, stilistisch betrachtet, als planimetrische Bilder (die mit denen der Gemälde zusammenfallen können, jedoch nicht müssen) –, führt zu einer Veränderung in der Wahrnehmung, die sich zunächst als Störung innerhalb der Bewegungsbilder bemerkbar macht. In ihrer positiven Auswirkung erweitern sie das Narrationsmodell des Films um kulturell anders codierte, piktorale Erzählformen, die Zeit-Bilder wie die Zeitlichkeit der Bilder als Narrationsträger im Film situieren. Paradigmatisch für solche Verschiebungen und Störungen ist die auratische Wirkung der filmischen Tableaux vivants, die die antagonistischen Paarungen von Traum und Wirklichkeit oder Imagination und Realität ununterscheidbar macht.

44 Metz, Christian (1965/1972): »Zum Realitätseindruck im Kino«, in: Ders., *Semiologie des Films*, München: Fink, S. 26.