

Originalveröffentlichung in:
Gerhard von Kügelgen
(1772 – 1820): Malerfreund
und Kunstgefährte von Caspar
David Friedrich in Dresden.
Dresden 2002, S. 41 – 50.
(Dresdener Kunstblätter ;
46, Sonderh.).

Birgit Jooss

Charaktere statt Handlung – Gerhard von Kügelgens Affinität zu theatralen Aufführungspraktiken

»Du würdest wohl tun [...] nicht sowohl einzelne Gestalten [...] als vielmehr eine kleine Handlung von wenigen Figuren, wo nicht bloß Gestalt und Charakter sondern auch Situation und momentaner Ausdruck einer Handlung gefordert wird, zu erfinden.«¹ In seinem Brief vom 28. Januar 1807 legte der Maler und Schriftsteller Carl Ludwig Fernow seinem Freund Gerhard von Kügelgen ans Herz, sein Konzept der Historienmalerei zu überdenken. Er störte sich daran, dass seine Gemälde statt einer nachvollziehbaren Handlung oder einer speziellen Situation lediglich »Gestalt und Charakter« einzelner Figuren zeigten und damit die Gattung der traditionellen Historienmalerei in Frage stellten.² Selten sind in Kügelgens Bildern mehr als zwei Personen dargestellt, und in der Regel sind sie formatfüllend ohne Distanz zum Betrachter – sei es als Ganzfiguren, sei es als Brustbilder – in einen meist unbestimmten Raum gesetzt. Sie erwecken keineswegs den Eindruck, während einer Aktion eingefangen worden zu sein, sondern posieren vielmehr in exemplarisch anmutenden Stellungen. Attribute, die ihnen eine Rolle zuweisen, sind spärlich beigegeben. Im Vergleich wirken die Figuren auffallend austauschbar: Es sind häufig ähnliche Typen, die sich physisch nur geringfügig unterscheiden. So könnte eine Muse auch eine Madonna sein, ein Belisar ein Saul, der Soldat des Belisar ein Hyacinth, ein Apoll ein Moses oder ein David ein Engel Gabriel. Auffallend ist ihre meist unnatürliche, theatralische, nicht selten unbequem wirkende Körperhaltung und ihr hochdramatischer Gesichtsausdruck, was offenbar auf ihren Gemütszustand verweisen soll. Kügelgen scheint durch Gebärden und Stellungen die jeweilige historische Figur charakterisieren zu wollen, doch – analog zur Stereotypen-Bildung in der Mimik – ähneln sich auch ihre formelhaften Posen, vergleicht man etwa die beiden knienden Gestalten in den Bildern »Verkündigung« oder »Moses auf dem Berge Horeb« (Abb. S. 58 f.). Generell haftet Kügelgens Historienbildern ein über die Maßen betonter Ausdruck der Figuren an, ein stark übertriebenes Sentiment, das uns seine Werke schnell als pathetisch überhöht, extrem stilisiert, ja unerträglich künstlich abqualifizieren lässt.³

Gerhard von Kügelgen war ein außerordentlich begabter und viel gefragter Porträtist, dem es zeit seines Lebens nicht an

1 Siehe C. L. Fernow an G. v. Kügelgen, 28. 1. 1807, zitiert in Hans Schöner: *Gerhard v. Kügelgen. Leben und Werk*, Mönkeberg 1982, S. 29. Vgl. Dorothee von Hellermann: *Gerhard von Kügelgen (1772–1820). Das zeichnerische und malerische Werk*, Berlin 2001, S. 31, 93. Vgl. die spätere Kritik am Verzicht von Handlungs-Darstellung von Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3, in: *Werke*, Bd. 15, Frankfurt a. M. 1970, S. 86.

2 Die Hierarchie der Gattungen, in der die Historienmalerei seit Alberti an erster Stelle stand, geriet Ende des 18. Jahrhunderts ins Wanken. Die klassische Historie wurde durch Ausdrucksfiguren angereichert, die Grenzen zwischen den Gattungen diffus.

3 Busch schreibt in Bezug auf Angelika Kauffmann: »Der neoklassizistischen Form ist zugleich eine Ausdrucksdimension eingeschrieben, die uns heute, seien wir ehrlich, gewisse Schwierigkeiten bereitet.« Siehe Werner Busch: »Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts«, in: Bettina Baumgärtel (Hrsg.): *Angelika Kauffmann*, Ostfildern 1998, S. 40–46, hier S. 40.

4 Siehe Wilhelm von Kugelgen: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes* (1870), 3. Aufl., München und Berlin 1996, S. 170, zitiert in Schöner 1982, S. 27.

5 Vgl. Hasse 1824, S. 136; Hellermann 2001, S. 38.

6 Vgl. den Katalog von Hellermann 2001, mit Angabe einzelner Bildvorlagen.

lukrativen Aufträgen und besten Referenzen mangelte, denn »als hervorragender Psychognostiker wusste er vortrefflich den seelischen Ausdruck seiner Modelle wiederzugeben«. ⁴ Dennoch gab er sich mit dieser Aufgabe nicht zufrieden. Sein Streben galt der höher gestellten Historienmalerei. Während er sich bei den Porträts nach den Wünschen der Auftraggeber richten musste, konnte er hier seine eigenen Bildideen verfolgen, seinen »Genius« frei entfalten. ⁵ Doch handelte es sich bei seinen Historien keineswegs um frei erfundene Sujets und Kompositionen; Kugelgen lehnte sich in extremem Maße an bereits vorhandene Bildideen an, ein Vorgehen, das damals durchaus positiv gewertet wurde, da er sich so als »peintre philosophe«, als »gelehrter Künstler« ausweisen konnte. Er folgte damit dem seit Winckelmann vorherrschenden Kunstprinzip der Nachahmung des Schönen, das nicht in der Natur als Vollkommenheit sein Vorbild suchte, sondern eben auch in den Meisterwerken der Kunst. Häufig folgte er den Inventionen der großen Vorbilder jener Zeit, wie Raffael, Poussin oder den Meistern der Bologneser Schule, aber er ließ sich auch durch Werke der Zeitgenossen, etwa von Kauffmann oder Runge, inspirieren. ⁶

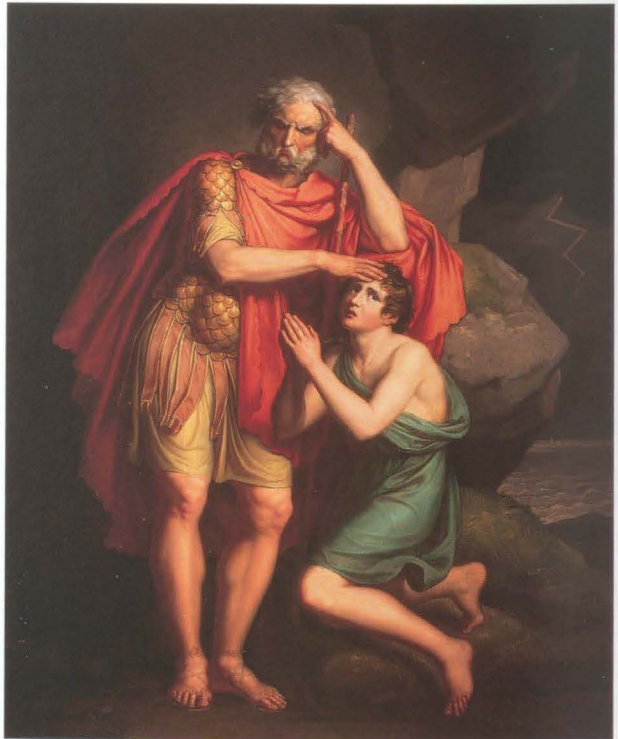


Abb. 1
Gerhard von Kugelgen
Der blinde Belisar mit seinem Führer,
1807
Öl auf Leinwand, 118,2 × 89,5 cm
Mittelrhein-Museum Koblenz

7 Vgl. Hellermann 2001, S. 30–32.

8 Vgl. Kirsten Gram Holmström: *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion. 1770–1815*; Stockholm 1967; Ulrike Ittershagen: *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999; Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999; August Langen: »Attitüde und Tableau in der Goethezeit«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 12. Jg., Stuttgart 1968, S. 194–258.

9 Zu den Theaterreformen im Frankreich des 18. Jahrhunderts und ihre Wirkung auf Deutschland vgl. Jooss 1999, S. 44–54. Zum »Charakter« vgl. Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. und Basel 2000, S. 243–259; zu »Aktions- und Passions-theorien des Ausdrucks« vgl. S. 303–357.

10 Vgl. Karl Morgenstern: *Reisetagebuch*, 1808, Universitätsbibliothek

Tartu, zitiert in Hellermann 2001, S. 34.

11 Vgl. Hellermann 2001, S. 24–26.

12 Vgl. Hasse 1824, S. 208 ff., zitiert in Schöner 1982, S. 21 f.

13 Vgl. Wilhelm von Humboldt:

»Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen. Paris im August 1799«, in: *Werke*, Bd. 2, hrsg. v. Albert Leitzmann, Berlin 1904, S. 386.

14 Vgl. Wolfgang F. Bender: »Mit Feuer und Kälte« und »Für die Augen symbolisch«. Zur Ästhetik der Schauspielkunst von Lessing bis Goethe«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 62. Jg., Heft 1, Stuttgart 1988, S. 60–98; Ulrike Müller-Harang: *Das Weimarer Theater zur Zeit Goethes*, Weimar 1991.

Doch nicht nur Malerei, auch Literatur- und Theatervorgaben dienten ihm als Vorbilder für seine Historien.⁷ Gerade diese ermöglichten ihm, sich zusätzlich als »poetischen« Künstler zu qualifizieren, als Künstler, der es verstand, Dichtung und Malerei zu verbinden. Die theatralen Praktiken jener Zeit, die sich ihrerseits stark an der bildenden Kunst orientierten und in statuarischen Tableaux innerhalb von Theaterstücken, in Monodramen, Attitüden oder lebenden Bildern eine besondere Ausprägung erfuhren, eigneten sich hervorragend als Vorbilder für die Malerei.⁸ Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Schauspielkunst – zunächst in Frankreich, später auch in Deutschland – theoretisch überdacht. Das bislang vorherrschende Primat der Handlung wurde nun vom Primat der Charaktere abgelöst: In malerischen Körperstellungen sollten die Darsteller bestimmte Ideen vermitteln. Man bemühte sich um einen Regelkanon von gestischen Zeichen, der nach dem Analogieprinzip funktionierte: Die erlernbaren Gebärden sollten dem Zuschauer die Empfindungen und Seelenvorgänge der gespielten Figur transparent machen. Wichtiger als Worte wurden Stellungen, statt Deklamation sollten Gestik und physiognomischer Ausdruck den Zuschauer, dessen Einfühlungs- und Identifikationsvermögen nun sehr ernst genommen wurde, vom Charakter der Rolle überzeugen.⁹

Kügelgen war vertraut mit den verschiedenen theatralen Darbietungen: Er ging nicht nur gerne ins Theater – der Altphilologe und Kunstwissenschaftler Karl Morgenstern berichtet von zwei Theaterbesuchen innerhalb von zwei Wochen im Jahre 1808¹⁰ –, auch kannte er Aufführungen von lebenden Bildern und Attitüden aus eigener Anschauung, ja sogar Praxis. Seit 1808 stand er in Kontakt mit Johann Wolfgang von Goethe, den er hoch verehrte und wiederholt porträtierte.¹¹ So kann man davon ausgehen, dass er als Theaterliebhaber dessen neue Vorstellungen vom Theaterwesen kannte, zumal er an seine Frau schrieb: »Wie glücklich ich bin, mit Goethe über so manches zu reden, worüber er sich in der Regel nicht leicht aufschließt.«¹² Goethe, der seit 1791 die Leitung des Weimarer Hoftheaters innehatte, inszenierte auf seiner Bühne vorzugsweise statuarische, repräsentativ-zeremonielle Tableaux von großer Künstlichkeit und symbolischer Statuarik. Inspiriert durch die bildende Kunst sowie durch Wilhelm von Humboldts Bericht »Über die gegenwärtige französische tragische Bühne« (1799),¹³ reflektierte er systematisch die Verteilung von Personen und Personengruppen im Raum. Besonders bedachte er dabei die Wirkung von Gestik und Mimik auf das Publikum.¹⁴ In seinen 91 »Regeln für Schauspieler« (1803) formulierte er, wie er sich die künstlerische Arbeit vorstellte. Der Schauspieler, der »nicht allein die Natur nachahmen, sondern

15 Siehe Wolfgang von Goethe: »Regeln für Schauspieler« (1803), Nr. 35 u. 80, in: *Weimarer Ausgabe*, 1. Abt., 40. Bd., S. 166.

16 Elisabeth Vigée-Lebrun hatte dort 1795 lebende Bilder aufgeführt und zur Mode gemacht. Vgl. Jooss 1999, S. 116–118.

17 Zitiert in Hellermann 2001, S. 33.

18 Siehe *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 27, Weimar, April 1812, S. 259, zitiert in Jooss 1999, S. 309.

19 Zu dem sehr hohen Aufwand bezüglich Raum, Ausstattung und Kostümierung, der für die Einrichtung lebender Bilder betrieben wurde, vgl. Jooss 1999, S. 152–172.

20 Siehe *Journal für Kunst und Kunst-sachen, Künsteleien und Mode*, Bd. 4, Dezember 1811, Berlin und Leipzig, S. 289–309, zitiert in Jooss 1999, S. 298.

21 Vgl. Jooss 1999, S. 199.

sie auch idealisch vorstellen solle«, solle sich stets bewusst sein, dass er Teil eines Bildes sei: »Da man auf der Bühne nicht nur alles wahr sondern auch schön dargestellt haben will, da das Auge des Zuschauers auch durch anmuthige Gruppierungen und Attitüden gereizt sein will, so soll der Schauspieler auch außer der Bühne trachten, selbe zu erhalten; er soll sich immer einen Platz von Zuschauern vor sich denken.«¹⁵

»Anmuthige Gruppierungen und Attitüden« waren als eigenständige Kunstgattungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mode gekommen. Die so genannten lebenden Bilder etablierten sich in Deutschland sowohl als private Gesellschaftsspiele als auch als öffentliche Bühnenaufführungen vor allem in den 1810er Jahren. Das Erscheinen von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809), in dem er das Spiel ausführlich beschrieb, trug stark zu ihrem Bekanntheitsgrad bei. Die szenischen Arrangements, die für kurze Zeit stumm und bewegungslos durch Personengruppen gestellt wurden, ahmten häufig Bilderfindungen bereits existierender Kunstwerke nach, die teils erraten werden wollten, teils der Ausbildung des »guten Geschmacks« dienten. Kugelgen kannte diese Vorführungen sicherlich spätestens seit seinem Aufenthalt in St. Petersburg um 1800, wo lebende Bilder sehr beliebt waren.¹⁶ Auch schien er selbst Tableaux vivants in seinem Haus inszeniert zu haben, wie aus einem unveröffentlichten Brief von Friederike Volkmanns an ihren Mann Johann Wilhelm vom 11. Juli 1811 hervorgeht. Darin schildert sie das Nachstellen eines Bildes, bei dem es sich sehr wahrscheinlich um Raffaels »Parnass« handelte: »Thront denn unser Kugelgen noch in seinem Bettparnaß, u. versammeln sich noch alle 9 um ihn, mit und ohne Lilien Stengel?«¹⁷ Die Statuarik von arrangierten Personengruppen wirkte zweifelsohne anregend auf die Maler, denn »außer dem reizenden Anblick war auch für den Künstler viel dabei zu lernen.«¹⁸ Die Künstlichkeit der Situation mit flacher Bühne, Beleuchtung und kostümierten Darstellern übertraf die normale Atelier-Situation allein aufgrund des enormen Aufwandes:¹⁹ »Die Beleuchtung war effectvoll angebracht, und das Ganze für Künstler interessant, wie Lichter zu vertheilen und selbst auf der Schattenseite die Deutlichkeit der Umrisse, das Durchscheinen der Formen abgerundet darzustellen sei.«²⁰ Sicherlich hatte Kugelgen Tableaux vivants gesehen, die ihn inspirierten. Der geblendete »Belisar mit seinem Führer« (Abb. 1), der durch sein hartes Schicksal großes Mitgefühl hervorrief, war beispielsweise eines der beliebtesten Motive der lebenden Bilder um 1810.²¹

Neben Theatertableaux und den autonomen lebenden Bildern, die meist mehrfigurige Arrangements vor Augen führten, erfuhren auch Monodramen und Attitüden, die sich nur auf eine, höchstens zwei Figuren konzentrierten, eine Blütezeit

Abb. 2
Gerhard von Kügelgen
Ariadne auf Naxos, um 1810
Öl auf Leinwand, 89,5 × 75,5 cm
Wallraf-Richartz-Museum –
Fondation Corboud, Köln



um 1810. Gerade diese beiden Gattungen dürften prägend für Kügelgens Bildkonzeption der Ein- bzw. Zweifigurenhistorienbilder gewesen sein. Das Monodrama, ein kürzeres Schauspiel mit nur einer darstellenden, monologisierenden Person, stellte meist ein Frauenschicksal vor. Sein Prinzip bestand darin, verschiedene Bilder in mimisch-gestischen Posen aneinander zu reihen und dazwischen Musik zu spielen, ein Prinzip, das auf Pantomimen, Musikstücke und Melodramen übertragen wurde. Psychologisierende Inhalte und Emotionen fördernde Themen hatten Vorrang.²² Eines der berühmtesten Monodramen nahm vermutlich direkten Einfluss auf Kügelgens Werk: Das Melodrama »Ariadne auf Naxos«, verfasst von Johann Christian Brandes, vertont von Georg Benda und 1775 auf dem Hoftheater in Gotha uraufgeführt, gilt als Initialstück des deutschen Melodramas. Es war so beliebt, dass es auch in den 1810er Jahren noch in den Spielplänen auftauchte, so dass es sehr wahrscheinlich ist, dass Kügelgen es gesehen hatte und sich zu seinem hochdramatischen Gemälde »Ariadne auf Naxos« inspirieren ließ (Abb. 2). Der verdüsterte

²² Vgl. Sybille Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, Köln und Wien 1982; Holmström 1967, S. 40–109.

23 Freundlicher Hinweis von Hans Ost, der sich eingehend mit diesem Thema beschäftigt hat. Seine Publikation »Malerei und Melodram im 18. Jahrhundert. Anton Graff's Charlotte Brandes als Ariadne auf Naxos« wird im Oktober 2002 erscheinen. Vgl. auch Bettina Baumgärtel: »Die Attitüde und die Malerei. Paradox der stillen Bewegtheit in Synthese von Erfindung und Nachahmung«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 46, Berlin 1992, S. 21–42, hier S. 26.

24 Zum Ursprung der malerischen Bewegung im Melodram vgl. Heeg 2000, S. 358–378.

25 Vgl. *Weimarer Ausgabe*, Bd. 40, 1901,

S. 106–118, v. a. S. 114.

26 Siehe *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, April 1815, S. 227.

27 Siehe *Weimarer Ausgabe*, Abt. IV, Bd. 25, 1901, S. 328. Goethe hatte sich begeistert zu Henriette Hendel-Schütz geäußert. Siehe »Tag- und Jahreshefte 1810«, in: *Weimarer Ausgabe I* (Abt. I.), Bd. 36, 1893, S. 48.

28 Siehe Friedrich Johann Lorenz Meyer: »Lady Emma Hamilton«, in: *Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg*, Drittes Heft, Hamburg 1801, S. 228–252, hier S. 236.

29 Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 70, Tübingen, 23. März 1814, S. 280; Nr. 152, 27. Juni 1814, S. 607; Nr. 153, 28. Juni 1814, S. 611; Nr. 154, 29. Juni 1814, S. 615; Nr. 155, 30. Juni 1814, S. 619; Nr. 157, 2. Juli 1814, S. 627; Nr. 158, 4. Juli 1814, S. 631; *Journal des Luxus und der Moden*, März 1814, S. 162; April 1814, S. 227–232.

Himmel verweist auf Sturm und Blitzschlag, der Ariadne in diesem Stück – in Abweichung zur antiken Mythologie – treffen wird.²³

Diese spezielle Theatergattung erfreute sich damals großer Beliebtheit, zahlreiche Melodramen folgten, deren Titel sich fast wie Gemälde-Inventare von Kügelgen oder seiner Zeitgenossen lesen lassen: »Niobe«, »Polyxena«, »Alcyone«, »Iphigenia« von Carl Gustav Rössig, »Elektra« von Wolfgang Heribert von Dalberg, »Andromache« von Karl Wilhelm Daßdorf, »Cleopatra« von Johann Leopold Neumann, »Proserpina« von Wolfgang von Goethe usw.²⁴ Ziel war stets, ein Rührung hervorrufendes »Seelengemälde« auf dem Theater zu geben. Als literarischer Höhepunkt dieser Gattung gilt im allgemeinen Goethes Melodrama »Proserpina« aus den Jahren 1776–78, das er 1814/15 neu überarbeitete. Bis zum Arrangement von »halben Figuren« klügelte Goethe nun seine Bilder aus.²⁵ Der Zusammenhang mit *Tableaux vivants* und *Attitüden* wurde nicht nur von der Presse bemerkt,²⁶ Goethe selbst wies in einem Brief an Zelter vom 17. Mai 1815 neben anderen Moden explizit auf den Einfluss der »Hamiltonisch-Händelischen Gebärden« für seine Überarbeitung hin.²⁷

Damit meinte er die Attitüden des ehemaligen Malermodells Emma Hamilton und der Schauspielerin Henriette Hendel-Schütz, die in schnell wechselnden Körperstellungen Affekte, Seelenzustände, Kunstposen oder Bildwerke dem Publikum vor Augen führten. Die gewählten Figuren entstammten dem Bereich des mythologischen Einfigurenhistorienbildes – Sibyllen, Nymphen, Musen –, der christlichen Ikonographie – Muttergottes, Heilige –, oder sie waren aus größeren Handlungssträngen entnommen – Galatea, Kleopatra oder Niobe –, deren ursprünglicher Bildzusammenhang vom Publikum in der Vorstellung rekonstruiert werden musste. Die schnelle Abfolge ermöglichte eine Vielzahl an Figurentypen und Motiven. Fast alle Zeugen von Attitüdenaufführungen berichteten äußerst emotional von ihrem Erlebnis, das häufig Gefühlsausbrüche auslöste: »wodurch der Zuschauer bald erschüttert, bald gerührt, bald zum Mitleid, zur Mitfreude, zum Abscheu, zur Liebe hingerissen wird.«²⁸

Neben der älteren Emma Hamilton, die in Italien und England seit den späten 1780er Jahren Privataufführungen gegeben hatte, war in Deutschland vor allem Henriette Hendel-Schütz die führende Interpretin dieser Kunstform. Seit 1808 trat sie als mimisch-plastische Künstlerin auf Europa-Tourneen öffentlich auf. Anfang März 1814 stattete sie auch Dresden einen Besuch ab,²⁹ und Gerhard von Kügelgen zeigte sich begeistert. In einem Rückblick berichtet sein Sohn Wilhelm von ihrem gemeinsamen Theaterbesuch: »Da sahen wir denn den wunderbarsten Wechsel von lebenden Bildern, zuletzt die



Abb. 3
Henriette Hendel-Schütz als Ariadne
aus der Kupferstich-Serie von
J. N. Peroux und H. Ritter, 1809
Tafel IV

Künstlerin selbst als selige Mutter Gottes unter einer Schar von Engeln gen Himmel fahren.«³⁰ Ihr Repertoire enthielt drei »Abteilungen«: die antiken plastischen Motive der klassischen Mythologie im ägyptischen und griechischen Stil, die malerischen Motive des Christentums im italienischen Stil und zuletzt – unter dem Einfluss der Romantiker in Erweiterung zum Figurenrepertoire von Emma Hamilton – die im altdeutschen Stil. Als Bildquelle dient heute die Mappe »Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel-Schütz« von 1809 (Abb. 3), deren beigefügte historische Erläuterung vor allem die Modell-Qualitäten von Henriette Hendel-Schütz hervorhebt und jungen Künstlern rät, sich an diesem lebenden Modell zu schulen, statt sich in Museen und Antikensammlungen herumzuquälen.³¹

Da Kugelgens Frau nicht mit ins Theater gekommen war, bot Henriette Hendel-Schütz eine kleine Privataufführung in der Wohnung des Dresdener Malers an, die sie ein paar Tage später zeigte: »Als die herrliche Gestalt das Podium bestieg, war alles Auge, und nun begannen die wunderbaren, so berühmt gewordenen Gewandwandelungen, an denen mein Vater sich aufrichtig ergötzte. Alle weiblichen Kostüme des klassischen Altertums, priesterliche und profane, vornehme und geringe, ägyptische, griechische, römische wechselten schnell vor unsern Augen in den Attitüden bekannter antiker Bildwerke, und immer war die Künstlerin höchst reizend. Jede Stellung, jeder Faltenwurf stand ihr wohl an, und selbst meine Mutter schien ihr mit wachsendem Interesse zuzusehen. Ich hing mit trunkenem Blicke an der götterartigen Erscheinung. [...] Als Sibylle imitierte die Künstlerin ein bekanntes Bild meines Vaters. Dann streckte sie sich nieder auf die Estrade, und unter ihren weiten Schleiern schienen die mächtigen Glieder einer Löwin zu schwellen: sie stellte eine Sphinx dar. Die Sphinx aber ward zur Jammergestalt einer büßenden Magdalena mit langem, aufgelöstem Haar, und diese erhob sich dann als mater dolorosa, um sich endlich in eine heitere strahlend schöne Himmelskönigin zu verklären. Ein Zuck und Ruck in den Gewändern – und die Verwandlung war stets vollständig vollbracht.«³²

Die Figuren der Hendel-Schütz waren mit den Frauengestalten der Historienbilder Kugelgens annähernd deckungsgleich: Ariadne, Sibylle, Andromeda, Iphigenie, die verschiedenen Musen oder der Zyklus der Madonnendarstellungen wurden gleichermaßen in den vergänglichen Attitüden wie in Kugelgens Gemälden thematisiert. Der schnelle Wechsel in der Darstellung entspricht der Austauschbarkeit der kugelgenschen Bilder. Er hatte versucht, durch die Reduktion von Attributen und Situationsschilderungen seine Figuren möglichst wenig auf historische Rollen festzulegen. Er setzte – wie

³⁰ Siehe Kugelgen 1996, S. 210.

³¹ Vgl. Vogt, in: *Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel-Schütz. Nach der Natur gezeichnet und in 26 Blättern herausgegeben von Joseph Nicolaus Peroux, in Kupfer gestochen von Heinrich Ritter*, Frankfurt a. M. 1809, S. 7.

³² Siehe Kugelgen 1996, S. 211 f.

33 Zum Ende der traditionellen Ikonographie vgl. Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 13 f. Er geht diesbezüglich ausführlich auf den »Verlorenen Sohn« von Kügelgen ein; vgl. S. 19–22. Vgl. außerdem Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, hier v. a. S. 206–210.

34 Johann Kaspar Lavaters Schrift *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 Bände, 1775/78, war ein viel rezipiertes Werk bis weit ins 19. Jahrhundert.

35 Vgl. Hellermann 2001, S. 29. Der fast paradox anmutende Begriff »Einfigurenhistorienbild« stammt aus dem Jahre 1959 von Jennifer Montagu: *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's*, New Haven und London 1994. Vgl. Busch 1985, S. 19.

bereits seine neoklassizistischen Vorläufer – die traditionelle Ikonographie nur noch in reduziertem Maße ein, etwa bei seiner »Ariadne auf Naxos« oder dem »Verlorenen Sohn« (Abb. S. 8), deren Rollen nur durch minimale Hinweise im Hintergrund erkennbar sind.³³ Ariadne sieht das Schiff des Theseus am Horizont verschwinden, der verlorene Sohn wird durch sein ärmliches Gewand und die Schweine hinter seinem Rücken als Schäfer ausgewiesen. Beide sind sie gänzlich aus dem Erzählzusammenhang isoliert. Kügelgen entschied sich bewusst gegen eine detailliert festschreibende, traditionelle Bildauffassung. Sein Thema ist – analog zu den viel diskutierten Körperdiskursen³⁴ wie zu den theatralen Konzeptionen – das Seelendrama der Figuren. Auch die Bevorzugung des Typus des einfigurigen Historienbildes³⁵ wie die »Distanzlosigkeit« zum mitfühlenden Betrachter lassen sich so erklären. Auch bei Hendel-Schütz' Attitüden war die Beliebtheit der



Abb. 4
Henriette Hendel-Schütz –
Agrippina mit der Aschenurne,
um 1810
Kupferstich nach F. A. Junge
in: *Urania*, 1812

36 Vgl. Baumgärtel 1992, S. 38–42.
 37 Siehe Gustav Freyherr von Seckendorff: *Vorlesungen über Deklamation und Mimik*, 2 Bände, Braunschweig 1816, 2. Bde., S. 27.
 38 Siehe *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 155, 30. Juni 1814, S. 619. Die Durchsicht des Werkverzeichnisses von Kügelgen (Hellermann 2001) ergab kein konkretes Ergebnis, doch sind nicht alle Werke abgebildet.
 39 Zu der nur spärlich ausgebildeten Programmbildung bei den Aufführungen lebender Bilder zu jener Zeit vgl. Jooss 1999, S. 218–224. Es kam nicht zu stringenten Zyklen, Chronologien oder zusammenhängenden Geschichten. Henriette Hendel-Schütz hatte Stile und Schulen vorgestellt.
 40 Goethe hatte sich in der Zeitschrift »Propyläen« zum Vorrang von Charakterbildern vor Historienbildern in der Malerei geäußert. Die Handlung sei den Figuren nur zur nächsten Bezeichnung oder Versinnlichung des Charakters »begelegt, anverfunden und um deswillen untergeordnet«, zitiert in Busch 1993, S. 209).
 41 1754 erschien Etienne Bonnot de Condillacs Abhandlung *Traité des Sensations*, der jegliche Erkenntnis auf die Sinneserfahrung zurückführte. Vorläufer waren John Locke und Jean Baptiste Dubos. Vgl. Jooss 1999, S. 86.
 42 Vgl. v. a. Busch 1998, der anhand des Werkes von Angelika Kauffmann das Verhältnis zwischen der Konzentration auf die Befindlichkeiten im Bild und der Einforderung des Betrachteranteils an der Sinnkonstituierung erläutert. Vgl. außerdem Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley u. a. 1980. Zu vergleichbaren Mechanismen auf der Bühne vgl. Heeg 2000.

antiken Bedeutungen, der italienischen Renaissance oder des deutschen Mittelalters auffällig. Bis auf das Gewand und einen Schleier wurden Requisiten selten und wenn, dann nur zeichenhaft eingesetzt, die sparsame Verwendung von Attributen war auffallend. So konnten häufig die verschiedenen Rollen nicht präzise getrennt werden und nur wenige Verweise verhalten zur richtigen Assoziation.³⁶ Es ging nicht um einen bestimmten Kontext, sondern um »die sichtbare Aeusserung der Seele durch den mit ihr verbundenen Körper«.³⁷

Attitüden prägten wesentlich die Pathosformeln der Malerei der Goethezeit, doch war die Inspiration sicherlich wechselseitig. Wilhelm von Kügelgen erwähnte, dass sich Henriette Hendel-Schütz für eine ihrer Attitüden an der Sibylendarstellung seines Vaters orientierte – die theatrale Konzeption der »Delphischen Sibylle« eignete sich hervorragend (Abb. S. 36). Umgekehrt kann man davon ausgehen, dass Kügelgen sich von ihrer Aufführung anregen ließ. Es kann nur vermutet werden, dass folgende Bemerkung des Korrespondenten des *Morgenblatts für gebildete Stände* auf Kügelgen anspielt: »Eine vorhergehende sitzende Stellung, wo sie, den linken Arm auf den Totenkopf stützend, der auf dem gebogenen Knie ruht, und so das Haupt auflehnend in stumme Betrachtung versenkt ist, gefiel so sehr, daß einer der berühmtesten Künstler Dresdens auf der Stelle beschloß, diese höchst ausdrucksvolle Stellung zu einem Vorwurf seines Pinsels zu machen.«³⁸ Enge Affinitäten lassen sich zwischen seiner »Kybele« (Abb. S. 39) und der Darstellung von »Henriette Hendel-Schütz als Agripina« (Abb. 4) feststellen.

Weder lebende Bilder noch Attitüden versuchten mit ihrer Abfolge eine stringente Handlung zu entwickeln, was sich ja durchaus angeboten hätte.³⁹ Ebenso wenig stand bei Kügelgens Historienbildern die Narration im Vordergrund. Vielmehr sollten mit »Sinnbildern« Exempla vor Augen geführt, Stimmungen dargestellt, Gefühle vermittelt, Emotionen geweckt werden. Die Ausbildung von Charakteren hatte vor der Handlung Vorrang, das Repräsentierende vor dem Narrativen. Selbst Goethes Figuren-Tableaux, vor allem aber die Monodramen hielten den Handlungsfluss mit Absicht an und sind daher ebenso beispielhaft für diese Präferenz.⁴⁰ Zugrunde liegt ein Konzept, das sich bereits im späten 18. Jahrhundert zunächst in England und Frankreich, später auch in Deutschland als Sensibilitätskult etabliert hatte.⁴¹ Auf den Ansätzen der Sensualisten beruhend wurde das Ideal eines starken Sentiments entwickelt, das den Aktionsverzicht kompensiert, indem es dem Betrachter die seelische Selbsterfahrung durch die Identifikation mit den durch Gestik und Mimik stark entwickelten Figuren ermöglichte.⁴² Statt eine Geschichte zu erzählen, werden sie zu allgemeingültigen Zeichenträgern von

43 Vgl. Hermann Mildenerger: »Die Neue Energie unter David«, in: Sabine Schulze (Hrsg.), *Goethe und die Kunst*, Ostfildern 1994, S. 280–291, v. a. 282 f. 44 1804 schrieb er aus Paris an seinen Bruder: »Das Beste, was ich von David sah, waren seine Horatier, die er noch in Rom malte, obgleich auch dieses Bild die Theaternatur nicht verleugnen kann.« (Siehe Hasse 1824, S. 121, zitiert in Hellermann 2001, S. 34.

45 Rollenporträts kennt man vor allem aus England und Frankreich. Kügelgen hatte sie in Rom kennen gelernt, als beispielsweise Angelika Kauffmann und Elisabeth Vigée-Lebrun Rollenportraits von Emma Hamilton malten. Vgl. Ittershagen 1999, S. 114–234. Generell waren Rollenspiele und gerade das Annehmen einer historischen Rolle zu jener Zeit äußerst beliebte Unterhaltungen. Vgl. Jooss 1999, S. 146–149.

46 Zur Auslegung des Gemäldes vgl. Hellermann 2001, S. 62.

47 Hellermann führt diese Pendantbildung auf *Die Lehre von den Gegensätzen* des Staats- und Gesellschaftstheoretikers Adam Heinrich Müller (Berlin 1804) zurück, die Kügelgen aus seinen Vorlesungen kannte. Vgl. Hellermann 2001, S. 39.

48 Vgl. Hellermann 2001, S. 53.

Begriffen und Seelenzuständen. Dieses Konzept ließ sich gleichermaßen auf Literatur, Malerei und Theater anwenden – Denis Diderots Überlegungen waren prägend: Bedeutsam war jeweils der auf Rührung angelegte Gestus. Die anfangs noch auf intimer Rührseligkeit basierende Malerei eines Jean-Baptiste Greuze wurde später abgelöst von dem Pathos der inszenierten Historienmalerei etwa eines Jacques-Louis David, der wiederum selbst theatrale Aufführungen initiiert hatte. Obwohl diese Malerei aufgrund ihrer pathetischen Veräußerlichung, der kalten Glätte und überspannten Gestik von vielen Deutschen abgelehnt wurde, war sie nicht folgenlos für die deutsche Malerei geblieben, deren Rezeption häufig über Rom erfolgte.⁴³ Auch Kügelgen, der sich drei Jahre in Rom aufgehalten hatte, blieb davon nicht unberührt. Denn obwohl er selbst die zu große Theaternähe von Davids Malerei kritisiert hatte, sind seine Gemälde zweifelsohne vom theatralen Sentiment und Pathos der französischen Malerei geprägt.⁴⁴

Nicht selten erwecken Kügelgens Einfigurenhistorienbilder durch die Ausbildung von Stereotypen in Mimik und Gestik den Eindruck von Rollenporträts, einer Mischform aus Bildnis und Historiendarstellung, in denen Schauspieler in ihrer theatralen Rolle posieren und weniger ihre Person als vielmehr die mit ihrer Rolle verknüpften, austauschbaren Charaktereigenschaften darstellen.⁴⁵ Kügelgen, der sicherlich aus Rom die Rollenporträts von Emma Hamilton kannte, führte uns diese spezielle Form mit seinem Gemälde »Madame Chevalier als Iphigenie« vor Augen.⁴⁶ Im gleichen Zusammenhang kann man die von Kügelgen bevorzugte Pendant-Bildung von zwei Gemälden für Ausstellungs-Präsentationen sehen, da er es nicht gerne sah, dass seine Bilder einzeln gehängt wurden.⁴⁷ Die Darstellungen ergänzten sich gegenseitig zu einem Minimal-Programm. Das Einzelbild stand kurzfristig in einem definierten Zusammenhang, der jedoch je nach Kontext austauschbar war. Beispielsweise kombinierte er für eine Ausstellung seine »Verkündigung« (Christentum bzw. Neues Testament) mit »Apoll und Hyacinth« (heidnische Antike), für eine andere mit dem Gemälde »Moses auf dem Berge Horeb« (Altes Testament Abb. S. 58 u. 59).⁴⁸ Ihre Geschichten waren letztlich unmaßgeblich, wichtig waren die Affekte und Begriffe, die sie transportierten und die schnell austauschbar waren, um einen neuen Sinnzusammenhang herzustellen.