

## Pantomime

„Pierrot mit dem wächsernen Antlitz  
[...] bemalt sein Gesicht im erhabenen Stil  
Mit einem phantastischen Mondstrahl.“  
(Otto Erich Hartleben)<sup>1</sup>

Bevor Jules Janin in den 1830er Jahren seiner Bewunderung für den Pantomimen Jean-Gaspard Debureau freien Lauf lässt, richtet er den Blick auf die Pariser Bühne seiner Zeit. Dem klassischen Théâtre français wird eine Krise attestiert und das Boulevardtheater gegenübergestellt.<sup>2</sup> Zu diesen Etablissements der leichten Muse zählen auch jene Häuser, in denen die stummen Künste regieren: „Der Vorhang hebt sich, und von Anfang an können Sie sich glücklich preisen, eine Komödie zu sehen, in der man nicht spricht, in der man nur schweigt.“<sup>3</sup> Die Rede ist von der Pantomime, doch das erste Drittel des 19. Jahrhunderts kennt weitere Arten von Vorführungen, die eine Renaissance erleben oder neu aufkommen und Bilder liefern, die ohne sprachliche Begleitung auskommen: Akrobatik, Automaten, Panoramen, Wachsfiguren, Seiltanz, das Diorama. Es sind flüchtige Bilder des Augenblicks, vorhanden lediglich in der Gegenwart der Vorführung, nicht fixierbar, von denen nur manche so zufällig wie unscharf im Gedächtnis haften bleiben.

Das sich wandelnde Interesse, das den reinen Schaustücken gegenüber anderen Darbietungen zunehmend den Vorzug gibt, ist nicht auf Frankreich beschränkt. Es findet jedoch in Paris seinen prononcierten Ausdruck, insbesondere nach der Revolution von 1830, zeigt sich aber auch in anderen europäischen Zentren. In einer Phase des Umbruchs, in der die Straßen der Metropole immer wieder vom Lärm sozialen Aufruhrs erfüllt sind, das Schnauben und Dröhnen der Eisenbahn in die Städte dringt und das Hämmern der Maschinen in den Fabriken den Takt vorgibt, den die Industrialisierung fordert, bedarf es vermehrt andersartiger Kunstformen. Das Bedürfnis nach Zerstreuung sucht nach Refugien der Stille, die allein dem Auge Aufmerksamkeit abverlangen. Madame Tussaud reist mit ihrer „Wax-Work-Exhibition“ durch die Lande, bevor sie sich 1835 in London niederlässt. In Wien wird Ferdinand Raimunds Komödie *Der Alpenkönig und Menschenfeind* vom Ballettmeister Occioni zur „Zauberpantomime“ umgearbeitet und 1829, nur ein Jahr nach Premiere des Theaterstücks, aufgeführt.<sup>4</sup>

In Paris triumphiert Debureau im Théâtre des Funambules, wo „alle Künstler sich treffen, die eine ganz neue Kunst suchen.“<sup>5</sup> Er hat den Pierrot neu erfunden – in unschuldigem Weiß

---

<sup>1</sup> Otto Erich Hartleben, „Das Maskenmachen“, zit. nach: Emil Pirchan, *Bühnenbrevier. Theatergeschichten, Kulissegeheimnisse, Kunstkuriosa aus allen Zeiten und Zonen*, Wien: Wilhelm Frick, 1938, S. 119.

<sup>2</sup> Jules Janin, *Deburau. Erzählung über das Drei-Groschen-Theater um die Geschichte des Französischen Theaters fortzusetzen* [*Histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'histoire du théâtre français*, 1836], Übersetzt und hrsg. von Antje Ruge und Lydia Billiet, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1977, S. 15 f.

<sup>3</sup> Jules Janin, *Deburau. Erzählung über das Drei-Groschen-Theater um die Geschichte des Französischen Theaters fortzusetzen* [*Histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'histoire du théâtre français*, 1836], Übersetzt und hrsg. von Antje Ruge und Lydia Billiet, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1977, S. 50.

<sup>4</sup> Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Band 5: *Von der Aufklärung zur Romantik* (2. Teil), Salzburg: Otto Müller, 1962, S. 303.

<sup>5</sup> Jules Janin, *Deburau. Erzählung über das Drei-Groschen-Theater um die Geschichte des Französischen Theaters fortzusetzen* [*Histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'histoire du théâtre français*, 1836], Übersetzt und hrsg. von Antje Ruge und Lydia Billiet, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1977, S. 117.

gekleidet und das Gesicht ebenso geschminkt – als eine Figur aus dem Volk, dem der Spiegel vorgehalten wird. Denn das Publikum der Funambules rekrutiert sich zum guten Teil aus Leuten von der Straße, die sich den „tarif démocratique“ ab vier Sous leisten können.<sup>6</sup> In einer solchen Aufführung der mimischen und körperlichen Gebärden bleibt es auf der Bühne ruhig, während die Zuschauer gewissermaßen die Gespräche von der Straße fortsetzen und sich während der Vorstellung unterhalten. Es ist ein anderes Theater, in dem das Publikum das Wort führt, manche Aktionen auf der Bühne mit Ausrufen und Lachen begleitet und die Nachbarn sich ihrer Meinungen lautstark versichern. Was gezeigt wird, ist nicht von einer anderen Welt – wenn auch häufig ins Märchenhafte und Grotteske gewendet –, sondern der Besucher sieht sich selbst im Pierrot, diesem Typus mit den Erfahrungen aus dem Alltag der kleinen Leute.

Man kann nicht nur deshalb von Bildern sprechen, weil die pantomimischen Stücke aus einer Folge mehr oder weniger zusammenhangloser Tableaus und häufig wechselnder Bühnenbilder bestehen, so dass kein kausaler Handlungsablauf gegeben ist. Sondern auch weil der Pantomime gelegentlich im Spiel einhält, die Darsteller einen Gesichtsausdruck oder eine Haltung für eine kurze Zeit beibehalten – ein Lächeln, eine Abwehr, ein Erschrecken –, als Betonung eines besonderen Moments und damit die Zeit des Handelns aufgehoben wird. Dieser angehaltene Augenblick provoziert ein plötzliches Aufmerken im Publikum vor dem lebenden Bild, das wie im Tod erstarrt scheint. Eine innere Bewegtheit nicht durch Sprache, sondern durch „Mienenspiel und Körperbewegung“ auszudrücken, hat bereits Kleist seine Hauptgestalten exerzieren lassen. „In den entscheidenden Augenblicken fehlen ihnen die Worte, sie stammeln und verstummen schließlich und die einzige Art sich verständlich zu machen [...] ist die Gebärde.“<sup>7</sup> Es handelt sich um eine neue Form des Schau-Spiels, das die Mitwirkenden nicht nur vor Bühnenbildern agieren lässt, sondern sie selbst *als* Bilder in die Handlung einführt.

Solche Unterbrechung fungiert wie der Auslöser einer Spannung, die den Augenblick quasi mittels Verlängerung aufzeichnet und damit die Gleichzeitigkeit von Darstellung und Wahrnehmung infrage stellt. Manch einer wird sich an die Situation beim Silhouettenschneider erinnert fühlen, wenn er – nun in der Rolle des Darstellers – still halten muss, um sich später ein Bild von sich machen zu können. Die Unterbrechung einer kontinuierlichen Darstellung praktiziert Janin auf andere Weise im Text über Deburau, der in zahlreiche kleine Abschnitte von oft nur drei oder vier Zeilen gegliedert ist. Im Wechsel der Themen hält der Leser kurz inne. Wenn zwischen den Äußerungen des Autors ein komplettes Stück von Bouquet aus dem Jahr 1830 mit allen Szenen und Aktionen wiedergegeben ist, erwächst der Eindruck einer Vielzahl von Auftritten des Helden. Die Beschreibung der pantomimischen Kunst hat so – zumindest in Teilen – die Züge ihres Gegenstandes angenommen.

---

<sup>6</sup> Paul Hugounet, *Mimes et Pierrots. Notes et documents inédits pour servir à l'Histoire de la pantomime*, Paris: Fischbacher, 1889, S. 69. Zum Publikum der Funambules, zur Spielweise von Deburau und ihrer zeitgenössischen Einschätzung vgl. Rebecca Partouche, *Die Karikatur zwischen Realismus und dem Beginn der Moderne. (Théophile Gautier, Champfleury, Charles Baudelaire)*, Phil. Diss., TU Berlin, Berlin 2005, in: [http://edocs.tu-berlin.de/diss/2001/partouche\\_rebecca](http://edocs.tu-berlin.de/diss/2001/partouche_rebecca) (22. August 2006).

<sup>7</sup> Erika Kultermann, „Die Bedeutung der Pantomime in den Dramen Heinrich von Kleists“, in: *Maske und Kothurn. Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft*, 3. Jg., 1957, S. 70-81, hier S. 71.

Nun ist die Pantomime eine alte Kunst, die den Weg vom Jahrmarkt und von der Straße auf die Bühnen gefunden hat und auch eine bürgerliche Klientel begeistern kann. Ihre Beliebtheit zeigt sich unter anderem am Personal der Wiener Theater der 1830er Jahre, die in ihren Ensembles neben oder innerhalb der Balletttruppe einen oder auch zwei „Pantomimenmeister“ und oft über 20 Tänzer und Tänzerinnen sowie „Mimiker“ versammeln.<sup>8</sup> Die Pantomimen erweitern den Spielplan aus gesungenen und gesprochenen Stücken oder bilden Einlagen innerhalb einer Aufführung. Dann fungieren sie als eine Art Illustrierung, die das audiovisuelle Geschehen unterbricht und ausschließlich dem visuellen Gefallen dient. Diese zunehmende Präsenz im beginnenden 19. Jahrhundert geht parallel mit der Ausstattung der Journale mit Bildern, die gleichfalls den Fluss der Texte unterbrechen und zur Betrachtung einladen. Diese Tendenz ist durchaus als ein Schritt hin zu einer Massenkunst anzusehen, die ihr Publikum auf dem Feld der bildlichen Darstellungen sucht. Die Verbesserung der Reproduktionstechniken – wie durch die Lithografie oder die Ablösung des Holzschnittes durch den Holzstich – ebnet den Weg zu realitätsnäheren Darstellungen.

Die stummen Künste kommen – indem sie die Barriere der Sprache nicht kennen, die manche Schichten benachteiligt – ebenso den demokratischen Ansprüchen der Epoche entgegen, was die Zugänglichkeit betrifft, wie den panoramatischen in Bezug auf die Breite der Motive. Auch im Wandel des Bühnenbilds manifestiert sich die neue Sichtweise, wenn die szenischen Perspektiven der Kulissenbühne mit ihrer Tiefenillusion abgelöst wird von einer „vision panoramique“ mit ausladenden Ansichten im Hintergrund, die in die Weite einer Landschaft weisen. Mit einer Aufführung im Jahr 1822 gehört Daguerre zu den ersten, die einen solchen Wechsel propagieren.<sup>9</sup> Sie findet im Théâtre Ambigu Comique statt, wo der spätere Erfinder als Theatermaler und Dekorateur wirkt und das sein Domizil ebenso am Boulevard du Temple hat wie die Funambules.

Auch wenn diese Häuser auf ein ganz anderes Publikum bauen, sind es die Zauber- und Schauerstücke, die den Zuschauer da wie dort begeistern. Beispielsweise gehört der Teufel zu den tragenden Gestalten mehrerer Opern und Theaterstücke – man denke nur an die Begeisterung für Goethes *Faust* im Paris der 1830er Jahre oder die seit 1831 erfolgreich gespielte Oper *Robert le Diable* von Giacomo Meyerbeer. Der gefallene Engel und seine Gegenstücke unter den himmlischen Heerscharen werden als metaphorische Figuren den Siegeszug der Fotografie begleiten, während der Pierrot mit seinem weiß geschminkten Gesicht auf besondere Weise den ersten Porträts der Daguerreotypisten vorangehen sollte. So weiß im November 1839 die Wiener *Theaterzeitung* zu berichten: „Ein Hr. Jobard aus Brüssel macht einen Vorschlag, wie man mittelst des Daguerreotyps Portraits aufnehmen könne. Da das Licht sich an den farbigen Fleischtheilen und dem Haar nicht stark genug reflectiren würde, muß der Patient sich das Angesicht weiß pudern lassen, und alsdann schraubt man ihm den Kopf zwischen drei Bretern [sic] in einen Lehnstuhl oder an eine Wand fest. Auf diese Art ließe sich

---

<sup>8</sup> *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1839*, hrsg. von L. Wolff, Souffleur des Königl. Theaters, Berlin, den 1. Januar 1840, o.V. (Gedruckt bei Julius Sittenfeld), S. 401 f. (Wien), zu Prag S. 362 sowie ähnlich zu weiteren Städten.

ein vollkommen getreues Bildniß von ihm erhalten.“<sup>10</sup> Ebenso werden die Modelle des Amerikaners John William Draper im Herbst 1839 erst porträtiert, nachdem „das Gesicht derselben mit weißem Pulver bestäubt“ worden ist.<sup>11</sup>



Der Sohn von Jean Gaspard Debureau tritt bis 1855 in Rollen auf, die sein Vater kreiert hat.<sup>12</sup>

Nadar und Adrien Tournachon: Charles Debureau, um 1854 (aus: Nigel Gosling, *Nadar. Photograph berühmter Zeitgenossen. 330 Bildnisse aus der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, München: Schirmer/Mosel, 1977, S. 46)

Der Pierrot wie das weiß gepuderte Modell haben etwas Gespenstisches, zeigen sie doch die Blässe des Todes. Das Amüsement im Theater lässt keinen Schrecken aufkommen, zumal sich die Figur auf der Bühne mit Gebärden zu artikulieren weiß und keine andere Zeit kennt als die Dauer der Vorstellung. Wogegen das Porträt den Betrachter immer ein wenig schauern macht bei dem Gedanken, der abgebildete Mensch könnte bereits tot sein. Und ist es das eigene Bildnis, erkennen wir den Doppelgänger, der als Gestalt von gestern durch die Gegenwart geistert. „Das Gespenst ist komisch und furchtbar zugleich. Nicht das Lachen nur antwortet der alten Photographie. Sie stellt das schlechthin Vergangene dar [...] Die Photographie wird zum Gespenst, weil die Kostümpuppe [d.i. die für die Aufnahme arrangierte Person; T.S.] gelebt hat.“<sup>13</sup>

Die Pantomime hat noch andere Möglichkeiten des bildlichen Ausdrucks gefunden. Auf den Rollenbildnissen nehmen die Sänger und Schauspieler des 19. Jahrhunderts Posen ein, die auf eine bestimmte Szene deuten, an die sich der Käufer des Sammelfotos erinnern mag, wenn er

<sup>9</sup> Vgl. Hans Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Band 6: *Romantik*, Salzburg: Otto Müller, 1964, S. 141.

<sup>10</sup> *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, 32. Jg., [Wien] 1839, 5. November 1839, S. 1083.

<sup>11</sup> W. Draper, Ueber die Theorie des Daguerre'schen Verfahrens Lichtbilder zu erzeugen und die Anwendung des Daguerreotyps, um von lebenden Personen Portraite zu nehmen“, in: *Polytechnisches Journal*, hrsg. von Johann Gottfried Dingler [...], Bd. 78, Neue Folge, Bd. 28, 1840, S. 120-128, hier S. 125.

<sup>12</sup> Eine weit gefasste Auslegung des Bildes hinsichtlich „physiognomischer Spur“, „Verdopplung und Spiegelung“ sowie Schatten liefert Rosalind Krauss, „Nadar nachspüren“ [„Tracing Nadar“, 1978], in: dies., *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, Übersetzt von Henning Schmidgen, München: Wilhelm Fink, 1998 (Bild und Text, hrsg. von Gottfried Böhm, Karlheinz Stierle), S. 21-39, hier S. 35-39.

eine Aufführung mit dem betreffenden Künstler gesehen hat. Auch manche Starporträts auf den Bildpostkarten in den 1910er Jahren und nach dem Ersten Weltkrieg zeigen die Personen auf Standfotos oder in Rollen, die sie in den Filmen verkörpert haben. Dazu gehört nicht zuletzt Alexander Moissi, von dem es in einem Werbetext zu dem Film „Die Augen des Ole Brandis“ von 1913 heißt, er habe „den besten Beweis erbracht, dass nicht nur durch das gesprochene Wort, sondern vielmehr durch die Geste und Mimik, durch die Ausnutzung der Situation den seelischen Stimmungen der prägnante Ausdruck gegeben werden kann.“<sup>14</sup> Und im selben Jahr spielt Moissi „Pierrots letztes Abenteuer“, unter welchem Titel der Film „Das schwarze Los“ in Wien läuft.



H. Holdt: Ella Kuales von Vinela (aus: Frank Thiess, *Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst*, München: Delphin-Verlag, 1920, nach S. 102)

Ernst Bloch ortet ohnehin im Kino den neuen „Mimus durch die Kamera [...] Insgesamt wurde durch das Glück, dass der Film als stummer, nicht als Tonfilm begann, eine mimische Kraft ohnegleichen entdeckt [...]“<sup>15</sup> Doch auch die Fotografie der 1920er Jahre operiert mit pantomimischen Effekten, wenn sie sich Tanzstudien widmet. Insbesondere in der frühen Phase des Ausdruckstanzes nach dem Ersten Weltkrieg, der sich zur Aufgabe macht, „seelische Momente“ durch „Körpermimik“ zur Darstellung zu bringen, sind es fotografische Bilder, die ihn begleiten und propagieren. Auch wenn Frank Thiess 1920 noch meint: „Mimik des Gesichts hat mit dem Tanze nicht viel mehr zu tun, wie die Sprache mit ihm zu tun hat“<sup>16</sup>, so strafen die seiner Veröffentlichung zum zeitgenössischen *Tanz als Kunstwerk* beigegebenen

<sup>13</sup> Siegfried Kracauer, „Die Photographie“ [1927], in: ders., *Aufsätze 1927 – 1931*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990 (Schriften, Bd. 5.2), S. 83-98, hier S. 91.

<sup>14</sup> Zit. nach: Fritz Güttinger, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt, 1984, S. 199/202. Vgl. dort auch die Replik auf die kontroverse Diskussion der 1920er Jahre, inwieweit Elemente der Pantomime auf den Stummfilm zu übertragen seien (S. 193-204).

<sup>15</sup> Ernst Bloch, „Mimus durch die Kamera“, in: Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* [geschrieben 1938/47] in drei Bänden, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, Bd. 1, S. 471-474, hier S. 471.

<sup>16</sup> Frank Thiess, *Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst*, München: Delphin-Verlag, 1920, S. 70 f.

Abbildungen den Autor Lügen. Denn die expressive körperliche Gestik ist zumeist begleitet von ebenso ausdrucksstarken Äußerungen im Gesicht der Akteure, vor allem wenn sie für die Kamera posieren, um eine Empfindung in einer einzigen Aufnahme zur Darstellung zu bringen.

In der aufkommenden Kultur der Großveranstaltungen und Aufmärsche, der Bilderflut der Illustrierten und des Kinos, der Informationsfülle des Radios steht das Pantomimische für das Individuum, das sich in der neuen Welt nach dem Krieg behaupten muss. Die Maskerade ist eine der Möglichkeiten, mittels derer sich manche Fotografinnen in Selbstbildnissen ihrer neuen Rolle versichern. Insbesondere Gertrud Arndt, Absolventin des Weimarer Bauhauses, posiert in einer Serie von 1930 – angetan mit Tüll, Spitzen, Seidenblumen und Schleier oder anderen Versatzteilen und mit jeweils verändertem Gesichtsausdruck – als naives Mädchen, als mondäne Frau, als verträumtes Geschöpf oder als Asiatin.<sup>17</sup>



Gertrud Arndt:  
Maskenselbstbildnis, Dessau  
1930, Nr. 32: 22,7 x 14,6 cm,  
Nr. 24: 22,2 x 16,1 cm, Nr. 11:  
22,6 x 16,0 cm, Nr. 33: 22,2 x  
15,8 cm (aus: *Fotografieren hieß  
teilnehmen. Fotografinnen der  
Weimarer Republik*,  
Ausstellungskatalog Museum  
Folkwang, Essen 1995 [Serie  
Folkwang 1994], S. 78)

<sup>17</sup> Siehe die elf Abbildungen sowie den Beitrag von Sabina Leßmann, „Die Maske der Weiblichkeit nimmt kuriose Formen an ... Rollenspiele und Verkleidungen in den Fotografien Gertrud Arndts und Marta Astvalck-Vietz“, in: *Fotografieren heißt teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, Ausstellungskatalog Museum Folkwang, Essen 1994, S. 272-279, Abb. S. 78-79.

Was Arndt mit Mimik und Verkleidung zum Ausdruck bringt, versuchen manche Vertreter des Neuen Sehens der zweiten Hälfte der 1920er Jahre und danach mit ausgeklügelter Lichtregie. Schattenwurf und helle Flächen übernehmen den mimischen Part, wobei immer andere Gesichtspartien hervortreten, jedoch die Gesichtszüge des Modells nahezu unverändert bleiben. Am intensivsten betreibt Helmar Lerski dieserart Inszenierung, wenn er 1936 das Gesicht eines Arbeiters in 175 Nahaufnahmen festhält und ihm ein immer anderes Aussehen verleiht.<sup>18</sup> Die Pose ist vom Modell auf das Medium übergegangen, das sich all seiner technischen und gestalterischen Möglichkeiten bedient – und damit auf den Betrachter, der die „Bewegtheit“ der Serie erkennt und mit der Unbewegtheit des Objekts und der Apparaturen im Moment der Aufnahme sowie jener des bildlichen Extrakts dieser Situation verbindet. In der Verschränkung von Gewesen und Vorhanden, von Bewegung und Stillstand liegt das Pantomimische, das die Lektüre von Fotografien bestimmt: eine nach innen gewendete Pantomime der Reflektion, bei der das vorliegende Bild im jeweils anderen, dem gedachten, imaginierten, seinen Ausdruck findet.<sup>19</sup>



Arnulf Rainer: Ohne Titel, um 1970 (aus: A. Rainer, *Tägliches Kleinzeug*, Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, 1976, S. 155)

Arnulf Rainer sucht nach dem Ursprung der Körpersprache, als der prähistorische Mensch möglicherweise nur auf diese Weise Informationen weiterzugeben imstande war. Der Künstler versetzt sich durch ständiges Grimassieren in eine Art Trancezustand, indem jede Denkfunktion ausgeschaltet bleiben soll. Die Selbstporträts entstehen von 1968 an in einem Automaten, ab dem folgenden Jahr werden die Abzüge übermalt. „Die Intensität einer Farce wird so gerettet und von einer darstellenden in eine bildhafte Form verwandelt.“<sup>20</sup> Der Pantomime ist Darsteller und Fotograf in einem. Schließlich fehlt Rainer noch die Bewegung,

<sup>18</sup> Vgl. Helmar Lerski, *Verwandlungen durch Licht / Metamorphosis through Light*, hrsg. von Ute Eskildsen, Freren: Luca, 1982.

<sup>19</sup> Barthes identifiziert diesen Moment als eine „Absicht“ bei der Lektüre [...] Ich übertrage die Unbewegtheit des Photos, das ich vor Augen habe, auf die in der Vergangenheit gemachte Aufnahme, und dieses Innehalten bildet die Pose.“ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie [La chambre claire. Note sur la photographie, 1980]*, Übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 88.

und er lässt sich Ende 1972 bei seinen Ausdrucksposen von Peter Kubelka filmen. Auf Schnitt und Ton wird verzichtet, doch findet sich keine Institution, die den Streifen publiziert. So werden einzelne Kader zusammengestellt – eine Kehrtwendung, die auf das Fotografische des Films abhebt – und in einem Buch von 1973 wiedergegeben. Im zweiten Teil der Veröffentlichung kehrt Rainer schließlich zu den überarbeiteten Einzelaufnahmen zurück. Die stummen Künste haben zueinander gefunden und umarmen sich.

John Baldessari geht wenige Jahre später den umgekehrten Weg, er trennt die Künste, um sie in einem fotografischen Artefakt aufzuheben. Die Darstellungen von Stress in den Gesichtern mehrerer Männer haben ihren Ursprung im Film, der jedoch nur das Set liefert. Denn es handelt sich um Standfotos, also inszenierte Fotografien, Vorführungen, die ausschließlich für den Fotografen stattgefunden haben – nicht Ausschnitte *aus*, sondern Zuschnitte *für* einen Film. Der Künstler extrahiert die Köpfe mittels Vignettierung aus der Situation und ihrer Umgebung und setzt sie einzeln und neu gegeneinander, und zwar indem bei jedem Bild der Folge die Blickrichtung wechselt. Zudem sind die Bilder violett getönt, womit die Zuordnung dieser Farbe Gewalt assoziiert, was im Titel seinen Niederschlag findet: „Violent Space Series“. Das Filmische, das Pantomimische, das Fotografische treten bloß noch als Gesten auf und erweisen den stummen Künsten ihre Reverenz.



John Baldessari: *Violent Space Series: Five Vignetted Portraits of Stress Situations*, 1976 (aus: Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, New York: Rizzoli, 1990, S. 198)

30.7./11.9.2008

---

<sup>20</sup> Arnulf Rainer, „Überarbeitungen – Korrekturen“, in: *Die Schastrommel 11: Peter Kubelka filmt Arnulf Rainer*, Stuttgart, London, Reykjavik: Jörg Mayer, 1973, o.S.