

# TABLEAUX UND ATTITÜDEN ALS INSPIRATIONSQUELLE INSZENIERTER FOTOGRAFIE IM 19. JAHRHUNDERT

Birgit Jooss

Das Vergnügen, eine andere Rolle anzunehmen, kennt jeder aus seiner Kindheit. Nicht nur zur Faschingszeit lässt kaum ein Kind die Gelegenheit aus, seine Identität kurzzeitig mit einer anderen auszutauschen.

Für Erwachsene bietet sich diese Möglichkeit nur noch in wenigen Rollen, etwa der eines Models, eines Schauspielers, eines Künstlers, oder – für Laien – weiterhin bei Faschingsfesten. Die Frage nach der eigenen Identität, die Lust an der Dissimulation und dem Ausnahmezustand, aber auch das narzisstische Element sind gängige Beweggründe, in eine andere Rolle zu schlüpfen. Sonst geltende Gesetze, Vorschriften und Konventionen sind plötzlich außer Kraft gesetzt; das Spiel in der anderen Rolle wird zu einer von den Schranken der Wirklichkeit befreiten Daseinsform. Kommt es zu einer kurzzeitigen Erstarrung, zu einem festen Bild in jener Rolle, spricht man von Attitüden beziehungsweise lebenden Bildern, die in Stichen oder Fotografien festgehalten werden können.

Vor allem das 19. Jahrhundert als eine Epoche der Liebhabertheater und Laienspiele gilt als Blütezeit dieser beiden speziellen Kunstformen, die zwischen bildender und darstellender Kunst anzusiedeln sind. Meist handelt es sich um die Aneignung historischer Figuren, die der Geschichte, Literatur oder bildenden Kunst entlehnt wurden. Neben dem Zeitsprung in vergangene Epochen konnte diese Aneignung – vor allem bei Genreszenen – auch einhergehen mit dem Wechsel in eine andere soziale Klasse oder in einen anderen Kulturkreis, etwa bei orientalischen Szenen. Sodann ist das Spiel mit der eigenen Geschlechteridentität ein bedeutendes Movens für jene Rollenspiele, die vor allem bei den Frauenfiguren im 19. Jahrhundert stets mit der Idealvorstellung von darzustellender Anmut gekoppelt war. Und nicht zuletzt können Reflexionen zur individuellen Künstleridentität, also das performative Spiel mit dem eigenen Selbstverständnis gewichtige Gründe für den Rollenwechsel sein. Egal aus welchen Beweggründen lebende Bilder oder Attitüden gestellt wurden, durchwegs führte die Annahme fremder Identitäten zu Grenzüberschreitungen, die in der „realen“ Welt aufgrund von historischen oder soziologischen Distanzen nicht denkbar gewesen wären.

Nach ihrem Bedeutungsverlust mit dem Ersten Weltkrieg erlebten die lebenden Bilder einen Neuanfang in der Kunst der 1960er Jahre. Insbesondere Performancekünstler sowie Fotografen entdeckten

die verschiedenen Möglichkeiten des Spiels mit der zitierten Kunstgeschichte wieder. Das Gefallen an der Verwandlung, das Interesse an der Wiederholung einer historischen, allgemein bekannten Pose und deren Wiedererkennung führte zu einem Aufschwung dieser speziellen performativen Kunstform. Als Teil der „Appropriation Art“, die sich seit den 1970er Jahren bewusst mit der Aneignung von Werken anderer Künstler beschäftigt, die die Kopie zum Original erklärt und bis heute einen gewichtigen Anteil am zeitgenössischen Kunstgeschehen hat, erhielten auch die lebenden Bilder wieder neues Gewicht.

## Historische Rollen aus Kunst, Geschichte und Literatur

Ein ungewöhnliches inszeniertes Tableau des 19. Jahrhunderts stellt das Bild *The Two Ways of Life* von Oscar Gustave Rejlander (1813–1875) dar<sup>1</sup> (Abb. S. 20). Dieser hatte sich auf die manipulative Technik der Combination Prints spezialisiert, die in dem sogenannten Sandwich-Negativ-Verfahren des künstlerisch ambitionierten Fotografen Gustave Le Gray (1820–1882) ihren Vorläufer hatten. Rejlander beschränkte sich jedoch nicht – wie jener – auf die Kombination zweier Negative, sondern nutzte eine Vielzahl, um ein in seinen Augen zufriedenstellendes Kunstwerk hervorzubringen. Sein Ziel war es, aus der Fotografie eine der Malerei ebenbürtige Kunstform zu machen. In ungewöhnlich großem Format von 41 x 79 cm wird in einer allegorischen Szene ein Vater in Gestalt eines philosophischen Weisen gezeigt, der seine beiden Söhne unter einem Bogen hindurchführt, der die Grenze zwischen Stadt und Land symbolisiert. Einer der Söhne entscheidet sich mit durchgeistigtem Gesichtsausdruck für den Pfad des Glaubens, der Barmherzigkeit und des Fleißes, der andere hingegen wählt beherzt den lasterhaften Weg der Müßiggänger, Spieler und Verführerinnen. Das stark moralisierende Bild, das sich in der kompositorischen Anlage an die Vatikanischen Fresken der *Stanza della Segnatura* von Raffael (1483–1520) – und hier vor allem an die *Schule von Athen* – anlehnte, war aus nicht weniger als 32 Einzelnegativen virtuos zusammengesetzt. Rejlander ließ zunächst entsprechende Bildgruppen stellen, für die er eigens eine reisende Schauspielertruppe engagierte, die sich auf das Arrangieren lebender Bilder spezialisiert hatte.<sup>2</sup> In einem immensen Aufwand montierte er sechs Wochen lang die verschiedenen Bildresultate unter Beachtung von

Größenverhältnissen zu einem Tableau.<sup>3</sup> Er hatte mit diesem Foto, das er 1857 auf der *Art Treasures Exhibition* in Manchester zeigte, den Nerv der Zeit getroffen. Trotz des Eklats, den die Aktdarstellungen auslösten, fand das Bild große Anerkennung. Keine Geringere als Queen Victoria kaufte es für die Sammlung des Prinzen Albert an, und zwar dezidiert aufgrund seiner moralisch erhebenden Botschaft.<sup>4</sup> Eine Fotografie ohne die angewandte Kombinationstechnik hätte zu jener Zeit niemals dasselbe Ergebnis erzielen können. Für derartig großformatige Aufnahmen mit mehreren Akteuren und dramatischen Hell-Dunkel-Kontrasten reichten die Fortschritte der Fototechnik bei Weitem nicht aus. Obwohl später als Irrweg eingestuft, erreichte das inszenierte Tableau mittels Kompositprint zumindest, was sich seine Verfechter versprochen hatten – die weitgehende Anerkennung der Fotografie als künstlerischer Disziplin in der Öffentlichkeit ihrer Zeit.

Hatte Rejlander nur Anleihen aus einer Komposition eines konkreten Bildes genommen, so gab es andere Fotografien, die exakte Nachstellungen von Kunstwerken festhielten. Als Beispiel sei die Aufnahme von Mertens & Co. genannt, die eine *Bauernhochzeit* von Pieter Brueghel als lebendes Bild in allen Details abbildet (Abb. S. 21). Um 1860 entstanden, waren die technischen Möglichkeiten der Fotografie schon ausgereifter als zu Rejlanders Zeiten. In beiden Bildern waren die Hintergrundsperspektive gemalt, die die Figuren in einen entsprechenden Raumkontext einbetteten. Um die richtige Perspektive darstellen zu können, wurden bei der *Bauernhochzeit* auch die Figuren in der Ferne gemalt, sodass nur die Personen im Vordergrund aus lebenden Modellen bestanden.

Die Aufnahme hält damit ein Spiel fest, das Ende des 18. Jahrhunderts in Mode gekommen war: die Aufführung von lebenden Bildern als Nachahmungen von Kunstwerken.<sup>5</sup> Sie imitierten möglichst exakt – meist nach immensen Vorbereitungen – die Gestaltungs- und Kompositionsprinzipien bereits vorhandener Kunstwerke. Ein wichtiges Charakteristikum dieses ästhetischen, ephemeren Spiels war durch den Medienwechsel die Überraschung der Entdeckung des Lebens innerhalb der Kunst. Voraussetzung war stets die Bekanntheit der Vorbilder, also die Kenntnis eines gewissen kunsthistorischen Kanons beim Publikum.

Durch die Abbildung der lebenden Bilder in der Fotografie kam es zu einem erneuten Medienwechsel. Das nachgestellte lebende Bild – selbst schon

Reproduktion – wurde zum reproduzierbaren „neuen“ Original. Auch der Rezeptionsrahmen verschob sich damit grundsätzlich: Betrachtete man die lebenden Bilder in einem exklusiven Kreis für einen Moment lang direkt, so machte die Fotografie ihr Abbild zum käuflichen Sammlungsgegenstand für „jedermann“. Die Rezeption erfolgte nun nur noch mittelbar. Zeit- und Ortsgebundenheit des Ereignisses wurden durch das neue abbildende Medium aufgehoben, das hier und jetzt zu Dauerhaftigkeit und größerer Verfügbarkeit umgewandelt.

Wie bereits bei der *Bauernhochzeit*, ermöglichten die lebenden Bilder auch den Wechsel in eine andere gesellschaftliche Schicht. Dies geschah ebenso bei den Ritterdarstellungen von Alois Löcherer (1815–1862), die um 1850 anlässlich eines Kostümfestes auf der Burg Schwaneck bei Pullach südlich von München entstanden (Abb. S. 23). Künstler aus dem Umfeld von Franz Xaver Schwanthaler (1799–1854) posierten als Ritter, Landsknechte, Knappen oder Mönche.<sup>6</sup> Der anglo-nigerianische Künstler Yinka Shonibare sollte sich später diesen sozialen Wechsel in seinen Inszenierungen in höchst ironischem Ton zunutze machen.

Vor allem im späten 19. Jahrhundert, dem Zeitalter des Historismus, fand man großes Gefallen an historischen Rollen. Künstlerfeste, Maskenbälle, Festzüge – fast immer rekurrten die Arrangeure mit hohem Aufwand auf die Geschichte. München und Wien entwickelten sich zu Zentren prunkvoller Inszenierungen. Berühmt waren die Münchner Feste, die häufig zur Faschingszeit stattfanden und auf denen Künstler in die Rollen ihrer großen Vorbilder vergangener Epochen schlüpfen. Mit pompösem Prunk richteten sie Veranstaltungen aus, die im Stil einer bestimmten malerischen Richtung arrangiert wurden, so etwa das Rubensfest im Jahre 1857. Hier rekonstruierten sie unter der Leitung der Maler Carl von Piloty (1826–1886), Moritz von Schwind (1804–1871) und Heinrich von Pechmann (1826–1905) die Hochzeit von Peter Paul Rubens mit seiner zweiten Frau Helène Fourment in Antwerpen im Jahre 1630. Renommiertere Fotografen wie Franz Hanfstaengl (1804–1877) hielten die Protagonisten anschließend in ihren prunkvollen Kostümen fest. So posierte Pechmann mit seiner Frau als Rubens'sches Hochzeitspaar, gekleidet wie Rubens und seine erste Frau Isabella Brant auf dem Gemälde *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube* (1609) der Alten Pinakothek (Abb. S. 25).<sup>7</sup>

Auch die Protagonisten des Wiener Makart-Festzuges von 1879 versäumten es nicht, sich im Studio von Victor Angerer in voller Montur und entsprechender Draperie ablichten zu lassen (Abb. S. 22). Anlässlich der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaars Elisabeth und Franz Joseph I. inszenierte der Maler und Künstlerfürst Hans Makart (1840–1884) einen prunkvollen Festzug. Dafür nahm er den Triumphzug Kaiser Maximilians I. zum Vorbild, der in den berühmten Holzschnitten Dürers festgehalten war. Ziel der Veranstaltung war die Verherrlichung der historischen Kontinuität des Hauses Habsburg. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sollten eine Einheit darstellen.<sup>8</sup> Alle Lichtbildner, die jene historisierenden Spiele festhielten, belegten somit das Gefallen der Protagonisten, sich in Motiven der Vergangenheit wiederzufinden. Sie dokumentierten die spielerische Suche nach der Verlebendigung und Versinnlichung vorangegangener Epochen, den Wunsch nach Augenzeugenschaft unter Aufhebung des historischen Abstandes und damit gleichzeitig den Ausdruck eines neuen geschichtlichen Bewusstseins.

Ebenfalls mit großem Aufwand wurden literarische Stoffe in szenischen Arrangements umgesetzt. Auf dem Märchenball der Künstlergesellschaft *Jung-München* visualisierten die Mitwirkenden 1862 Szenen aus den Märchen der Gebrüder Grimm. Die Figuren des *Gestiefelten Katers* oder der Geschichte vom *Hasen und Igel* wurden zum Andenken an das festliche Ereignis im Studio des renommierten Hoffotografen Joseph Albert (1825–1886) nochmals arrangiert und fotografisch festgehalten (Abb. S. 26–27). Auch die Stereokarten des unbekanntes französischen Fotografen mit den Initialen B. K. sind an Märchenszenen orientiert und lassen den Betrachter in eine nie gesehene Fantasy-Welt eintauchen – nicht unähnlich den Szenarien, die das Künstlerkollektiv *Encyclopedia Pictura* für Björk etwa 150 Jahre später entwarf und die aufgrund der Betrachtung durch eine 3D-Stereoskopbrille ebenfalls eine räumliche Wirkung entfalten (Abb. S. 28–29). Die Stereobilder wurden mit einer Kamera mit zwei Objektiven aufgenommen, die sich im Abstand von zwei Augen befinden. Schaut man durch einen entsprechenden Stereobetrachter hindurch, entfaltet sich eine überraschend echt wahrgenommene Raumsituation. Indem sie so eine neue Bühne konstruieren, kommen sie durch ihre Dreidimensionalität den lebenden Bildern sogar noch ein Stück näher.

Die Fotografien der Autodidaktin Julia Margaret Cameron (1815–1879) aus den 1860er Jahren geben

ebenso beredte Beispiele von Adaptionen aus der Literatur. Sie arrangierte allegorische Szenen in der Art von lebenden Bildern, die sie mit ihrer Kamera festhielt (Abb. S. 30–31). Doch sie bearbeitete die bisweilen an Kompositionen der Renaissance wie der befreundeten Präraffaeliten angelehnten Tableaux durch technische Kunstgriffe, um ganz neuartige, künstlerische Resultate hervorzubringen. Im Gegensatz zu ihren Kollegen führte sie kaum Retuschen durch, arbeitete mit riesigen Fotoplatten und benutzte absichtlich eine Linse, die nur eine sehr geringe Tiefenschärfe hervorbrachte.<sup>9</sup> Nichts Momentanes oder Zufälliges, keine Mimik sollte an die Banalitäten der Realität erinnern. Unschärfe, Weichzeichnung oder Gegenlicht verwandelten die Modelle in Gestalten der religiösen und profanen, literarisch inspirierten Mythen.<sup>10</sup> Vorlage für Cameron war die Artussage nach den Gedichten von Alfred Tennysons (1809–1892), die er unter dem Titel *Idylls of the King* ab 1859 veröffentlicht hatte. Ihre Modelle stammten meist aus ihrem Verwandten- und Bekanntenkreis, die verschiedene Figuren ihrer – wie sie sie selbst nannte – „Phantasiebilder“<sup>11</sup> einnahmen.

### Geschlechteridentitäten

Etwas anders gelagert sind gegenüber den mehrfigurigen Tableaux die einfigurigen Bilder, die meist Frauen in bestimmten Posen darstellen. Sie rekurrieren auf eine den lebenden Bildern verwandte Form, auf die sogenannten Attitüden, die sich in den Anfängen vorrangig an antiken Skulpturen orientierten und ideale, anmutige Posen veranschaulichen sollten. Zur Aufführung gelangt, war ihr Ziel, starke Emotionen bei den Zuschauern auszulösen.<sup>12</sup> Die berühmteste Attitüden-Künstlerin war ohne Zweifel Emma Hamilton (1765–1815), die bei tanzähnlichen Aufführungen – nur bekleidet mit einer antikisierenden Tunika und einigen Schals – in schnellem Wechsel ihre Stellungen einnahm und wieder auflöste. Dabei nutzte sie wenige Requisiten wie Vasen, Urnen, Schriftrollen, ein Tamburin, einen Rosenkranz, eine Lyra, ein Räuchergefäß sowie einen Dolch, um ihre Figuren zu visualisieren. Diese entstammten entweder einfigurigen Historienbildern in Gestalt von Heiligen, Sibyllen oder Nymphen, oder sie waren aus größeren Handlungszusammenhängen entnommen, etwa bei der Darstellung von Kleopatra oder Niobe. Charakteristisch war „die Grazie der fortschreitenden Bewegung“,<sup>13</sup> der schnelle Wechsel von einer Pose zur

nächsten, von einem Gemütsausdruck zum anderen. Die größte Bekanntheit erfuhr ihre Attitüden-Kunst durch das Werk des Malers Friedrich Rehberg (1758–1835), der eine Serie der Attitüden zeichnete und zwölf davon 1794 in Umriss-Stichen durch Tommaso Piroli (1752–1824) stechen ließ (Abb. S. 34). Sie vermitteln eine gute Vorstellung von Ausdruck, Stellungen, Kostümen und Requisiten der einzelnen Sujets. Ohne Zweifel ging es gerade bei diesen frühen Attitüden auch um die Attraktivität einer sich zur Schau stellenden, begehrten Frau. Auf der einen Seite wurde der weibliche Körper zur Projektionsfläche bürgerlicher Ethik und ästhetischer Diskurse, auf der anderen Seite zum Objekt voyeuristischer männlicher Begierde.<sup>14</sup> Doch auch der performative Aspekt spielte für die Darstellerinnen eine Rolle. Sie waren Erfinderinnen und Medien zugleich, sie nahmen zwei Identitäten an, ihre eigene als Darstellerin und die der dargestellten Figur, eine Verquickung, die so weit ging, dass die Zuschauer oft nicht mehr zwischen realer und fiktiver Person differenzieren konnten.

Hätte es zu Emma Hamiltons Zeiten bereits die Fotografie gegeben, wären heute von ihr sicherlich ähnliche Aufnahmen erhalten wie die der Schauspielerin Charlotte Wolter (1834–1897). Die Studioporträtis aus ihrer Zeit am Wiener Burgtheater aus den 1870er Jahren stellen die berühmte Schauspielerin als Kleopatra, Medea, Messalina oder Sappho in theatralen Posen vor (Abb. S. 32–33). Es war bekannt, wie wichtig ihr aufwendige, modische Kostüme waren, die sie für ihre Inszenierungen auf der Theaterbühne wie auch im Fotostudio von Kostümbildnern oder Künstlern entwerfen ließ. Kombiniert mit Requisiten aus schweren Vorhängen, pompösen Diwanen, wohl drapierten Textilien sowie gemalten Hintergrundprospekten wird die Schauspielerin als attraktive Diva vorgestellt. Bis weit in die 1880er Jahre hinein war es technisch noch nicht möglich, die Theaterszenen direkt aufzunehmen, daher musste man sie im Fotostudio nachstellen. Die Resultate wurden meist als sogenannte *Galerien der Zeitgenossen* in Alben zusammengefasst oder auch einzeln etwa in Form von Carte-de-Visite-Bildern als Sammelbilder vertrieben.<sup>15</sup> Aufgrund der großen Nachfrage nach Prominentenfotografien konnten Schauspielerinnen wie Fotografen das Porträtstudio zu einem Experimentierfeld für neue mediale Performanzen machen.<sup>16</sup> Es handelte sich also nicht nur um einfache Theaterfotos, sondern um aufwendige Selbstinszenierungen einer Schau-



Abb. 1  
Madame Yevonde  
*Sir John Gielgud als  
Richard II. in „Richard of  
Bordeaux“*  
1933  
National Portrait Gallery,  
London



Abb. 2  
Madame Yevonde  
*April Aileen Freda (Leather-  
man), Lady Balcon als  
Minerva*  
1935  
National Portrait Gallery,  
London

spielerin, die sich für die „größte Tragödin der Welt“ hielt, eine Einschätzung, die sich nicht nur an ihrer entsprechend beschrifteten Gedenktafel in einem Park, sondern auch im Arrangement ihres Salons ablesen lässt. Ihre Posen sowie der prunkvolle Ausstattungsstil fanden nämlich auch das Interesse berühmter zeitgenössischer Maler wie Hans Makart, der sie 1875 in einem sehr großformatigen Gemälde als Messalina porträtierte, das zentral ihren eigenen „Künstleraltar“ in ihrem Hause bestimmen sollte – ähnlich den Arrangements von Künstlerfürsten.<sup>17</sup> Dieses Gemälde wiederum wurde durch Holzstiche reproduziert, die in Zeitschriften – so etwa in der *Gartenlaube* – publiziert wurden. Die theatrale Attitüde Wolters erfuhr also einen mehrfachen Medienwechsel: Sie war Vorlage für die Fotografie, diese für das Gemälde und Letzteres für grafische Reproduktionen, die über Periodika weite Verbreitung fanden.

Madame Yvonne (1893–1975) sollte diesen Inszenierungsstil erneut in den 1930er Jahren aufgreifen, indem sie in der Serie der *Goddesses* Einfigurenbilder in dramatischen Posen, mit pompösen Requisiten und fantasievollen Kostümen stellen ließ und sie in frühen Farbaufnahmen festhielt. Wie Lady Hamilton orientierte sie sich an den Göttinnen und Heldinnen der Antike. Sie arrangierte Berühmtheiten der High Society Londons, die 1935 zum Olympischen Ball im Luxushotel *Claridges* zusammengekommen waren, in Posen der Niobe, Ariel, Europa, Ariadne oder Minerva<sup>18</sup> (Abb. 1, 2 und Abb. S. 35–37). Über die klassischen Stellungen hinaus hatte nun formal auch die Welt der Werbung, Magazine und Filme Einfluss genommen. Ging es bei den genannten Beispielen um eine zur Schau gestellte Weiblichkeit, um Anmut und einen klassischen Kanon, so wurde dieses Bild der „idealen Frau“ durch die gleichzeitig entstandenen Fotografien von Claude Cahun sowie durch die späteren Inszenierungen von Hannah Wilke oder Cindy Sherman bewusst negiert und aufgebrochen.

### Selbstinszenierungen

In eine ganz andere Richtung zielten Fotografien, auf denen sich die Autoren selbst inszenierten. Besonders überraschend ist das *Selbstbildnis als Ertrunkener* von Hippolyte Bayard (1801–1887) aus dem Jahre 1840 (Abb. S. 38). Bayard, eigentlich Beamter des Finanzministeriums, umgab sich in seiner Freizeit mit Freunden aus der Kunst- und Literaturwelt und führte das Leben eines Bohemiens. Er interessierte sich



Abb. 3  
Alfred le Petit  
Alfred le Petit als Opfer  
der Guillotine  
um 1875

sehr für die frühe Daguerreotypie und brachte es auf diesem Gebiet auch zu erstaunlichen Ergebnissen. Doch während Louis Daguerre (1787–1851) die Unterstützung der Regierung erhielt, wurden Bayards frühe Entdeckungen nicht anerkannt. Diese Ungerechtigkeit war Auslöser seines ungewöhnlichen Bildes im Salzpapierverfahren, auf dem er sich selbst als Ertrunkenen darstellt und sich auf der Rückseite des Abzugs als bereits Verwesenden benennt, unter Anprangerung der ungerechten Verhältnisse.<sup>19</sup> Bei diesem rituellen Scheinselbstmord ging es ohne Frage um das performative Spiel mit dem eigenen Selbstverständnis als Künstler.

Weitere Beispiele aus den 1870er Jahren lassen sich anführen: Auch Alfred le Petit (1841–1909) hatte sich als Toter inszeniert, indem er seinen abgeschlagenen Kopf auf eine Bank neben seinen Körper in der übermalten Fotomontage *Alfred le Petit als Opfer der Guillotine* legte (Abb. 3). Ein grausamer Anblick, der die Frage aufwirft, für wen derartige Bilder geschaffen wurden. Die Tradition, sich als Selbstmörder oder Mordopfer zu inszenieren, war im Laufe der Jahre zum gängigen Motiv der Fotografie geworden.

Anders gelagert ist die Aufnahme, die anlässlich der Eröffnung des Suezkanals in Ägypten 1875 entstand. Der österreichische Maler Carl Rudolf Huber (1839–1896) fotografierte sich selbst mit seinen Künstlerkollegen und Freunden Franz von Lenbach (1836–1904), Hans Makart, Adolf Gnauth (1840–1884), Leopold Carl Müller (1834–1892) und Georg Ebers (1837–1898) in einem Gruppenporträt (Abb. S. 39). Dabei handelte es sich aber nicht um eine übliche Porträtfotografie, sondern alle liegen in höchst abstrusen Stellungen mit ihren Anzügen im ägyptischen Staub. Offenbar sollten der Bruch mit

jeglichen Konventionen und ihr freizügiges, lässiges Leben demonstrativ zur Schau gestellt werden – eventuell frei nach dem berühmten Gemälde von Pieter Brueghel d. Ä., *Das Schlaraffenland*.<sup>20</sup> Sie lebten das kindliche Vergnügen, aus der Rolle zu fallen und den Ausnahmezustand zu demonstrieren, auf das Anschaulichste aus, wobei die Aufnahme sicherlich nur für den privaten Gebrauch entstand.

Im pluralistischen 19. Jahrhundert, das auf allen Ebenen Gefallen an den verschiedenen Möglichkeiten nachahmender Kunstformen fand, hatten auch die Spiele mit austauschbaren Rollen Hochkonjunktur. Hier konnten in einem Moment der Fiktion Grenzen überschritten werden, die in der Realität unüberwindbar schienen. Viele Fotografen nutzten von Anbeginn die zu lebenden Bildern oder Attitüden erstarrten Figuren als Inspirationsquelle für ihre inszenierten Bildfindungen. Die überraschende Wirkung hat bis heute ihren Reiz nicht verloren, wie zahlreiche Beispiele dieser Ausstellung eindrücklich vor Augen führen.

1 Insgesamt gibt es fünf Versionen dieser Fotografie. Stephanie Spencer, *O. G. Rejlander. Photography as Art*, Ann Arbor 1985; Leif Wigh, *Oscar Gustave Rejlander, 1813(?)–1875*, Ausst.-Kat. Moderna Museet, Stockholm 1998.

2 Otto Stelzer, *Kunst und Photographie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen*, München 1978, S. 42.

3 Mit schwarzem Lack deckte Rejlander auf den einzelnen Negativen die Teile ab, die später nicht im Gesamtbild erscheinen sollten. Anschließend belichtete er das Papier nacheinander mit den einzelnen Negativen. Michael Köhler und Gisela Barche (Hg.), *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie*, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1985, S. 205.

4 Mike Weaver, „Künstlerische Ambitionen. Die Versuchung der Schönen Künste“, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. von Michel Frizot, Köln 1998, S. 185–195, S. 188. Köhler/Barche 1985 (wie Anm. 3), S. 205.

5 Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999; Sabine Folie und

Michael Glasmeier (Hg.), *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Wien 2002.

6 Ulrich Pohlmann, „Künstlerfeste in München und Berlin im 19. Jahrhundert“, in: *La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Bodo von Dewitz, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, Göttingen 2010, S. 93–97, S. 94.

7 Ebd., S. 94.

8 Wolfgang Hartmann, *Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1976.

9 Erika Billeter (Hg.), *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Bern 1977, S. 224–225. Sylvia Wolf, *Julia Margaret Cameron's Women*, Chicago/New Haven 1998, S. 33.

10 Roland Scotti, „Bürgerin und Weib. Die Frau in der Photographie des 19. Jahrhunderts“, in: Bodo von Dewitz (Hg.), *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck*, Ausst.-Kat. Agfa-Foto-Historama, Amsterdam/Dresden 1996, S. 445–454, S. 449.

11 Julia Margaret Cameron, „Annalen aus meinem Glashaus (1874)“, in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hg. von Wilfried Wiegand, Frankfurt am Main 1981, S. 155–168, S. 162.

12 Ulrike Ittershagen, *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999; Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion, 1770–1815*, Stockholm 1967.

13 Carl August Böttiger, *Journal des Luxus und der Moden*, Feb. 1795, S. 80.

14 Dagmar von Hoff und Helga Meise, „Tableaux vivants – Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder“, in: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, hg. von Renate Berger und Inge Stephan, Köln/Wien 1987, S. 69–86.

15 Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 175.

16 Ebd., S. 259.

17 Birgit Jooss, *Ateliers als Weihstätten der Kunst. Der „Künstleraltar“ um 1900*, München 2002.

18 Brett Rogers, „Be Original or Die – Yevonde's Life of Colour“, in: *Be Original or Die. Madame Yevonde*, Ausst.-Kat. British Council, London 1998, S. 9–21.

19 Larry J. Schaaf, „Hippolyte Bayards Autoportrait en Noyé“, in: Dewitz 2010 (wie Anm. 6), S. 33–37.

20 Bodo von Dewitz, „Fotografien einer Künstlerreise nach Ägypten im Jahr 1875“, in: Dewitz 2010 (wie Anm. 6), S. 105–107.

Oscar Gustave Rejlander  
*The Two Ways of Life*  
1857



Mertens & Co.  
Tableau vivant einer  
Bauernhochzeit  
um 1860



Victor Angerer  
Kostümbildnisse verschiedener  
Künstler anlässlich der Feier  
der Silbernen Hochzeit Franz  
Josephs I. und Kaiserin  
Elisabeths  
1879







Franz Hanfstaengl  
Rubensfest München: Der  
Maler Heinrich von Pechmann  
mit seiner Frau als Peter Paul  
Rubens und Isabella Brant  
um 1857



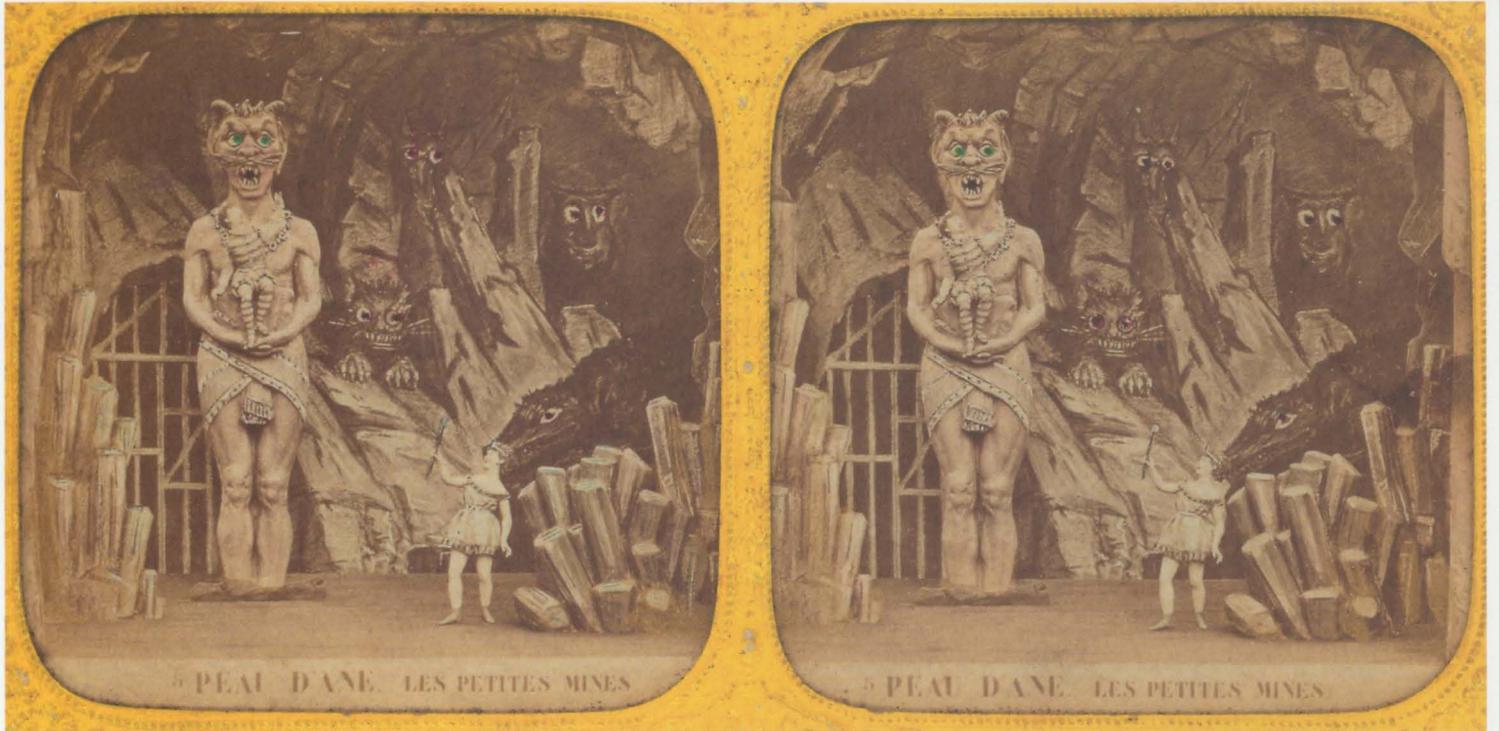
Joseph Albert (zugeschrieben)  
Märchenball, Szene um  
*Der gestiefelte Kater*  
1862



Joseph Albert (zugeschrieben)  
Märchenball  
*Der Hase und der Igel*  
1862











Charlotte Wolter  
Heinrich Löwy  
Charlotte Wolter als Kleopatra  
um 1878



Charlotte Wolter  
Joseph Székely  
Charlotte Wolter als  
Messalina  
1874

Fritz Luckhardt  
Wohnung der Wolter,  
Ölgemälde von Hans  
Makart von 1875  
um 1885

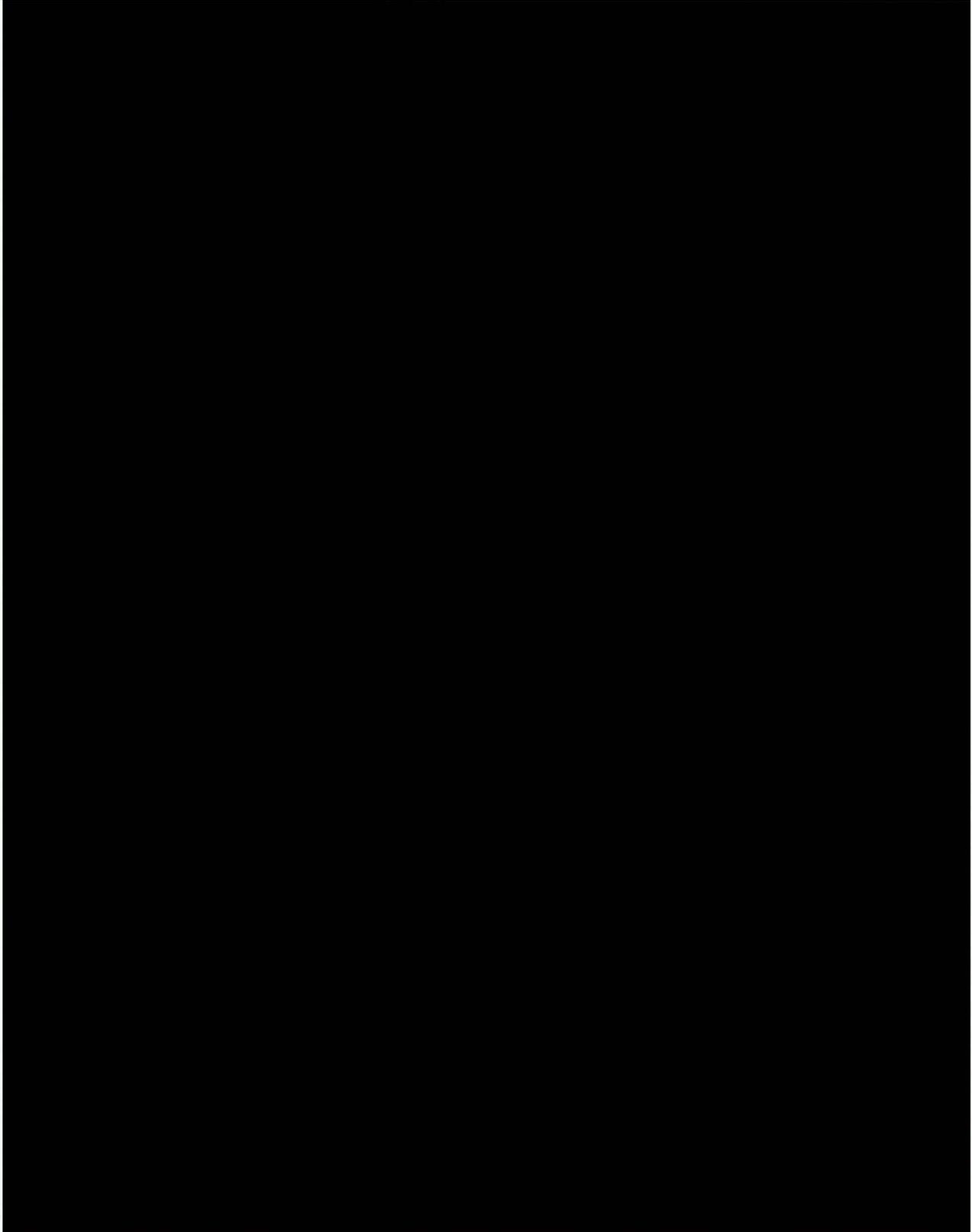
Adolf Neumann  
Charlotte Wolter als  
Messalina in *Die Gartenlaube*.  
*Illustriertes Familienblatt*  
1876



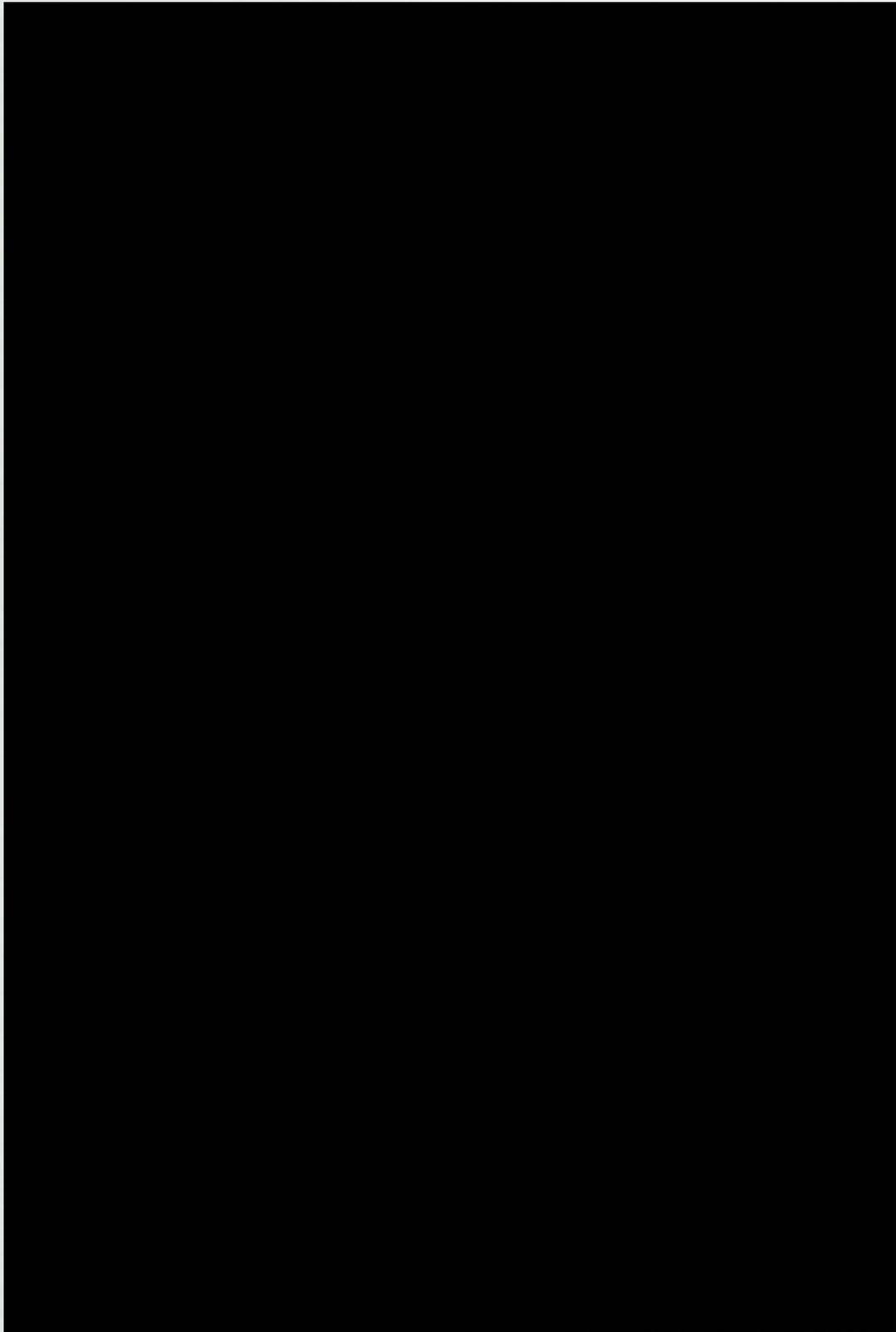
Lady Emma Hamilton  
Friedrich Rehberg (gestochen  
nach Piroli von Schenck)  
*Attitüden der Lady Hamilton*  
1794



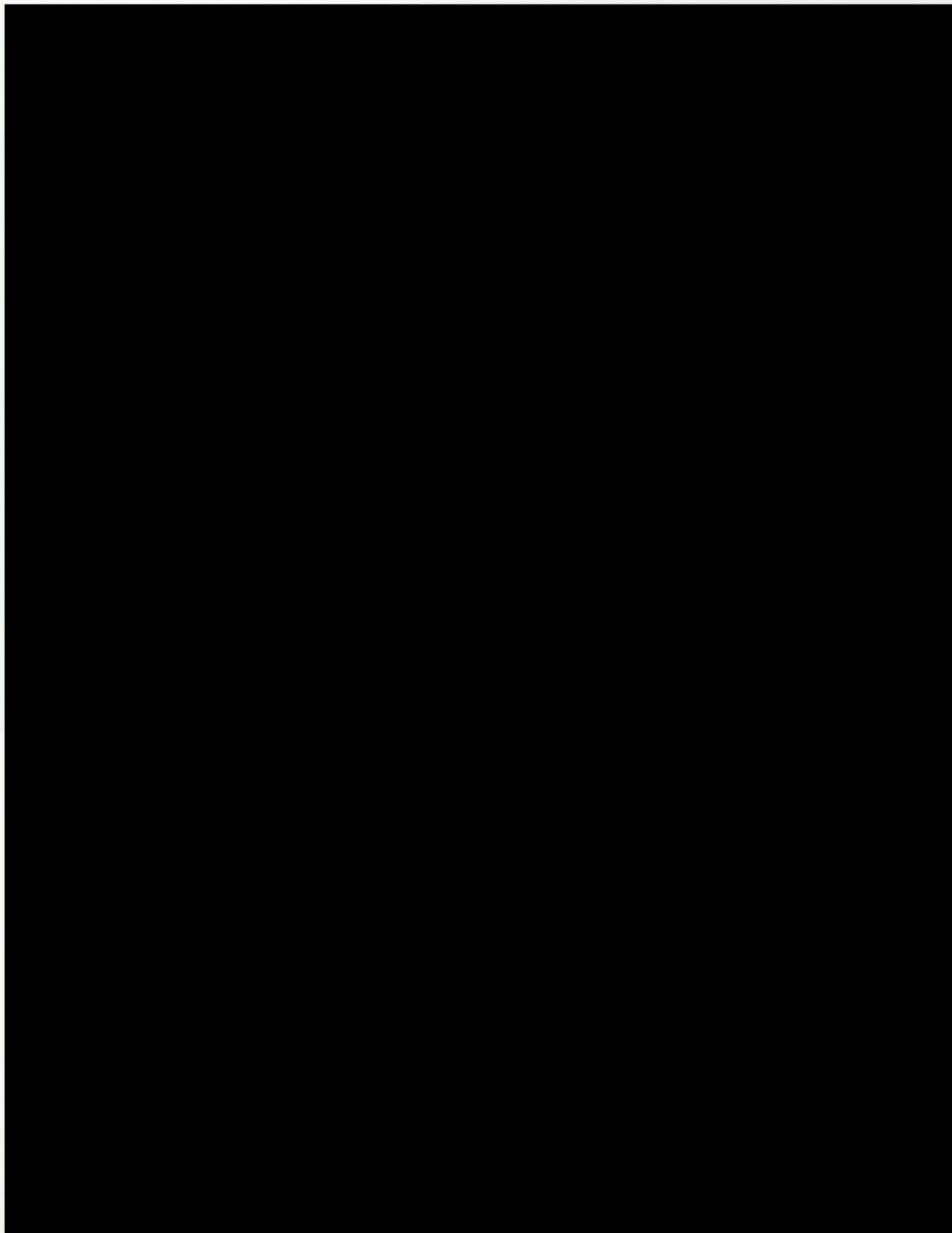
Madame Yevonde  
*Mrs Richard Hart-Davis*  
*als „Ariel“*  
1935



Madame Yevonde  
*Mrs Donald Ross als „Europa“*  
1935



Madame Yevonde  
*Nadine Muriel (Crofton),  
Countess of Shrewsbury  
als „Ariadne“*  
1935



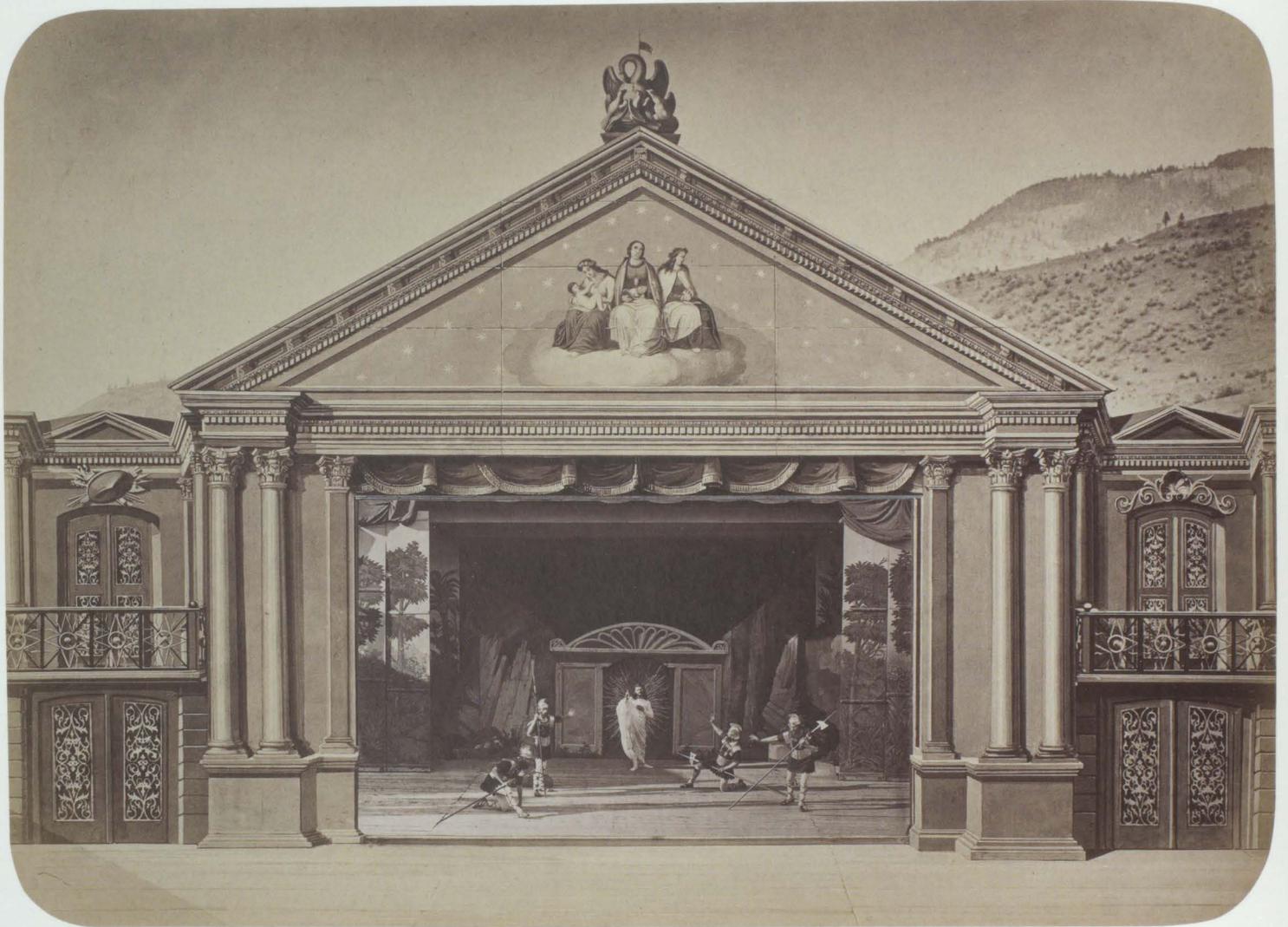
Hippolyte Bayard  
*Selbstporträt als Ertrunkener*  
1840



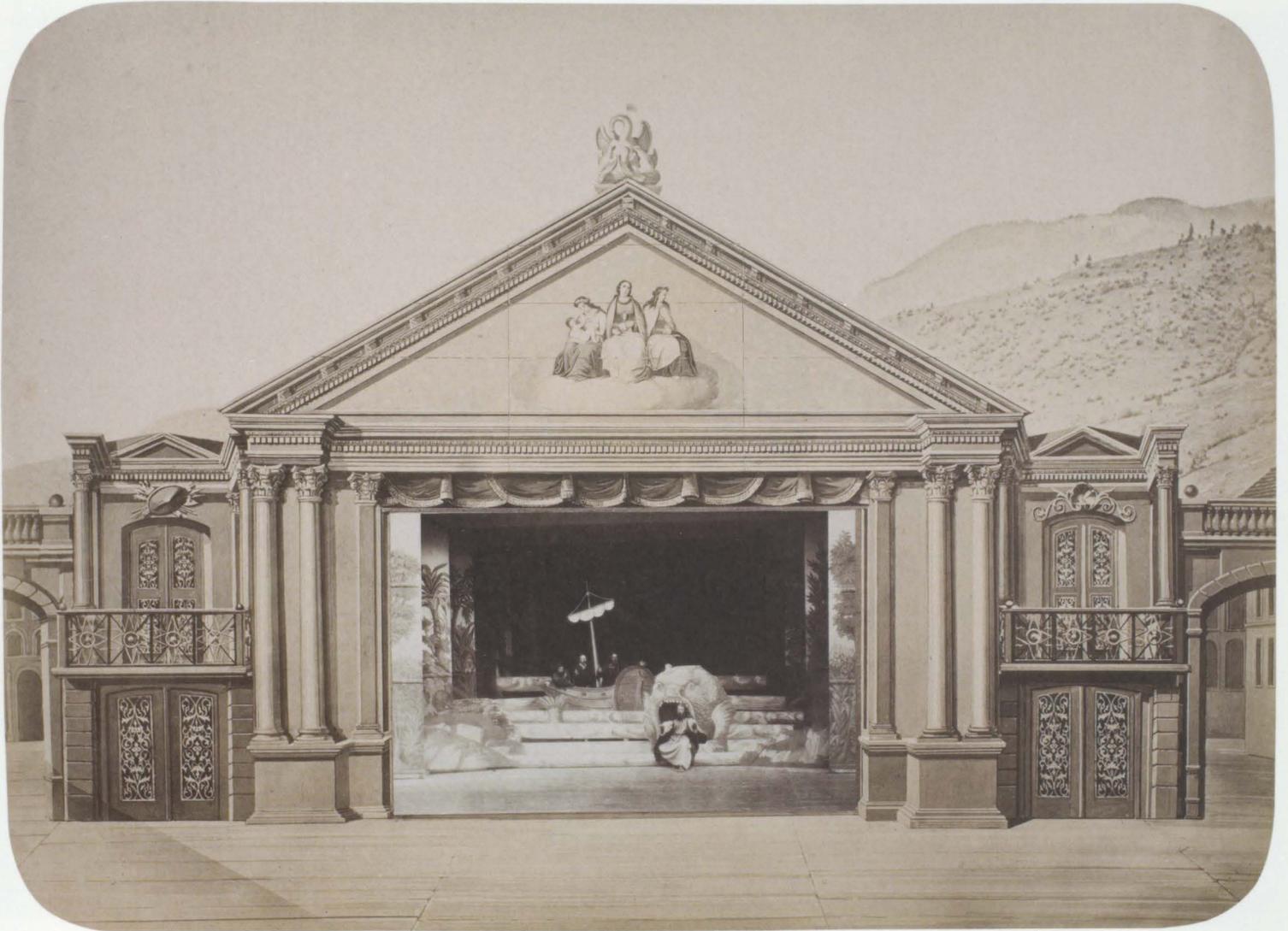
Carl Rudolf Huber (zugeschrieben)  
Gruppenbild mit C. R. Huber (?),  
Franz von Lenbach, Hans Makart,  
Adolf Gnauth, Leopold Carl Müller  
und Georg Ebers anlässlich ihrer  
Ägyptenreise  
1875/76



Joseph Albert  
Auferstehung, Oberammer-  
gauer Passionsspiele  
1871



Joseph Albert  
Jonas von dem Walfische  
an das Land gesetzt, Ober-  
ammergauer Passionsspiele  
1871

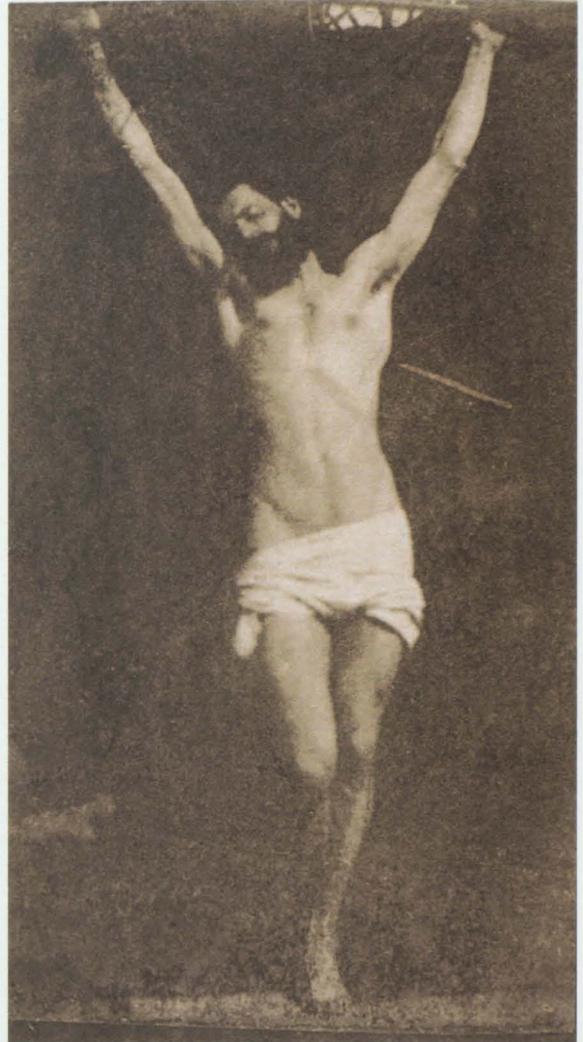
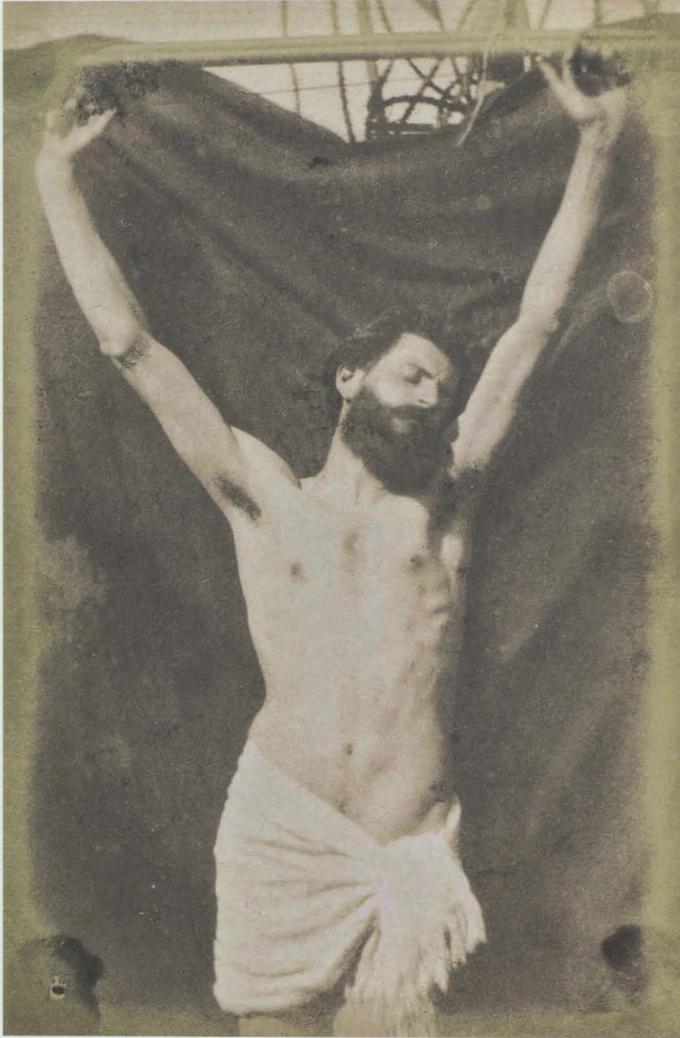


Johann Josef Blitz  
Kreuzabnahme (Atelierstudie)  
um 1915



Johann Josef Blitz  
Grablegung (Atelierstudie)  
um 1915





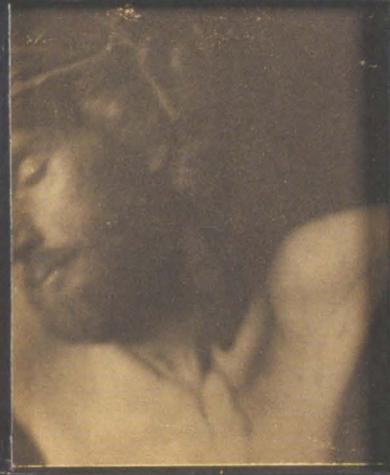
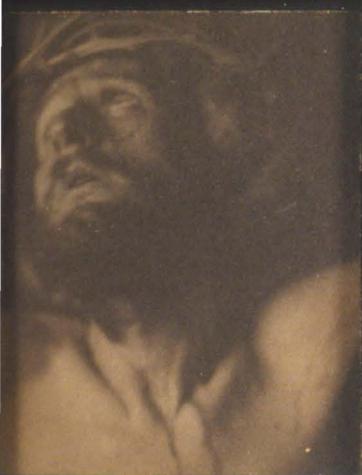




" THE SEVEN WORDS."

BY F. H. DAY, BOSTON, MASS.,

GIVEN BY MR. CLARENCE B. MOORE.



" MY GOD! MY GOD!  
WHY HAST THOU FORSAKEN ME?"

" I THIRST."

" INTO THY HANDS  
I COMMEND MY SPIRIT."

" IT IS FINISHED."

'98-105.