

Jörg Schweinitz  
Daniel Wiegand (Hg.)

# Film Bild Kunst

Visuelle Ästhetik des  
vorklassischen Stummfilms

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 35

## «Die letzten Patronen»<sup>1</sup> der ersten Historienfilme

### Zur malerischen Qualität des frühen Filmbildes

Das frühe Filmbild unterhält grundlegende Beziehungen zum gemalten Bild. Ian Christie spricht sogar von einer Substituierung der Historienmalerei durch den Kinematographen: «moving pictures had effectively taken over the traditional role of history painting by 1912» (2005, 497). Die eigentliche Ablösung erfolge in jenen Filmen, die – so Christie – auf direkten «Verwirklichungen», *realizations*, beruhen: ««realizations» or extrapolations into motion from originally painted images» (ebd., 494). Den Begriff «realization» hatte zuvor Martin Meisel zur Beschreibung der «theatrical tableaux based on well-known pictures» (1983, 30) eingeführt. Meisel bezeichnet sie als «the most fascinating of «effects» on the nineteenth-century stage, where it meant both literal re-creation and translation into a more real, that is more vivid, visual, physically present medium» (ebd., 30). Der folgende Text soll zeigen, wie diese «Verwirklichungen» bekannter Gemälde zustande kamen und welche zentrale Rolle sie für die Ästhetik des frühen Filmbildes spielen. Dabei geraten insbesondere frühe Filme mit historischer Thematik in den Blick, die als Fortentwicklung der Historienmalerei begriffen werden können.

Die Historienmalerei nahm im 19. Jahrhundert, dem «Jahrhundert der Geschichte»<sup>2</sup>, aber auch «des Bildes» (Agulhon 1992, 9), einen rasanten Aufschwung und erfuhr die Erneuerung ihrer theoretischen Grundlagen.

- 1 Übersetzung des Originaltitels (*Les dernières cartouches*) zahlreicher früher Filmproduktionen von Pathé, Lumière, Gaumont, Méliès etc., die alle auf Alphonse de Neuilles berühmtes Gemälde *Les dernières cartouches* (1873) Bezug nehmen, das eine Szene aus dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 zeigt.
- 2 «Unser Jahrhundert ist das Jahrhundert der Geschichte», schreibt 1876 Gabriel Monod in der ersten Nummer der *Revue historique* und bekräftigt damit eine «weit verbreitete Meinung», die 1834 schon Augustin Thierry im Vorwort zu seinen *Dix ans d'études historiques* aufnimmt (zit.n. Carbonell 2003, 83). – Sämtliche französischsprachigen Zitate wurden vom Übersetzer ins Deutsche übertragen.

Ein nahezu photographischer Realismus, gekoppelt mit einem archäologischen Sinn fürs Detail, erneuerte eine Bildgattung, die man seither als ‚historische Genreszene‘ bezeichnet und die einherging mit einer «radical transformation in the reading of pictorial space» (Bann 1997, 184). Das Historiengemälde zeichnete sich zudem durch einen neuen Sinn für die Rahmung aus. Schrieben die Maßvorgaben des ‚Grand Siècle‘ noch vor, «der Mythologie zwanzig Fuß Mauerwerk zuzugestehen» (Gautier 1848, 1), so hatte sich das Bildformat im 19. Jahrhundert nach der historischen Szene zu richten: Das zu wählende Format reichte vom Panorama bis zur Miniatur, mit einer Vorliebe für Staffeleibilder und mannshohe Leinwände. Spezielle Aufmerksamkeit galt dem Standpunkt des Betrachters, dem Vordergrund und der Beleuchtung, um «den Betrachter zum Betreten des Bildes, zu einer Teilnahme am Geschehen einzuladen» (Robichon 1998, 109). Diese neue Historienmalerei präsentierte sich als konkreter Zuschnitt des historischen Raumes, eine Art offenes Fenster in die Vergangenheit. Sie lud die Betrachter zum Eintauchen in die Historie ein – ganz nach dem Muster des «äußerst gelungenen Fragments», des Gemäldes *En batterie!* von Édouard Détaillé. Es hatte die Kritiker des Salons von 1890 begeistert: «Man hätte den unteren Bildrand mit richtiger Erde in den Saal hinein erweitern und einige echte Patronen darüberstreuen können» (Geoffroy 1892, 151).

An dieser neuen Historienmalerei war nicht allein ihre Bildqualität neu, sondern auch die Art und Weise, wie sie in der Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Verbreitung fand. Reproduktionen der Gemälde fanden sich nahezu überall: in den Wohnzimmern der Bürgerhäuser, in Geschichtsbüchern, illustrierten Zeitschriften, Lichtbildvorträgen, in Wachsfigurenkabinetten, Schaubuden der Jahrmärkte, Theateraufführungen, aber auch als *Tableaux vivants* (‚lebende Bilder‘) auf Messen oder bei Paraden usw. Historiendarstellungen gehörten zu den meistzitierten, den am häufigsten kopierten und am weitesten verbreiteten Bildern. Auf diese Weise setzten sie weitreichende Prozesse der Popularisierung von Kunst und Geschichte in Gang. Ihre Sujets bildeten einen visuellen Kern der anbrechenden Massenkultur und empfahlen sich sogleich als grundlegendes ikonographisches Repertoire für das neu entstehende Kino. Die ersten Historienfilme bestückten ihr Bildarsenal mit Bezügen auf Bildkompositionen von Jacques-Louis David (vgl. Robert 2015), Jean-Léon Gérôme (vgl. Guido/Robert 2011) oder Alphonse de Neuville, der hier im Folgenden als Fallbeispiel dienen soll. Mit seiner Neuerfindung des *Tableau vivant*, also eines durch lebende Menschen nachgestellten Gemäldes, machte sich der frühe Film zum Erben der Historienmalerei. Die dabei entwickelten malerischen Qualitäten sollten sich, sobald es um die Wahrnehmung und Propagierung des Films als Kunstform ging, als zentrales Argument erweisen.



1 Alphonse de Neuville, *Les dernières cartouches*, 1873, Öl auf Leinwand, 109 x 165 cm

## Die Kunst der Reproduktion

Das kinematographische Schicksal von Alphonse de Nevilles Gemälde *Les dernières cartouches* (1873, Abb. 1) zeigt beispielhaft, wie der frühe Film zum einzigartigen Vermittler der Historienmalerei wurde, weil er ihr bisher ungekannte Wege der Reproduktion eröffnete. Nevilles Gemälde genoss Ende des 19. Jahrhunderts – als eine Ikone des französischen Patriotismus – einen prominenten Status, der sich in erster Linie der massenhaften Verbreitung durch Reproduktionen verdankte. Entsprechend den Maximen der Historien- und insbesondere der Militärmalerei, die nach dem Deutsch-Französischen Krieg einen großen Aufschwung erlebt und «zu einer eigenständigen Bildgattung wird» (Breton 2010, 137), trägt das Gemälde den Anspruch historischer Zeugenschaft in sich.

Alphonse de Neuville war im Krieg von 1870/71 Soldat gewesen; als Vorarbeit für sein Gemälde verfertigte er Skizzen des Geländes und begutachtete gemeinsam mit dem Maler und damaligen Kombattanten Lucien-Pierre Sergent akribisch den einstigen Kriegsschauplatz – jenes belagerte und «bis zur letzten Patrone» verteidigte Haus in Bazeilles. Diese für Neuville typische Arbeitsweise, die seiner Malerei den Ruf eines Dokuments eintrug, beschrieb Paul Déroulède: «Eine vor Ort verfertigte Skizze, sei sie von seiner Hand oder der eines andern, wurde zum «photographischen» Schnappschuss» (1885, 250).



2 Pierre-Amédée Varin, *Les Dernières Cartouches*  
d'après M. de Neuville, Holzstich, 28 x 24 cm,  
Goupil & Cie., 1881



3 *Les dernières cartouches*, Laternbild, Kollodium/  
Glas, 8 x 10 cm, Briggs Co., 1888



4 *Les dernières cartouches*, Postkarte, Edition d'Art  
(Sedan), 9 x 14 cm (o.J., Seriennr. 126)



5 Arthur Gatellier, *Les dernières cartouches*, Basrelief in Gips, 73.5 x 48 cm, 1897



6 *Les dernières cartouches*. Szene V (aus einem Tableau vivant für Kinder), Postkarte, Etoile (Paris) 9 x 14 cm, 1906 (Seriennr. 768)



7 *Ambigu - Les dernières cartouches*. Ein Theaterstück von MM. Jules Mary und Émile Rochard, 5. Tableau, Postkarte, 9 x 14 cm, 1903 (Seriennr. 535)

Der photographische Realismus ist Gegenstand allen Lobes im künstlerischen Diskurs am Ende des 19. Jahrhunderts, das zugunsten einer Ästhetik der Reproduktion mit der ›Aura‹ des Originals gebrochen hatte (vgl. Benjamin 1980). So gibt sich bereits Neuville's Gemälde in gewissem Sinne als Replik des einstigen Geschehens. Mit Ausnahme der krapproten Hosen – die sich der Künstler erlaubte, um «etwas Farbe ins Bild zu bringen» (Breton 2010, 137) – sind alle Details authentisch, von den Patronenkartons über das Loch in der Decke bis zu den Knöpfen der Gamaschen. Aber vor allem bot Neuville's Bild den Ausgangspunkt einer ganzen Folge von Reproduktionen. Schon fünf Jahre nach der ersten Ausstellung des Gemäldes berichtete der Kritiker Gustave Goetschy davon, wie oft dieses Werk, das seinem Urheber die Mitgliedschaft in der Ehrenlegion eintrug, reproduziert, abgedruckt und verbreitet worden war:

Der starke Widerhall, den dieses Werk ersten Ranges in der Welt der Kunst auslöste, ist noch nicht verklungen. Das Werk zu beschreiben, wäre sinnlos, da bereits der Holzschnitt, der Grabstichel, die Lithographie, die Photographie, die Bilderbogen aus Épinal und sogar das Theater sich darum streiten. Man begegnet dem Bild an jeder Straßenecke. (zit.n. Robichon 1998, 87)

Den Kritiker Arsène Alexandre motivierte das Gemälde sogar zur Aussage, dass es «in der gesamten vaterländischen Geschichte der Kunst niemals ein Bild gegeben habe, das so schnell und überall beliebt wurde» (zit.n. Chabert 1979, 71). Neuville's *Les dernières cartouches* trafen einen sensiblen Punkt des 19. Jahrhunderts, dieses «großen Jahrhunderts des Bildgebrauchs» (Agulhon 1992, 9). Das Bild provozierte einen wahren «Strudel der Repräsentationen» (Michaud 1992, 11): Sämtliche kulturelle Sphären durchdringend, wurde es als Holzschnitt in der Presse verbreitet (Abb. 2), als Illustration in Geschichtsbüchern (zum Beispiel in Petit 1909, 435), als gläsernes Laternenbild für die *Laterna magica* (Abb. 3), als Frontispiz eines Romans (Mary 1902–1905), als Postkarte (Abb. 4), als Gipsrelief (Abb. 5), sogar als Verpackung für Zigarettenpapier. Wie Goetschy erwähnte, kam es auch zu szenischen Rekonstruktionen des Gemäldes; es wurde gar zum Schulbeispiel für das *Tableau vivant* erhoben und von frühester Jugend an eingeübt (Abb. 6). In schier endloser Folge an Jahrmärkten aufgeführt, erhielt es dort den Spottnamen «les derniers boulets» (in etwa: «die letzten Böller») (vgl. Ferenczi/Py 1987, 136). Darüber hinaus diente es auch als gängige Schlussnummer im Revue-Theater:

Wie wir aus einem Brief Deneuville's [sic] an seine Mutter vom 25. Dezember 1873 erfahren, wurde sein Gemälde (anlässlich eines Auftritts in der Revue des Château d'Eau) in Form eines gemalten Dekors, gefertigt vom Bühnen-

bildner Robecchi, auf drei Dimensionen übertragen. Nur die Personen im Vordergrund waren echt. Eingefügt war das Bild in eine Szene, in der Mutter Angot die wichtigsten Bilder des Salons betrachtet, die ihr den Genius der Kunst offenbaren. Nach Bonnets *«Scherzo»* und Manets *«Le bon Bock»* zeitigte Deneuvilles Gemälde, begleitet von einem patriotischen Couplet, das mit dem Wort *«chef-d'œuvre»* endete, wahnsinnigen Applaus.

(Chabert 1979, 18)

Noch 1903 ertönte anlässlich der Inszenierung von *Les dernières cartouches* im Pariser Théâtre de l'Ambigu Applaus (vgl. Stoullig 1904). Mit dieser Glanznummer, von der man sogar in New York sprach (vgl. Anon. 1903, 9) und die für die Verbreitung als Postkarte (Abb. 7) photographiert wurde, erreichte der Reigen an Wiederaufnahmen seinen Höhepunkt.

Das Originalgemälde selbst geriet Jahrzehnte später, als es 1960 in dem Haus ausgestellt wurde, in dem die historische Szene spielte, noch einmal in den Strudel der Referenzen. Inzwischen zum Museum geworden, besaß das Gebäude noch die originale Inneneinrichtung. Man hingte das Gemälde absichtsvoll «in die Perspektive des historischen Raumes»<sup>3</sup> und ergänzte es durch zahlreiche Derivate seiner «kulturellen Serialisierung»<sup>4</sup>. Letztere verstrickten das Auge des Betrachters in ein Kaleidoskop unendlicher Wiederholungen und Multiplikationen, die das eigentliche Bild nur noch durch das Prisma der Reproduktion erkennen ließen.

## Die Reproduktionsdynamik des frühen Kinos

Der Kinematograph eröffnete der rasanten Verbreitung von Bildern – gerade auch solchen, die auf der Reproduktion von Vorbildern aus der Historienmalerei beruhen – einen weiteren Kanal. Als «industrielle Kunst für die Massen ist das Kino Teil einer Bilderwelt, die sich über Reproduktion und Popularisierung verbreitet» (Albera 2006, 441) und wird damit zu einem privilegierten Vehikel der populären Ikonographie. So erstaunt es nicht, dass schon 1897 die Produktionsfirma Lumière unter dem Titel *LES DERNIÈRES CARTOUCHES* eine filmische Inszenierung von Neuville's Gemälde unternahm, mit Alexandre Promio an der Kamera und Georges Hatot als künstlerischem Leiter. Dies geschah im Rahmen der *Vues historiques*, jener berühmten Produktionsserie, «die vorgibt, uns historische Ereignisse

3 Zitiert nach der Webseite des heute noch existierenden Museums: <http://bit.ly/10j9K3j> (08.09.2015).

4 Die Formulierung orientiert sich am Begriff *série culturelle* («kulturelle Reihe») wie ihn André Gaudreault Ende der 1990er Jahre entwickelt und in seinen Ausführungen von 2008 zusammengefasst hat. Der Terminus «Serialisierung» legt hier den Akzent auf die industrielle Dimension der Reproduzierbarkeit.



vorzuführen», mit Bildern, bei denen es sich um «eigentliche Tableaux vivants» (Seguin 1999, 123) handelte.

Dieser Film bildete allerdings nur den Auftakt zu einer ganzen Reihe kinematographischer Umsetzungen von *Les dernières cartouches* (vgl. hierzu die Filmographie am Ende des Beitrags). Neben dem Originalgemälde und seinen Derivaten (die bereits Georges Sadoul verzeichnet, vgl. 1948, 70) war die Produktion von Lumière möglicherweise durch einen noch früheren Film inspiriert: Jean-Claude Seguin vermutet, dass Georges Méliès einige Monate vor Lumières Produktion eine eigene filmische Inszenierung von *Les dernières cartouches* herausgebracht hatte (vgl. 1999, 123).<sup>5</sup> Laut Alison McMahan ist es im Gegenteil Méliès, der Hatot «kopierte» (2003, 254), während Alice Guy zwei Jahre später, ebenfalls unter dem Titel *LES DERNIÈRES CARTOUCHES*, ein Remake bei Gaumont herausgeben sollte, welches der Version von Lumière dermaßen ähnelt, dass die Vermutung naheliegt, Guy habe Teile des Bühnendekors übernommen (vgl. ebd., 27). Und die (Re-)Produktionen nehmen kein Ende: Unter gleichem Titel dreht Léar (Albert Kirchner) 1898 einen Film, den Coissac als «deckungsgleich» (1925, 387) mit der Version von Méliès beschreibt und der zudem mit der Version Gaumont identisch sein könnte.<sup>6</sup> Auch Pathé hält sich nicht zurück und stellt um 1899 seine eigene Version vor (diesmal ohne Artikel: *DERNIÈRES CARTOUCHES*), die Sadoul später als «Imitat von Méliès» bezeichnen sollte, dem jedoch nicht weniger als vier weitere Versionen vorausgingen. Zudem war Pathés Film drei Jahre später Gegenstand einer nochmaligen Neuauflage: Die in den Firmenkatalogen nach 1902 publizierten Szenephotos zeigen eine Neuinszenierung des Films, die unter derselben Katalognummer und beinahe identischem Titel aufgeführt war, allerdings die doppelte Länge aufwies und das Doppelte kostete (*LES DERNIÈRES CARTOUCHES*, Ferdinand Zecca, F 1902). Gaumont lancierte 1907 ebenfalls eine Neuversion der *dernières cartouches*, diesmal mit entscheidenden Änderungen in Inszenierung, Schnitt und Länge. Der aus mehreren Kamerapositionen gedrehte Film wird nun zum Melodrama und läuft unter dem Titel *LA FIANCÉE DU VOLONTAIRE* (F 1907). Doch Anklänge an Neuville's Gemälde bleiben auch hier erhalten – dafür sorgte sowohl das beinahe identische Dekor wie auch die Hand von Alice Guy. An der Kurbel des Kinematographen hielt sie das Karussell der Versionen in Gang.

- 5 Der Autor behauptet, Sadoul zu zitieren; dieser vermutet jedoch, dass das Tableau vivant von Lumière der «erste Film mit diesem Titel (*Les dernières cartouches*) gewesen sein könnte» (1948, 70).
- 6 Pierre Lherminier postuliert, dass der Film 1897 von Léar gedreht und «Anfang 1898» von Gaumont aufgekauft worden sei. Er verwirft damit die These von Alison McMahan, dass Alice Guy die Autorin der Version Gaumont sei (vgl. Lherminier 2012, 133).

Die Versionen erschufen einander gegenseitig wie durch «spontane Zeugungen» – eine typische Dynamik des frühen Filmbetriebs, den Peter Decherney treffend als «Industrie der Kopie» (2012, 19) bezeichnet. Tatsächlich entwickelte sich der frühe Film nach einer Logik des Plagiats, die erst mit der fortschreitenden Etablierung des Copyrights und der Autorenrechte zum Erliegen kam. Die neuen gesetzlichen Vorgaben brachten auch die kinematographischen Fortschreibungen von *Les dernières cartouches* an ihr Ende: Nach einer 1914 bei der Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) eingereichten, erfolgreichen Klage gegen Paul d'Ivoi, dem Szenaristen eines Films mit dem Titel «Les dernières cartouches», musste dessen Film in 1870–1871 (Henri Andréani, F 1914) umbenannt werden. Der Kläger, Jules Mary, war eben im Begriff, für Tallandier ein Szenario zu *LES DERNIÈRES CARTOUCHES* (1914) zu schreiben und warf d'Ivoi vor, ihm seinen Titel und sein Projekt gestohlen zu haben (vgl. Carou 2011, 45). Doch auch der «Autor», der hier seine «Rechte» einforderte, verdankte sein Sujet Neuville und hatte sich bereits in Überfülle an dessen Gemälde bedient, das er freilich als visuelle und narrative «Matrix» betrachtete, die zur freien Verfügung stehe. Jules Mary war nicht nur Szenarist von *LES DERNIÈRES CARTOUCHES* (1914), sondern auch Verfasser eines Romans, der Neuilles Gemälde als Handlungsrahmen und zugleich als Frontispiz benutzte (vgl. Mary 1902–1905), und er war Autor jenes (schon erwähnten) Theaterstücks, das Neuilles Bild in Form eines *Tableau vivant* im Théâtre de l'Ambigu auf die Bühne gebracht hatte. Die Institutionalisierung des Kinos bedeutete den juristischen Bruch in dieser Kette von Reproduktionen, die im frühen Film ein letztes, aber äußerst produktives Feld gefunden hatten. Eine Untersuchung solcher filmischer Gemäldeinszenierungen zeigt beispielhaft die Systematik und Bedeutung früher Remakes, insofern als sie den Modellfall der von einer Produktionsfirma zur nächsten «kopierten» Szene verkörpern. Und nicht zufällig kristallisieren sich diese filmischen Nachstellungen um Sujets, die selbst bereits Reproduktionen sind. Die Aussicht auf ein gewinnträchtiges Plagiat reicht allein nicht aus, diesen Geschmack an der Reprise zu erklären – ein Konzept, das selbst in den hauseigenen Remakes, gar in der Arbeit einzelner Kinematographenkünstler wiederholt Anwendung findet. Die Kopie wird nicht als rein industrielles Gebot kultiviert, sondern auch als kreatives Prinzip. Die «Ästhetik der Wiederholung» (*aesthetics of repetition*) (Kahng 2008, 20), die seit jeher in den Künsten zu Hause ist und die «kulturelle Serialisierung» der Werke begründet, findet im frühen Film ein fruchtbares Entwicklungsfeld.

Umso mehr an Sinn verliert der Begriff des «Originals» im Fall einer Historienmalerei, die sich als detailtreue und realistische Rekonstruktion eines Ereignisses versteht und sich dazu Zeugenaussagen und historischer

Recherchen bedient. Im Abpausen dieser als authentisch gepriesenen Bilder bis ins kleinste *photographische* Detail beanspruchen die Filme, nicht einfach die bemalte Leinwand wiederzugeben, sondern die ursprüngliche historische Episode. Der Glaube an die dokumentarische Macht der Historienmalerei ist in diesem Jahrhundert der durch das Bild vermittelten Geschichte, in dem man die Ikonographie als wesentliche, durch die Vergangenheit beglaubigte Zeugenschaft verstand, nicht mit Naivität zu verwechseln. Dieser Glaube an die Autonomie des Bildsujets sieht sich vielmehr bestärkt durch die Fähigkeit der Komposition, ihrem Bildträger zu «entfliehen». In der Ära der «photogenen Malerei» (Foucault 2000) befreit sich das Bildsujet durch mediale Transponierungen aus seinem Rahmen und von seinem Autor und scheint eine autonome Realität zu beanspruchen. Die Pioniere des Films – und auch dessen Publikum – haben kaum je die Originalgemälde gesehen. Sie bedienten sich der Sujets, wie sie, genährt von den Illustrationen der Schulbücher bis hin zu den unzähligen und vielgestaltigen Nachahmungen, im kollektiven Imaginären «vorlagen». Den Bildern der Historie öffnete sich im frühen Kino eine neue Dynamik der Reproduktion. Sie leistete endgültig den Transfer der Historienmalerei in die Massenkultur.

## **Die Ästhetik der Tableaux vivants**

Trotz ihrer Schnittmenge mit der Genremalerei stand die Historienmalerei in der Hierarchie der Bildgattungen an der Spitze, sie blieb die «hohe Schule» (Viel-Castel 1852, 47) der Malerei. Die Geringachtung und das Vergessen, das sie später diskreditierte, sollte den einstigen Erfolg und die «künstlerische» Legitimität dieser hochgeschätzten und bewunderten Bilder nicht verdecken. Indem die frühen Historienfilme auf diese visuellen Vorbilder Bezug nahmen, formulierten sie klar ästhetische Ansprüche. Die ersten, sich explizit «bewegte Historienbilder» (*tableaux animés historiques*)<sup>7</sup> nennenden Filme, propagierten über die visuelle Referenz zur Historienmalerei eine Praxis des Szenenbilds, ein Bewusstsein für den Bildausschnitt, eine künstlerische Auffassung von der Komposition des projizierten Bildes – und setzten damit Maßstäbe, die nichts weniger als die Basis einer sich entwickelnden Ästhetik des Films bildeten.

Die glorreichen Kapitel der Geschichte, wie sehr sie auch der Wirklichkeit entrückt und ins Reich der Legenden zu gehören scheinen, werden vor dem Publikum wieder lebendig werden. [...] Dank dem Geist und der Kunst un-

7 *La Presse* (05.11.1897), zit.n. Lacasse 1985, 7.

serer Zeit, [...] wird die strahlende und trunkene Glorie hinter dem Schleier der Vergangenheit hervortreten, durch den vollkommenen [kinematographischen] Apparat wird sie ihre Verherrlichung finden in erhabenen Ansichten in Farbe und Realismus.<sup>8</sup>

Mit der Beschwörung einer bereits vorgefundenen «glorreichen» und «strahlende[n]» Ikonographie motivieren die Historienfilme den Kinetographen bereits um 1904, sich zur «Kunst unserer Zeit» zu deklarieren – dies nicht nur durch eine gelungene Wiedergabe dieser Ikonographie, sondern vor allem durch ihre Belebung und «Verherrlichung» auf der Kinoleinwand und die Erhebung der alten Gemälde ins Erhabene oder Realistische. Um die Bilder der Geschichte «in erhabenen Ansichten in Farbe und Realismus» wieder «zum Leben zu erwecken», bedienten sich die Pioniere des frühen Films keineswegs nur der Gemälde; vielmehr orientierten sie sich an der traditionellen Praxis ihrer Reinszenierung, vor allem an den Tableaux vivants. Ausgehend von diesem Geflecht multipler Referenzen, aus dem Populären und dem Pastiche schöpfend, schmiedete sich das Kino seine eigenen «lebenden Bilder»; es inszenierte «kinematographische Tableaux vivants». Um deren ästhetische Charakteristika im Detail zu analysieren, kehren wir zum Fall von *Les dernières cartouches* zurück – ein Fall, der sogar die Behauptung zulässt, dass das Erscheinen der Farbe im Filmbild gewisse Verbindungen zu den Gemäldenachahmungen der Tableaux vivants aufweist. So ist das früheste bekannte Beispiel eines kolorierten Films, also eines überlieferten Filmstreifens, dem man von Hand die «flamboyant beauty» (Cherchi Usai 1996, 23) der Farben aufgetragen hatte, die bereits erwähnte Lumière-Produktion *LES DERNIÈRES CARTOUCHES*.<sup>9</sup> Der von Joshua Yumibe vorgebrachten These, dass die Farbe durch das Gemälde inspiriert worden sei (vgl. 2012, 61), lässt sich die allgemeinere Feststellung hinzufügen, dass das Kolorit dem Filmbild etwas Malerisches verleiht: Die Farbe wird von Hand mit dem Pinsel aufgetragen und ähnelt darin mittelalterlicher Buchmalerei (vgl. Cherchi Usai 1996, 23) Zugleich ließe sich behaupten, dass die Einfärbung unmittelbar der Neigung der

8 *Le Canada* (26.11.1904), zit.n. ebd., 39.

9 Die kolorierte Kopie in den Archives françaises du film ist in sehr schlechtem Zustand, der den noch vorhandenen Farbflecken (Rot, Blau und Gelb) eine beinahe abstrakte Kraft verleiht. Diese Art Kino-Malerei wird betont durch die sichtbaren Spuren der Berührung, welche die Pigmente manuell aufgetragen hatte – dies jedoch ohne Präzision und Transparenz (die Farben überdecken die Photographie) – wie auch durch einen punktuellen Farbauftrag, der auf der vorliegenden Kopie nur stellenweise auftritt und nur auf ausgewählten Bildelementen angebracht wurde (die Uniform eines einzelnen Soldaten ist blau eingefärbt; Rot findet sich unregelmäßig über die Uniform, einen Gürtel und einige Mützen verteilt; die Tür und der Rauch der Explosion sind in gelber Tönung – während der ganze Rest des Bildes ohne Farbe bleibt).

kinematographischen Tableaux vivants zur Nachahmung der Malerei entspringt. So gesehen üben die kolorierten filmischen Gemäldenachstellungen einen historisch grundlegenden Einfluss auf die ästhetische Entwicklung des Films aus: Sie bilden einen Ausgangspunkt für den farbigen Film.

Émile Zola kommentierte die Wirkung von Alphonse de Neuilles Gemälden mit folgenden Sätzen:

Die Koryphäe in der Militärmalerei ist jetzt Alphonse de Neuville, der eine besondere Begabung für das Kompositorische hat und mit seinen Kriegsepisoden eines Dutzends kämpfender und sterbender Soldaten Furore macht. Das ist in Genremalerei verwandelte Militärmalerei. Neuilles Qualität beschränkt sich auf seine Kunst, ein Sujet zu dramatisieren. Er ist ein erstklassiger Zeichner und Illustrator. [...] Es ist, als ob man im Zirkus oder im letzten Akt eines Theaterstückes wäre, wenn sich angesichts der raffiniert arrangierten Gruppen ein tosender Applaus im Saal erhebt. *(Zola 1988, 148)*<sup>10</sup>

Zola hat das zukünftige Schicksal des Gemäldes gleichsam vorausgesagt, indem er es im Grunde als ideales Tableau vivant beschreibt, das im «letzten Akt eines Theaterstückes» einen «tosende[n] Applaus» zu entfesseln vermag. Neuilles ganze Kunst scheint in der dramatischen Kraft seiner Kompositionen zu stecken, in der spektakulären Weise seiner «raffiniert arrangierten Gruppen» – anders gesagt, in seinem Sinn für Inszenierung. Die «Qualität des Dekors» und ihre «große Genauigkeit in den Körperhaltungen», wie es Georges Lafenestre 1872 formuliert (zit.n. Chabert 1979, 17) sollten später auch die Regisseure, Dekorateur, Koloristen und Schauspieler des frühen Kinos faszinieren. Gustave Goetschy rühmte bereits 1886 nicht nur Neuilles «Inszenierung», sondern auch deren «Lebendigkeit». Der Schüler von Delacroix habe in der Tat die Lektion seines Meisters gelernt, gemäß der «die Zeichnung der Bewegung manches der Form verwischt. [...] De Neuilles Ausführung wird immer von Begeisterung getragen, hitzig und wenn nötig furios sein» (zit.n. ebd., 32). Arsène Alexandre interpretierte 1889 diese Unschärfe als «gewollte Ungenauigkeiten [der Zeichnung], die auf gewisse Weise notwendig sind und den Eindruck von tumultartiger Bewegung erwecken, den der Künstler beabsichtigte» (zit.n. ebd.). Schließlich hat Henry Marcel 1905 am besten beschrieben, wie die «schnelle Ausführung» von Neuilles Kompositionen, die «aus einem Guss zu sein scheinen», das «fiebrige Moment, den konvulsiven Einschlag dieser Darstellungen» (zit.n. ebd.) erklärt – alles Aspekte, die ihre Reinszenierung im kinematographischen Format prädestinieren. Allerdings scheint die Frage legitim, ob sich Marcells Sensibilität für die Bewegung der

10 Vom Übersetzer durchgesehene und stellenweise ergänzte Passage.

Komposition, wie er sie 1905 schildert, nicht ebenso den kinematographischen Reproduktionen verdankt, die er bis dahin gesehen hatte, und die den Ruf des Malers, «alles zu beleben und in Bewegung zu bringen, was er berührt» (zit.n. ebd.) – so Goetschy 1878 – nur noch steigerten.

Die Pioniere des frühen Kinos entschieden sich, die gelungene Animation und Dramatisierung, die Neuilles Malerei auszeichnet, für ihre Zwecke zu nutzen. Folgt man Guillaume-Michel Coissac, so war die filmische Umsetzung der *dernières cartouches* für die Schöpfer des frühen Filmbildes eine erste Gelegenheit, eine «Kunst der Inszenierung» unter Beweis zu stellen:

Léar versuchte sich in Inszenierungen nach Originalen und schuf einige beachtenswerte Werke wie zum Beispiel LES DERNIÈRES CARTOUCHES [...]; er stand für eine vollendete Kunst der Gruppierung der Schauspieler, ihres Spiels und seiner Ausleuchtung sowie für eine tiefgründige Kenntnis aller Bereiche der Photographie. Damit verkörperte er bereits die Qualitäten des modernen Regisseurs: hohe Bildung, Sinn für die Mittel und für die Technik.

(Coissac 1925, 387)

Die Anfänge der filmischen Regie scheinen dem nahezukommen, was Meisel «Verwirklichung» nannte. Die filmische Umsetzung des «spektakulären» Bildes der *dernières cartouches* hat nicht nur bei Léar eine ästhetisch aufschlussreiche Rolle gespielt: Sie erlaubte auch anderen Pionieren des frühen Films, sich als «Künstler» des Filmbildes wahrzunehmen. Allen voran die Equipe des Produktionshauses Lumière, deren Version der *dernières cartouches* hinsichtlich Kolorierung, aber auch Inszenierung und Bühnenbild bis dahin ungesehene Standards erreichte.

## **Lumière, Versuchsanstalt des Tableau vivant**

Die Version Lumière drehte Georges Hatot 1897 in Zusammenarbeit mit Alexandre Promio und dem Dekorateur Marcel Jambon. Sie erhebt den Anspruch, «in Bewegung zu bringen, was das Gemälde von Neuville nur auf statische Weise zuwege bringen kann» (Seguin 1999, 118). So haucht das Kino der erstarrten Szene auf der Leinwand Bewegung ein und gibt der Handlung ihre Zeitlichkeit zurück. Der Film präsentiert sich als fortlaufende Positionierung der Figuren: Zunächst bleibt die Szenerie leer, ihre Belebung durch die Figuren vollzieht sich in drei Zeitabschnitten. Als erstes erscheint ein einzelner Soldat, der das Zimmer durchquert und damit den Bühnenraum erschließt. Er nimmt kurz Schützenstellung ein und verlässt das Zimmer wieder. Eine Gruppe von fünf Soldaten tritt auf, die sich um das Fenster positionieren und das Feuer eröffnen (Abb. 8), später



**8** LES DERNIÈRES  
CARTOUCHES (Lumière,  
F 1897)

jedoch wieder abtreten, um einer dritten Abteilung Platz zu machen, die sie in rhythmischem Ablauf an der Tür kreuzen. Jetzt entspricht die Anzahl der Personen derjenigen in Neuville's Gemälde, und ihre Anordnung folgt den vorgeschriebenen Figurenpositionen – dies jedoch erst als Ergebnis eines einstudierten narrativen und gestischen Ablaufs, der jede einzelne Position motiviert. Bevor beispielsweise der Offizier seine gleichgültige Pose im rechten Vordergrund einnimmt, betritt er das Zimmer, schießt, will seine Waffe neu laden und findet keine Patronen mehr in seiner Schultertasche. Verärgert und die nachfolgende Kapitulation gestisch vorwegnehmend wirft er sein Gewehr zu Boden, lehnt sich gegen den Türstock des Bettes und steckt seine Hände in die Hosentaschen – genau wie in der gemalten Fassung, der alle diese Bewegungselemente in logischem Ablauf eingeschrieben zu sein scheinen. Die im Gemälde kondensierte Erzählung wird auf der Kinoleinwand wieder entfaltet, doch die Wiedergabe des in der Malerei festgehaltenen Moments bleibt die zentrale Herausforderung, ja der Höhepunkt, der am Ende des Films plötzlich erreicht wird und den Lauf der Dinge unterbricht – eine Pose, die das Bild zum Halten bringt. Tatsächlich sind es nicht die Figuren, die erstarren; vielmehr gefriert das Bild über den Figuren, wenn als eine Art letzter «Schuss» im Moment des Erreichens der bildgetreuen Komposition eine Explosion erfolgt und das Bild hinter einem Schleier aus gelbem Nebel buchstäblich auseinanderfällt. Das Standbild wird zum Schlusspunkt des Films, dem Ende des «Lebens» des bewegten Bildes.

Das ästhetische Prinzip dieses kinematographischen *Tableau vivant* findet sich im Remake von Pathé wieder und bildete wohl auch die Grundlage der Produktionen von Gaumont und Léar, deren Kopien bis heute unauffindbar sind. Dieses Prinzip besteht in der bildhaften Schilderung des visuellen und narrativen Zustandekommens des Schlussbildes und

in dessen Entwicklung aus einer Abfolge beliebiger «Momentaufnahmen» des historischen Geschehens, die sich am Ende in einer Art Lessing'schem fruchtbaren Augenblick kristallisieren. Die Originalität und Komplexität der Inszenierung, die ein Spiel der Temporalität erfordert, hat Jean-Claude Seguin erläutert:

Es ist wichtig, die Arbeit der Drehequipe für diese regelrechte Inszenierung zu analysieren. Das Ziel ist, [...] den Film so einzurichten, dass die letzte Sekunde genau jene ist, in der – nach einigen Zwischenfällen – sich das Gemälde formt. Einen Film für ein Intro oder eine Coda einzurichten, heißt, das Problem der Zeit auf radikal andere Weise anzugehen. [...] Georges Hatots Arbeit der «Inszenierung» ist [...] einer Zeitlichkeit unterworfen, die ihm die Länge des Filmmaterials aufzwingt, deren Einteilung Alexandre Promio obliegt. Hier finden wir uns nun plötzlich bei den Antipoden des «dokumentarischen» Films [...]. Die Schwierigkeit ist hier anderer Art: Der Operateur muss zum Schluss ein regloses Bild festhalten, das Alphonse de Neuville's Gemälde wiedergibt. Die Zeit muss also «im Voraus» bedacht werden, die Konstruktion der Zeitlichkeit bedingt eine unvermeidliche Stauchung der Zeit. Mit Blick auf diesen Film können wir sagen, dass Alexandre Promio eine totale Modellierung der Zeit vornimmt. (Seguin 1999, 124)

Die Arbeit am Rhythmus der Handlung und am Ablauf der Gesten offenbart ein feines Gespür für Inszenierung und Schauspielerführung; es setzt Proben voraus und berührt theoretische Fragen zur Repräsentation eines Moments. Diese Arbeit wird von einer ausgesprochen sorgfältigen Gestaltung des Szenenbilds begleitet.

Marcel Jambon war einer der wichtigsten Pariser Dekorationsmaler. Sein Atelier, das er zusammen mit seinem Schwiegersohn Alexandre Bailly führte, stattete die wichtigsten Theater aus, so die Opéra Garnier, die Comédie Française, die Opéra comique, das Théâtre de la Porte Saint-Martin, das Théâtre de l'Ambigu etc.<sup>11</sup> Jambon genoss einen Ruf als eigenständiger «Künstler», mit «herausragendem Werk» und routinierter Pinselführung für die gestalterische «Wiederauferstehung entschwundener Epochen» (Roger-Miles 1894, 7). Als Spezialist für das Dekor historischer Rekonstruktionen war er berühmt für seine Arbeit an historischen Dramen wie *Le Collier de la Reine* (1895), dessen Gestaltung der Bühnenbilder ungemeinen Beifall auslöste: Die Presse ging so weit, anstelle des Regisseurs und der Schauspieler jedes einzelne Mitglied von Jambons Dekor-Truppe

11 Hier sei darauf hingewiesen, dass nicht Jambon, sondern Louis Holacher und Georges Grisier das Bühnenbild für die Inszenierung von *Les dernières cartouches* 1903 im Théâtre de l'Ambigu lieferten.



namentlich zu nennen. Man schrieb nur noch über die Bühnenbilder, und zwar mit dem Tenor, allein «diese Wunder genügten, ganz Paris aus dem Häuschen zu bringen» (Gorsse 1895, 4). Das Stück wurde als reine, «großartige Abfolge von Bildern» (ebd.) gefeiert. Die Begeisterung, die Jambons Bühnenbilder auslösten, bezog sich nicht allein auf ihre spektakuläre Wirkung: «Alles war minutiös rekonstruiert», «kein Detail der Skulpturen, das nicht auf der Basis historischer Vorlagen ausgeführt wurde» (ebd.). Die «Sorge um Genauigkeit und historische Wahrhaftigkeit» (Seguin 1999, 114) bestimmte Jambons Arbeit. Entsprechend formulierte er auch sein künstlerisches Credo:

Der Bühnenbildner darf nicht einfach ein Phantasiemaler sein – er hebt seine Kunst auf ein viel höheres Niveau, wenn er zugleich Realist ist. [...] Wenn ich eine historische Rekonstruktion vornehme, [...] sammle ich alle alten Ansichten, alles Interessante, ich lege Wert auf bedingungslose Genauigkeit.

(zit.n. Seguin 1999, 114)

Diese dokumentarische Auffassung, der Jambon in seiner Arbeit für den Film treu bleiben sollte, fügt sich perfekt zum malerischen Stil von Alphonse de Neuville. Nicht von ungefähr, denn Jambon, ebenfalls Soldat im Krieg von 1870, verfertigte Panoramen in Zusammenarbeit mit dem Maler von *Les dernières cartouches* (vgl. Seguin 1999, 113). Für das Bühnenbild, das Jambon für Lumière entwarf, sammelte er keine «alten Ansichten» (ebd., 114), sondern bezog sich ausschließlich auf die Vorgaben von Neuville, dem er in historischen und ästhetischen Gesichtspunkten blind vertraute. Die «bedingungslose Genauigkeit» (ebd.) seiner Rekonstruktion orientierte sich in der Folge einzig am *Tableau vivant*.

Jambon galt als Spezialist für die Ausstattung von *Tableaux vivants*; er war der Meinung, dass deren Inszenierung einiges mehr an künstlerischen Fähigkeiten verlangte als das Malen des Originalgemäldes. Die «außergewöhnliche Meisterschaft», die seine Bühnenbilder auszeichnete, «bewies» ganz Paris, dass «das *Tableau vivant* im Begriff sei, sich zu den hohen Künsten zu erheben» (Roger-Miles 1894, 7). Dafür bürgte nicht zuletzt die Bilderfolge *Une visite aux maîtres* – eine Folge von *Tableaux vivants* nach Jean-François Millet, François Boucher, Jean-Honoré Fragonard, Ernest Meissonier und anderen, die 1894 im Casino de Paris zur Aufführung kam (vgl. ebd., 9–16). Jambons Meisterschaft verlieh ihm den Ruf eines «bewundernswerten Künstlers, bekannt in allen Theatern», eines «Gebildeten» und «Ästheten» (ebd., 7). Dieser Erfolg bildete die Basis für seine Arbeit am Dekor der kinematographischen *Tableaux vivants* von Lumière, im Besonderen der *DERNIÈRES CARTOUCHES*. Seine Nachbildung von Neuilles Gemälde ist überaus detailgetreu, vom umgekippten Stuhl im

Vordergrund bis zum gezackten Muster der gesprungenen Scheiben im Türfenster – ohne auch nur eine Zierleiste am Mobiliar zu übersehen. Es handelt sich in der Tat um das exakteste der *Tableaux vivants* aus der Serie der *Vues historiques* von Lumière (der Film *COMBAT SUR LA VOIE FERRÉE*, Georges Hatot, Lumière, F 1897, bezieht sich ebenfalls auf ein Historien-gemälde Neuville's, doch die Rekonstruktion erscheint um vieles freier). Aber selbst wenn das gemalte Vorbild mit unbeschreiblicher Akribie kopiert wurde, so weist Jambons Ausstattung der *DERNIÈRES CARTOUCHES* doch auch einige Abweichungen von Neuville's Vorlage auf – Abweichungen, die von einem klaren Sensorium für die spezifischen Erfordernisse des Filmbildes zeugen. Allem voran öffnet sich die linke Wand, vor deren Fensteröffnung sich die Soldaten drängen, ein wenig gegen die Kamera hin, und gibt damit den Blick auf die Bewegungen der hintereinander gruppierten Personen frei. Diese im *Tableau vivant* gängige Tendenz zur Verflachung erlaubte eine bessere Positionierung der Schauspieler und erleichterte die illusionistische Wirkung des gemalten Bühnenbildes. Die helle Farbe der Wand oberhalb der Kommode zielt auf dieselbe Wirkung. Dass die durchlöchernde Zimmerdecke fehlt, erklärt sich durch die notwendige Beleuchtung der bei Tageslicht gedrehten Szene, war doch die Sonne zu jener Zeit der einzige «Scheinwerfer», der die Aufzeichnung auf Film erlaubte. So erweist sich das filmische *Tableau vivant* als eine Neubearbeitung, die ein ausgeprägtes Gespür für die Ästhetik des kinematographischen Bildes erkennen lässt. Die Ästhetik folgt einer «bereits komplexen Reflexion über den Zusammenhang von bewegtem Bild und seinem Referenten», die gemäß Seguin, nichts weniger beschreibt als «die Grundlagen des kinematographischen Alphabets» (1997, 261).

## Stilübungen bei Pathé

In einer Schuhschachtel fand man ein weiteres kinematographisches *Tableau vivant* von *Les dernières cartouches* (vgl. Cosandey 1996) – es handelt sich dabei um die erste Version von Pathé, gedreht zwischen 1897 und 1899, zeitgleich mit den Versionen von Lumière, Léar, Méliès und Gaumont. Die Sorgfalt und Detailtreue der Inszenierung sind augenfällig und erlauben eine ausführliche Betrachtung aller gestalterischen Herausforderungen des kinematographischen *Tableau vivant* um 1900. Wie die Version Lumière ist auch dieser Film ganz auf die Malerei hin gedacht, um retrospektiv die narrative und visuelle Entwicklung der Szene zu schildern, die ihren Höhepunkt in dem vom Gemälde gezeigten Augenblick findet (Abb. 9). Alle kompositorischen Bestandteile können, sorgfältig arrangiert und inszeniert, auf ihre «unmittelbare kausale Logik» (Cosandey 1996,



9 DERNIÈRES CARTOUCHES (Pathé, F um 1899)

78) zurückgeführt werden. Der Film beginnt mit einem leeren Raum, den die Figuren einzeln und nacheinander betreten, wobei jede Figur das Zustandekommen ihrer jeweiligen Körperhaltung gestisch erläutert: Der auf dem Bett ausgestreckte, sterbende Soldat ist das erste Opfer – man sieht, wie er fällt und, von seinen Kameraden getragen, auf das Bett gelegt wird. Der lässig im Hintergrund stehende Offizier spielt zunächst dasselbe Spiel wie bei Lumière, jedoch ein wenig raffinierter: Auch er feuert seine letzten Schüsse ab, worauf er seine Taschen vergeblich nach Patronen durchsucht und auf dem Gipfel der Verzweiflung sein Gewehr zu Boden wirft. Der am Fuß der Kommode liegende Mann taumelt von einer Kugel getroffen in den Raum und bricht an das Möbel geklammert zusammen. Pathé scheint hier einen zentralen Zug von Neuville's Gemälde betonen zu wollen: die Konzentration auf eine «individuelle Wahrheit» (Robichon 1998, 83) des historischen Ereignisses, das Verschieben des Sujets der Repräsentation «von der Schlacht hin zum Soldaten» (ebd.), genauer gesagt, hin zu *den* Soldaten, deren unterschiedliche «Typen» (Chabert 1979, 18) die DERNIÈRES CARTOUCHES beschreiben, ein Porträt jedes einzelnen in seiner Bewegung, in seinem Ausdruck und seiner spezifischen Haltung. Der Film akzentuiert diese individuellen Varianten weiter, indem er jeder Figur eine eigene Geschichte zuschreibt. Nach und nach verdichtet er ihre Bewegungen, behält

sie jedoch alle gleichzeitig in der Einstellung – im Gegensatz zur Version Lumière, in der zusätzliche Soldaten auftauchen und wieder verschwinden. Diese Dichte erlaubt es dem Zuschauer, «seine» Protagonisten auszuwählen und ihr jeweiliges Schicksal bis zum Ende mitzuverfolgen – das frühe Filmbild ist dafür bekannt, eine reichhaltige Erzähllandschaft zu entfalten, die das Auge des Zuschauers nach eigenem Ermessen durchwandern kann und soll (vgl. Brewster/Jacobs 1997). Gegen Ende des Films verdichtet sich die Gruppe durch die nachrückende Verstärkung; sobald sich alle an ihrem Platz befinden, stehen die Figuren still, exakt wie auf dem Gemälde. Auf den Ausruf des Operateurs «Keiner bewegt sich!» bleibt ein offenbar leicht schwerhöriger Schauspieler in der Bildmitte noch drei Sekunden länger in Bewegung und akzentuiert damit den Eindruck des synchronisierten «Halts», der zum plötzlichen Einfrieren des Bildes führt. Bis dahin prägten Dynamik und Gewalt das Geschehen – bei Lumière hingegen erschienen weder Tote noch Verwundete –, das einer präzisen, flüssigen und koordinierten Gestik und Bewegung folgt, die ihrerseits eine Dramaturgie mit Regieanweisungen für die Schauspieler und Proben vor den Dreharbeiten verraten. Als Schlusspunkt dieser kalibrierten Bewegung, unterstützt von Rauch und «pyrotechnischen Effekten, um die Gewalt der Schüsse und ihren Rhythmus nachzuempfinden» (Cosandey 1996, 78), gewinnt der unvermittelte Stillstand große Kraft. Er vervielfacht die visuelle und dramatische Resonanz dieses Höhepunkts, den der Zuschauer der Epoche antizipiert, liegt doch die Herausforderung des *Tableau vivant* im Spannungsmoment (im vorliegenden Fall kristallisiert in der Schweben) des fruchtbaren Augenblicks, zu dem die Momentaufnahme verklärt wird.<sup>12</sup> Während drei Sekunden in malerischer Pose «eingefroren» und in filmischer Pause «angehalten», brennt sich das Bild in die Netzhaut des Betrachters.

Während die gesamte Inszenierung dem Erscheinen und Wiedererkennen des *Tableau vivant* gewidmet ist, zeigt das Szenenbild paradoxerweise Unstimmigkeiten gegenüber dem gemalten Vorbild, dessen offenkundigste den oberen Bildteil betrifft, in dem Pathé wie auch Lumière die Zimmerdecke weglassen.

Die Zimmerdecke, ein in dramatischer Hinsicht wichtiges Element des gemalten Bildes [...], verschwindet im Film, denn die offene Bühne muss von oben und von der Seite von der Sonne erleuchtet sein. Diese technische Grundbedingung schließt den Willen nicht aus, eine klare Trennung aufrechtzuerhalten zwischen einem beleuchteten Bereich rechts und einem unbeleuchteten Bereich links, doch verpflichtete sie zur Konstruktion einer

12 Zu den theoretischen und epistemologischen Implikationen der Dialektik vom fruchtbarem Augenblick/Momentaufnahme vgl. Tortajada 2009.

Zimmerwand, deren ungebräuchliche und schwindelerregende Höhe durch das Anbringen ornamentaler Accessoires (hängende Bilder und Teller) kaum gemildert wurde. (Cosandey 1996, 78–80)

Cosandey kommentiert die Lichtführung im Pathé-Film, die sich direkt an den Tonwerten von Neuilles Gemälde orientiert. Während die unzähligen Stiche und Postkarten in Schwarz-Weiß den Kontrast des Gemäldes systematisch steigern, spielte der Maler der *dernières cartouches* auf subtile Weise mit dem Helldunkel und gab der von hinten beleuchteten Szene durch zwei schräg liegende Lichtquellen Gestalt. Das Licht wird im Pulverdampf sichtbar, der den Raum benebelt und der je nach Qualität der Reproduktion mehr oder weniger Bedeutung erlangt. Der Pathé-Film hat diese Spiele mit Licht, Rauch und Kontrasten aufgenommen und versucht sie durch einen diagonal projizierten Schatten nachzubilden, der das Sonnenlicht beschneidet und dadurch die von Cosandey erwähnte «klare Trennung zwischen einem beleuchteten Bereich rechts und einem unbeleuchteten Bereich links» aufrechterhält. Doch diese Ausleuchtung genügt nicht, die Komposition wieder ins Gleichgewicht zu bringen, die, wie Cosandey bemerkt, durch die überhöhte Zimmerwand gedehnt erscheint. Auch vermag sie nicht, das Fehlen der Zimmerdecke auszugleichen, vielmehr betont sie die unnatürliche Dimension noch zusätzlich.

Zudem hat das so oft reproduzierte Gemälde im Zuge seiner Reproduktionen zahlreiche Formatveränderungen erfahren. Das quadratische Format der Diapositive führte zur völligen Abtrennung der rechten Zimmerwand (vgl. Abb. 3), was mit der Kommode als neuem Bildmittelpunkt und der diagonalen Silhouette des Offiziers als prominentem Vektor der Komposition eine ganz neue Balance verleiht. Weitere Modifikationen des Bildformats zeichneten sich ab, als zahlreiche Postkarten (vgl. Abb. 6 und 7) wie auch eine Zigarettenpapierpackung lange vor Lumière und Pathé bereits die Zimmerdecke wegließen, mit dem Zweck, die Bildbreite zu erweitern. Das Format des Filmbildes ist im Vergleich zu dem der bemalten Leinwand jedoch verkürzt.<sup>13</sup> Man hätte es «weniger breit» machen und dem Beispiel der Diapositive folgen können, welche die Malerei gewöhnlich auf das quadratische Format beschnitten, um sie für die Projektion tauglich werden zu lassen. Wohl noch im Unklaren über die kompositorischen Erfordernisse der auf die Bedürfnisse des Kameraobjektivs abgestimmten Dimensionen des Szenenbildes, zog Pathé es vor, einen «Himmel» hinzuzufügen. Gleichzeitig versuchte man mit einem Gemälde über der Tür den dunklen Fleck des Granattreffers nachzuempfinden; doch die Formatänderung bleibt offensichtlich.

13 Das Seitenverhältnis des Filmformats beträgt 16:22 mm, das der Leinwand 109:165 cm.



**10** Carrey & Méaulle, *Maison des Dernières Cartouches à Bazeilles*, Holzstich, abgedruckt im *Petit Journal – Supplément du dimanche* (14.5.1899), S. 157



**11** LES DERNIÈRES CARTOUCHES (Pathé, F 1902)

War es das unbefriedigende Szenenbild oder das unausgewogene Format, das die Firma veranlasste, schon weniger als drei Jahre später ein Remake zu produzieren? Gewann die Sache durch den Erfolg kinematographischer *Tableaux vivants* von Konkurrenten wie Gaumont zusätzlich an Dringlichkeit? Oder sah sich Pathé nach der Publikation von Innenansichten des *Maison des Dernières Cartouches* («Haus der Letzten Patronen») genötigt, seine Dekoration zu überarbeiten? Der Abdruck der Ansicht als Holzstich im *Petit Journal* vom 14. Mai 1899, welcher der Öffentlichkeit die komplette Erhaltung des Hauses und seine Verwandlung in ein Museum bekanntgab (Abb. 10), sicherte die Überlieferung dieses «in der ganzen Welt bekannten»<sup>14</sup> Interieurs an die Nachwelt und beglaubigte die Stimmigkeit von Neuville's Gemälde im Detail.

Das einzige überlieferte Bild von Pathés zweiter Version der *dernières cartouches* (Abb. 11) scheint alle diese Vermutungen zu bestätigen, verweist aber noch auf einen weiteren Grund, der in der neuen technischen Ausstattung von Pathé zu finden ist. Die Firma bezog 1902 ihr erstes «Dreh-Atelier», welches das «primitive Freiluft-Studio» ersetzte, dessen «schlichte Bühne von sechs auf acht Meter» im Hof des Firmensitzes in Vincennes aufgestellt war (Mannoni 2004, 60). Das neue, «théâtre de poses» (Theater der Posen) genannte Filmstudio, in dem Ferdinand Zecca, unterstützt von bewährten Bühnenbildern wie Henri Ménessier, Gaston Dumesnil und Albert Colas, die Dreharbeiten leitete, erwies sich als geeigneter Ort für die Ausarbeitung filmischer *Tableaux vivants*. Das Studio hatte ein «Oberlicht» (ebd., 60) und war «gut gelegen» (ebd.). Es besaß zwei, wahrscheinlich mit Fenstern versehene Seitenwände; der Ausbau von 1903–04 ver-

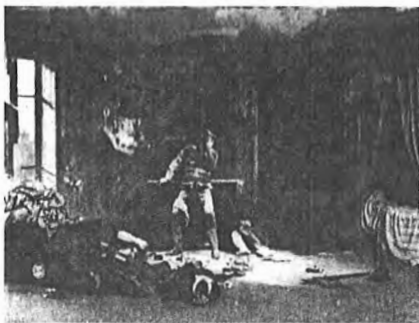
14 So die Formulierung in einem Artikel des *Petit Journal* (Anon. 1899).

einheitlichte den beidseitigen Lichteinfall, indem die beiden Seitenwände ganz verglast wurden (vgl. ebd., 63). Diese verbesserten Lichtverhältnisse machten – zusammen mit einer Perfektionierung der technischen Ausrüstung, des Bühnenbildes und der Inszenierung – Aufnahmen mit Deckenansicht möglich. Das erlaubte Ferdinand Zecca eine Neufassung der Pathé-Version, deren filmische Bildkomposition sich nun noch näher an die des gemalten Vorbildes anlehnte. Die originale Perspektive auf das Zimmer ist vollkommen wiederhergestellt, das Mobiliar entsprechend proportioniert – mit Ausnahme einer vergrößerten zentralen Ecksituation zwischen Kommode und Zimmertür, welche die Zimmerfront dehnt und es damit einer größeren Zahl von Soldaten ermöglicht, gleichzeitig im Bild zu erscheinen. Das beinahe zeitgleich von Holacher und Grisier gefertigte Bühnenbild für das Tableau vivant *Les dernières cartouches*, das im Théâtre de l'Ambigu aufgeführt wurde, weist – bis hin zur erweiterten Ecksituation – eine solche Ähnlichkeit auf (vgl. Abb. 7), dass man eine Zirkulation dieses Bühnenbildes in Erwägung ziehen könnte. Doch die Beleuchtung des Pathé-Ateliers unterscheidet sich maßgeblich von derjenigen der Bühne im Théâtre de l'Ambigu: Die Sorgfalt, mit der die erste Fassung von Pathé die Kontraste von Licht und Schatten herausgearbeitet hatte, mündete bei der Neufassung in ein Experiment, das zu einer Umkehrung der im frühen Kino üblichen Lichtverhältnisse führte und einen gleißend hellen Boden unter einem schwarzen Himmel zeigte. Neuville's einst verworfene Deckenpartie scheint nun ihren Anteil am Bild zurückzufordern: Die filmische Komposition gänzlich dominierend, nimmt sie mehr als das obere Bildviertel ein und gibt die dunkle ‹Tonalität› vor, die das ins Gegenteil verkehrte chromatische Gleichgewicht des Filmbildes durch ihre düstere Undurchdringlichkeit beherrscht. Durchbrochen oder hervorgehoben wird die Dunkelheit nur durch das helle Loch des Granatreffers in der Zimmerdecke, das zugleich für deren Materialität einsteht. Das Verfahren, Boden und Rückwand gleichzeitig hell erleuchtet zu halten, zeugt von einem technischen Geniestreich, der das malerische Hell-dunkel gänzlich neu strukturiert und eine neue Meisterschaft bei Pathé zu verkünden scheint.

Das Sujet von *Les dernières cartouches* regte also in der Tat die Entwicklung einer filmischen Ästhetik an: über die Referenz auf das Originalgemälde, über den Vergleich mit allen vorherigen Aneignungsformen und über den Wettstreit mit den konkurrierenden Remakes und der ersten ‹überholten› Version von Pathé. Das Tableau vivant diente den Pionieren des frühen Films als Stilübung, die sich jedoch nicht darin erschöpfte, bei der erprobten Ästhetik und Technik der ersten Stunde zu verharren. Vielmehr gab sie Anstöße für die Weiterentwicklung von Farbgebung und In-



**12** LES DERNIÈRES CARTOUCHES  
(Gaumont, F 1899), Standbild aus dem  
*Catalogue Gaumont*



**13** LA FIANCÉE DU VOLONTAIRE (Gaumont,  
F 1907)

szenierung und stimulierte einen nie gekannten Erfindungsreichtum im Umgang mit Dekoration und Beleuchtung im Hinblick auf eine ›künstlerische‹ Bearbeitung des Filmbildes.

## Gaumont oder Malen für die Kamera

Bei Gaumonts Version der *dernières cartouches* wurde vermutet, sie habe das Bühnenbild von Marcel Jambon übernommen (vgl. McMahan 2003, 27). Die Hypothese gewinnt umso mehr an Gewicht, als sich die Firma in ihrem Katalog ausdrücklich rühmte, «auf die Meister der Theaterausstattung» zurückzugreifen und «ein Dutzend große Bühnenbilder von der Hand der Herren Jambon und Bailly» zu besitzen, den «prominenten Ausstattern der Oper und aller wichtigen Bühnen der Welt». <sup>15</sup> Bemerkenswert ist, dass diese Ankündigung erst nach der umfassenden ökonomischen Wende in der Produktion Anfang 1905 erfolgte; <sup>16</sup> zudem widerlegt der Vergleich der Versionen von Lumière und Gaumont die These einer Wiederverwendung. Gaumonts Kataloge von 1899 drucken eine Ansicht aus ihrer Version der *dernières cartouches* (Abb. 12) – der Film wurde zwischen 1897 und 1898 gedreht und gilt heute als verschollen <sup>17</sup> –, die nicht das von Jambon entworfene Bühnenbild zeigt. Der Alice Guy zugeschriebene und mit dem Gütesiegel «vue de premier choix» <sup>18</sup> (Erstklassige Ansicht) ausgezeichnete Film zeigt in der Tat ein Bühnenbild, das Neuville's Gemälde sehr viel näher steht als die Version von Lumière: Die Neigung der

<sup>15</sup> *Catalogue Gaumont*, Oktober 1907, S. 6.

<sup>16</sup> Vgl. *Catalogue Gaumont*, 1905, S. 1

<sup>17</sup> An dieser Stelle danke ich Alison McMahan und Sabine Lenk für ihre Unterstützung meiner Versuche, die verschollene Kopie aufzuspüren.

<sup>18</sup> *Catalogue Gaumont*, 1899, S. 3.



Seitenwände ist exakt wiedergegeben, die Proportionen der Fenster, der Kommode und der Tür stimmen überein, und durch einen gestalterischen Trick kann sogar der Deckenbereich gezeigt werden, einhergehend mit einer subtilen, natürlichen Lichtführung. Die sehr schlechte Qualität der Katalogabbildung erlaubt leider keine Bestimmung der Verfahren, mit denen es gelang, das Gegenlicht des Fensters und die Lichtquelle der Türe darzustellen; unklar bleibt auch, ob die Prägnanz der auf Decke und Mobiliar durch die seitlichen Fensteröffnungen projizierten Schatten das Ergebnis eines geschickten Trompe-l'œil oder das tatsächliche Lichtspiel der Reflektoren ist. Und der durchlöchernte Deckenbereich – ist er echt? Glaubt man den späteren Erinnerungen des Regisseurs George Hatot, wurde die Szene auf der ersten Bühne der Firma Gaumont gedreht, einer Art Glashaus im Pariser Stadtteil Belleville, dessen seitliche Wände oben mit matt geschliffenem Glas versehen waren (vgl. Berthomé 2011, 97). Hatots Erinnerungen an das primitive Studio bezeugen, dass es noch «wie ein Theater» (zit.n. ebd.) gebaut war, was sich für die Bedürfnisse des Kinematographen als ungeeignet erwies, gerade weil es eine Decke besaß. Da es zu dieser Zeit ohnehin die «dem Theater vertrauten Trompe-l'œils» (ebd., 100) sind, welche die Auffassung in Sachen Filmdekor prägen, ist nicht auszuschließen, dass der Deckenbereich in dieser Gaumont-Version der *dernières cartouches* auf gekonnter illusionistischer Malerei beruht. Selbige könnte auf eine vertikale Leinwand aufgetragen worden sein, wobei der obere Ansatz des Deckenbereichs durch den Bildausschnitt der Kamera sorgfältig begrenzt und in einer auf das Objektiv hin kalkulierten Verkürzung erscheint. Neuville's Malerei auf Leinwand fände sich damit übersetzt in eine Art «Malerei für die Kamera».

Die Bearbeitung von Deckenpartie und Beleuchtung findet ihre Perfektionierung in *LA FIANCÉE DU VOLONTAIRE* (vgl. Abb. 13), einem Film von Gaumont, der acht Jahre später mutmaßlich in der Regie von Alice Guy das Sujet von *Les dernières cartouches* wieder aufnimmt und dabei ein sehr ähnliches Bühnenbild verwendet. In diesem Fall handelt es sich mit Sicherheit um eine reale Deckenpartie sowie um elektrische Lichtquellen, die einen ausgeprägten Kontrast erzeugen, der sich im Laufe der zahlreichen Blitze und Explosionen, die das Neuville'sche Dekor nach und nach zerstören, verändert. Tatsächlich handelt es sich bei dem Film von 1907 weniger um eine Rekonstruktion als um eine Dekonstruktion des originalen Gemäldes. Man vergegenwärtigt hier nicht wie bei den Versionen von Lumière und Pathé ein «Vorher», also nicht das vorgängige Arrangement, sondern das «Danach». Die Wiederaufnahme der *dernières cartouches* beginnt unerwartet mit der Eröffnung des dritten Bildes im Film. Neuville's Gemälde ist der *Ausgangspunkt* der Szene, welche tragische Folgen entwickelt: Die Soldaten

sterben, das Zimmer wird zerstört und gestürmt. Das Bühnenbild ist nicht nur Gegenstand einer fortlaufenden, gewaltsamen Auflösung, sondern erfährt auch von technischer Seite eine *Fragmentierung*. Um der individualisierten Handlung zweier Soldaten zu folgen, zerschneidet die Kamera den Raum durch eine Nahaufnahme vom Fuß der Kommode und verliert damit die Totale des Gemäldes. Reklamiert diese Produktion von 1907 damit eine Ästhetik des Kinematographen «gegenüber» einer Ästhetik der Malerei und zeigt den Film als «berstendes» Gemälde? Liefert sie eine Neudefinition des Filmbildes als «Einstellung», bestimmt durch die Kadrierung und umgeben vom *hors-champ*? In diesem Sinne ist es auch von Bedeutung, dass hier das bisher ausgesperrte *hors-champ* in Erscheinung tritt, die Szene infiltriert und in Gestalt des Feindes durch Türen und Fenster eindringt, die Mauern zum Einsturz bringt und den Rahmen zerstört.

LA FIANCÉE DU VOLONTAIRE bezeichnet jedoch nicht das Ende des kinematographischen Tableau vivant. Neuville's Gemälde sollte auch weiterhin für den Historienfilm ein verbindliches ikonographisches Modell bleiben, selbst für weiter entwickelte Formen des Kinos, und noch in narrativen Übertragungen wie zum Beispiel in THE LAST CARTRIDGE: AN INCIDENT OF THE SEPOY REBELLION IN INDIA (Vitagraph, 1907) oder LE PETIT TAMBOUR SARDE (Cinématographes Harry, 1910). Es handelt sich bei den szenischen Weiterentwicklungen, wie im Fall von LA FIANCÉE DU VOLONTAIRE, also nicht darum, das Bildinventar der Belagerung zu demontieren, sondern vielmehr als Motiv zu generalisieren und ungeachtet der Ästhetik und der filmischen Narration als Inspirationsquelle zu erhalten. Die malerische Referenz erscheint dabei nur in diskreter Andeutung, welche die Herkunft des Filmbildes aus der Materialität der bemalten Leinwand und seine künstlerische Abstammung von der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts noch einmal anklingen lässt.

## Méliès: Die synkretistische Explosion des Gemäldes

Es wäre ein Irrtum, anzunehmen, dass alle Remakes der Verfilmung von *Les dernières cartouches* nach ähnlichem Muster gestrickt seien und in Inszenierung, Bühnenbild und Handlung einzig auf der Wiedergabe des Originalgemäldes beruhten. 1897 versuchte sich auch Georges Méliès an einer Inszenierung des Neuville'schen Bildes (Abb. 14a–c). Das Tableau vivant nimmt in den Kinoarbeiten dieses «Künstlers» des frühen Films eine zentrale Stellung ein. Er hat diese Kunstform in all ihren Facetten durchgespielt, so in der Darstellung falscher Statuen, die sich plötzlich bewegen, oder in vermeintlich gemalten Bildern, die überraschend zum Leben erwachen und damit selbstreferenziell die «Magie» des Kinos zelebrieren. Gleichzeitig



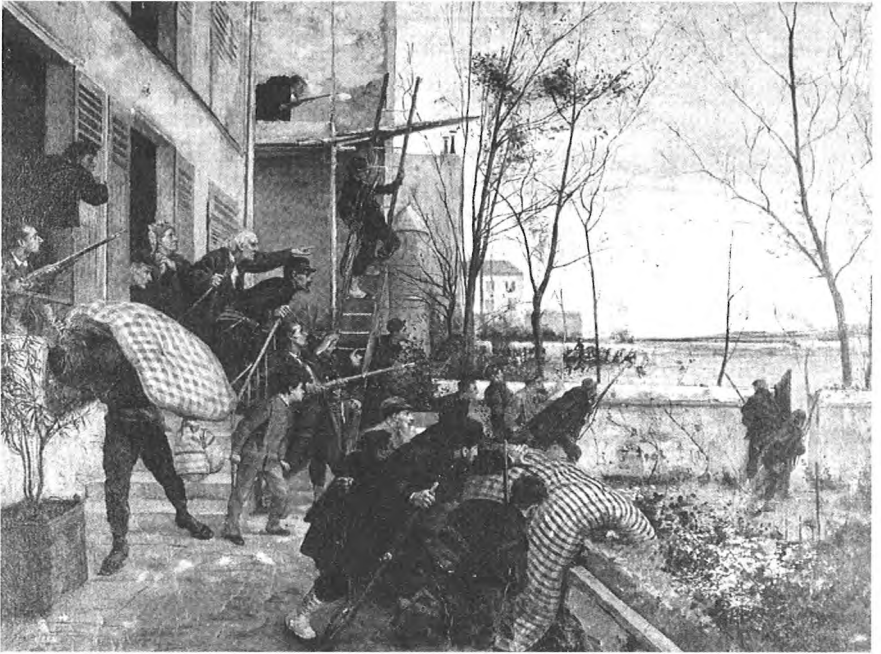
**14a-c** LES DERNIÈRES CARTOUCHES  
(Méliès, F, 1897)

benutzte er Filmbilder häufig mit einem Bezug auf klassische und romantische Maler, so zum Beispiel auf Gustave Doré (vgl. Robert 2014).

Méliès' Version von *Les dernières cartouches* ist allerdings so weit von Neuilles Gemälde abgerückt, dass man sich fragen mag, ob es sich noch um eine Reinszenierung handelt. Dazu kommt, dass der Film nicht nur unter dem Originaltitel LES DERNIÈRES CARTOUCHES, sondern häufig auch unter anderen Titeln vertrieben wurde, so als BOMBARDEMENT D'UNE MAISON oder LA DÉFENSE DE BAZEILLES. Handelt es sich bei der Variation der Titel um eine Art Deklaration von Freizügigkeit in der Verwendung des gemalten Stoffes und seiner Neuinterpretation oder handelt es sich um das Hinzuziehen anderer Referenzen? *La défense de Bazeilles* ist tatsächlich der Titel eines berühmten Buches von Georges Bastard aus dem Jahr 1884, das zwar auf Neuilles emblematischem Gemälde fußt, den Stoff jedoch neu behandelt, weitere Kampfszenen einfügt sowie mit zusätzlichen Details und Illustrationen ausschmückt. Diese ikonographische und narrative Erweiterung nahm sich Méliès in seiner Neuinterpretation des Sujets zu Herzen; er bediente sich überall, verpflichtete sich indes keinerlei Nachahmung. An Neuilles Komposition erinnern einzig noch die Patronen, die Uniformen, die Kissen der Barrikaden – sowie die Kadrierung der Szene: links begrenzt durch die belagerten Fenster, in der Tiefe durch die Wand mit der Tür und oben durch das aufgerissene Dach.


Méliès betont sogar diese Logik des Bruchs, des versehrten Rahmens: Gegen die rechte Zimmerseite (die im Gemälde durch den Alkoven mit Bett abgeschlossen wurde) ist nun eine Leiter gelehnt – der ganze Film entwickelt sich durch das Auffinden und Erweitern von «Öffnungen»: Neben dem Kommen und Gehen durch die Tür, die schlussendlich aus den Angeln springt, und dem Bombardement, das den Raum erschüttert und ein riesiges Loch in die Mauer sprengt, betreten Soldaten das Zimmer durch das Fenster auf der linken Seite und verlassen es wieder über die Leiter auf der rechten. Das Zimmer erscheint nicht mehr als belagerte Festung, vielmehr wird es zu einer Durchgangszone mit unscharfen Grenzen. Das Loch in der Decke ist symptomatisch für diese neue Spielart: Um ein Vielfaches größer als in der gemalten Vorlage, lässt es nicht nur Bomben, sondern vor allem Licht einfallen. Mit dieser vergrößerten Bresche gelingt es Méliès, das Problem mit der Deckenpartie elegant zu umgehen und daraus sogar ein *Gestaltungselement* zu machen. Die Deckenöffnung blockiert das Licht nicht, sondern filtert es und bestimmt damit das Helldunkel wie auch die vertikale Dynamik des Films in Form von Leitern, Aufstiegen und Stürzen. Méliès' Suche nach einer gestalterischen Lösung mag dabei von Georges Bastards Band *La Défense de Bazeilles* inspiriert sein, der das Loch des Granattreffers als «zuckende, offene Wunde» beschwört, «deren zerfetztes Fleisch nach Rache schreit» (1884, 59). Vielleicht hat der Text auch den Auftritt der kaputten Standuhr im Film motiviert, jener «Standuhr, deren Wiedergabe [durch Neuville] die Gesetze der Perspektive verhinderten» (ebd., 49), die Bastard jedoch als Symbol der historischen Dimension der Szene und ihrer gedehnten Zeitlichkeit (vgl. ebd., 49–50) aufruft. Es seien noch zwei weitere Quellen erwähnt, auf die sich Méliès' Film bezieht, so zunächst Étienne Beaumetz' Gemälde *Les voilà! 1870* (1880) (Abb. 15), das in «stürmischer» Darstellung (man steigt durch das Fenster ein, um den Raum über eine Leiter wieder zu verlassen) die Verteidigung gegen ein feindliches *hors-champ* zeigt, gegen das man die Gewehre richtet und sich mit Matratzen verbarrikadiert. Und Jules Eugène Lenepveus Wandbild *Les blessés militaires à l'Hôtel Dieu* (1870) mit seinen Bildern von Nonnen mit Flügelhauben, die den Verletzten Heilung und Trost bringen und die Méliès am Ende seines Films auftreten lässt – just im Moment, da sein eigenes «lebendes Bild» im Sterben liegt.

LES DERNIÈRES CARTOUCHES kann als ein typisches Beispiel für Méliès' synkretistischen Umgang mit Quellen gesehen werden. Seine historischen Filme sind dafür berühmt, «eine gestalterische Synthese» zu bilden und zwar «aus Elementen verschiedenster Provenienz», die aufgrund ihrer «ausdrucksstarken Qualitäten» ausgewählt und «zwecks Schaffung einer neuen Atmosphäre, eines neuen Raumes» (De la Bretèque 1998, 253) einan-



15 Étienne Beaumetz, *Les voilà!* 1870, Öl auf Leinwand, 155 x 195 cm, 1880

der gegenübergestellt werden. Méliès' individuelle Ästhetik – das barocke Trompe-l'œil der Standuhr, die sternförmig gemalten Einschusslöcher der Projektilen – mag aus heutiger Sicht stilisiert erscheinen, doch zu seiner Zeit begrüßte man ihren *Realismus*: «Die Szene ist von schlagender Wirklichkeit, bis hin zur Betschwester, die in der letzten Szene auftaucht, wo sie in einem solchen Moment auch anwesend sein sollte» – so war am 7. September 1900 in *Le Courrier du Centre* zu lesen (zit.n. Berneau 1992, 31). Méliès' Zutat wurde als «richtiger» und «notwendiger» Einschub beurteilt (ebd.), der auch in der originalen Szene sich hätte finden sollen: Sein Filmbild gibt sich also «realistischer» als Neuvilles Gemälde. Zusätze, Dynamisierung und eine Ausweitung der Erzählung – all dies wurde als überzeugende Übertragung der *dernières cartouches* wahrgenommen, deren großes Finale eine neue Explosion bildet. Die Detonation der Rauchbombe, die das Bühnenbild niederreißt und einen Soldaten zu Fall bringt, ist eine von Méliès' ersten Trickaufnahmen. Sie blieb, so Maurice Noverre, «unbemerkt» und hinterließ einen «absolut realen Eindruck» (1930, 72). Einmal mehr dient die gemalte Referenz einer filmischen Aneignung, die den ästhetischen und technischen Erfindungsreichtum des Kinos weiter steigert. Statt analog zu den Versionen von Pathé und Lumière in der Schlusspose des *Tableau vivant* zu gipfeln, liefert diese Szene ihre «Schlussnummer» durch



Der Band widmet sich der Bildwelt des Films um und nach 1910. Sie ist durch einen vielfältigen transmedialen Austausch gekennzeichnet, weshalb hier Beziehungen sowohl zu den tradierten visuellen Künsten als auch zu populären Bildphänomenen in den Blick geraten, die in jener Zeit Phantasie und ästhetische Sensitivität prägten. Dazu gehören die Orientierung an Motiven, Stilformen und Gestaltungstechniken der Malerei und Photographie – wie die Affinität zum Ornament, Spiele mit flächiger und tiefenräumlicher Gestaltung oder der Piktoralismus – aber auch die performative Praxis der Tableaux vivants. Die gestische Kultur des Ausdruckstanzes und das arabeske Schauspiel in italienischer Diven-Tradition, das zu Filmbildern à la Jugendstil beitrug, sind ebenso Thema wie die filmästhetischen Folgen der Lust an den neuartigen Farbpaletten in Industriekatalogen, wie innovative Trick-Bilder, die Genese eines visuellen Klischees, «der Niederländerin», oder Bildstrategien ästhetischer Überwältigung im Aktualitätenkino des Ersten Weltkriegs.

Die Forschergruppe zum frühen Kino am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich legt hier Arbeitsergebnisse vor – gemeinsam mit Partnern aus den Universitäten Antwerpen, Lausanne und Utrecht.

ISBN 978-3-89472-835-9

