

Birgit Jooss (München)

Zwischen Kunstideal und sinnlicher Pose

Lebende Bilder und Attitüden der Goethezeit

Lebende Bilder und Attitüden – zwei spezielle kulturgeschichtliche Phänomene, die zwischen bildender und darstellender Kunst stehen, entfalten sich in der Goethezeit in besonderer Weise. An dieser Stelle sollen sie unter dem Gesichtspunkt von «Stillstand und Bewegung» sowie der wechselseitigen Beziehungen von Bild, Text und Musik untersucht werden.¹

Lebende Bilder, auch *Tableaux vivants* genannt, sind szenische Arrangements von mehreren Personen, die für kurze Zeit stumm und bewegungslos gehalten werden und sich so für den Betrachter zu einem Bild formieren. Während frei komponierte *Tableaux vivants* bereits seit dem ausgehenden Mittelalter existieren², widmet man sich erst seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts auch dem Nachstellen von bereits vorhandenen Kunstwerken. In ihrer Aneignung durch den menschlichen Körper sind sie somit Ausdruck einer sehr speziellen Rezeptionsform von bildender Kunst.

Viele Einflüsse müssen für die Entstehung der nachgestellten lebenden Bilder geltend gemacht werden. Sie entwickeln sich in einer

¹ Meine Publikation mit angefügtem Katalog von allen gesichteten Schriftquellen zu Ereignissen, bei denen lebende Bilder nach Kunstwerken zum Einsatz kamen, bietet die Grundlage dieses Aufsatzes: Jooss, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin: Reimer Verlag 1999. Dort finden sich die angesprochenen Gedankengänge ausführlicher dargelegt, sowie weiterführende Themen und Verweise auf Quellen und Sekundärliteratur, die hier weitgehend beiseite gelassen sind. Es erfolgt der Verweis auf die entsprechenden Seiten der Publikation.

² Vgl. Jooss, 25-41.

Epoche, in der die Diskussion um Kunst und Leben, um Subjekt und Objekt sowie um Illusion und Wirklichkeit intensiv geführt wird. Der Pygmalionmythos, der die Belebung des Kunstwerks durch die Imagination des Betrachters und die Erfassung seines ideellen Wertes symbolisiert, wird bezeichnenderweise zur gleichen Zeit wiederentdeckt. Die Kunstgeschichte als Institution ist am Entstehen und es formiert sich in größeren Kreisen ein kunsthistorisches Bewusstsein: Die Rezeptionsproblematik tritt in eine neue Phase. Auch die damals heftig geführte Debatte um Körperlichkeit und Anmut, um die Präsentation innerer Werte durch die äußere Erscheinung ist ein nicht zu unterschätzender Faktor bei der körperlichen Präsentation von künstlerischen Stellungen.³

Da die ersten nachgestellten lebenden Bilder in Paris innerhalb von Theaterstücken auftauchen, müssen sie auch in engem Zusammenhang mit den damaligen Theaterreformen gesehen werden. Unter Berücksichtigung einer vorgeschlagenen «reliefmäßigen» Regieführung wird das Theaterstück im Extremfall als eine Folge plastischer Einzelbilder gesehen.⁴ Neben die bereits etablierten Theatertableaux, die als erhöhtes Moment innerhalb des Handlungsablaufs eingesetzt sind, treten nun lebende Bilder, die bewusst bekannte Gemälde oder Graphiken rezipieren. Ihre Aussagekraft und Fähigkeit zur Vermittlung bestimmter Werte ist in der Regel bereits in den Kunst-Salons erprobt worden.

Auch die eigenständige Form des lebenden Bildes ist seit den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts sehr beliebt, zunächst in Frankreich, von wo sie sich in den deutschsprachigen Raum ausbreitet.⁵ Neben ihrem spielerischen sowie geschmacksbildenden Einsatz erfüllen die Tableaux vivants Funktionen gesellschaftlicher, sozialer und ästhetischer Art: Zum einen können sie konkrete Inhalte vermitteln, indem ihre Auswahl thematische Bezüge zu tatsächlichen Ereignissen herstellt, zum anderen lassen sie sich bisweilen als Charakterbeschreibungen der darstellenden Personen lesen. Nicht zuletzt bieten sie Anlass zu ästhetischen Diskussionen über Realitätsmodi oder die Diskrepanz zwischen der Vermittlung von Idealen und der reinen Täuschung.

³ Vgl. Jooss, 83-98.

⁴ Vgl. dazu vor allem Diderots Schriften, vgl. Jooss, 44-54.

⁵ Vgl. Jooss, 91-134.

Die Frage nach der Mimesisleistung von Kunst, die man vor allem seit deren Autonomiebestrebungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter neuem Vorzeichen diskutiert, wird auch auf dieses neue Medium übertragen. Ein Kunstwerk solle nicht nur die reale Welt abbilden, sondern eine eigene ästhetische Welt entwerfen.⁶

Aufwendig gestaltet werden bei einer Aufführung bis zu zehn Tableaux vivants präsentiert, die von Gesang, Musik oder Gedichten begleitet werden. Die erste Meldung zu einer Art Programm-Kombination mit anderen Kunstformen liegt mit den Memoiren des Berliner Akademiendirektors Johann Gottfried Schadow vor, der sich an Abendveranstaltungen von bildenden Künstlern und Musikern mit «selbst verfassten Possen, Satyren, Extravagancen, Carricaturen, Transparenten und Tableaux vivants»⁷ im Jahre 1804 erinnert. In solchen Veranstaltungen wechseln sich die lebenden Bilder mit Musikstücken, kurzen Gedichten oder Deklamationen ab. Die Vorstellungen heißen entsprechend «eine große musikalisch-deklamatorisch-mimische Abendunterhaltung», so in Wien 1816, oder «Ein artistisches Ragout von Deklamation, Musik und Bildnerey» in Leipzig 1818.⁸

Der Einsatz von Musik ist ein wesentlicher Faktor der Vorfürungen. In bildbegleitender Funktion soll sie den Betrachter in entsprechende Stimmungen versetzen. E.T.A. Hoffmann karikiert diese Form der Unterhaltung in seiner Erzählung *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* von 1814:

*Nun erklang ein ferner Akkord, lang ausgehalten und in die Lüfte verschwebend. [...] Nun hörte man wie aus höchster Ferne einen Choral weiblicher Stimmen [...]. Die einfachen und doch in wunderbarer Folge fremd und wie aus einer andern Welt herabgekommenen klingenden Akkorde dieses Chors von Cherubim und Seraphim, erinnerten mich lebhaft an manche Kirchenmusik [...] und ich fühlte denselben heiligen Schauer mich durchbeben wie damals.*⁹

Die Musik wird gezielt als Stimmungsträger verwendet, sie dient

⁶ Vgl. Jooss, 217-258.

⁷ Siehe Schadow, Johann Gottfried (1849): *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, Aufsätze und Briefe*. 2. Aufl., eingeleitet von Helmut Börsch-Supan, Berlin: Seitz 1980, 73.

⁸ Siehe *Wiener-Moden-Zeitung*, No. 48, 14.9.1816, S. 480 und *Morgenblatt für gebildete Stände*, Tübingen: Cotta, Jg. 12, Nro. 95, 21.4.1818, 380.

⁹ Siehe Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza» in: *Werke*. Hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993, Bd. 2/1, 107-177, hier 150.

der Verstärkung von Gefühlen. Nicht selten versucht man mit den Tableau-Vorfürungen eine Art Gesamtkunstwerk im Sinne der synästhetischen Auffassung der Romantik vorzustellen. Damit ist das Gemälde nicht nur körperlich-theatral, sondern auch auditiv-musikalisch umgesetzt. Verschiedene Sinneswahrnehmungen treten bei der Darbietung in Wechselwirkung zueinander.

Die Musik, die zwischen den Tableaux aufgeführt wird, dient meist zur Erhöhung der Spannung, zur Überbrückung der Zeit, die die Darsteller zum Entspannen, Umkleiden oder Umdekorieren brauchen, und sie nimmt nicht selten Bezug auf das Thema der Bilder. Nicht nur ein Programmzettel oder ein Sprecher helfen dem Rezipienten, sich inhaltlich zu orientieren, auch das gesungene Wort kann die Funktion der Informationsvermittlung erfüllen.

Vor allem in Weimar bürgert es sich ein, zu den lebenden Bildern auch Sonette vorzutragen. Beispielsweise stellen Friedrich Wilhelm Riemers Gedichte bei der Tableaueinführung während des Hoffestes zum Geburtstag der Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach 1813 den Bezug zwischen den bildlichen Szenen und dem Anlass der Aufführung her und erklären den Inhalt der Bilder.¹⁰ Goethe hingegen reflektiert in seinen Gedichten darüber hinaus auch über das Wesen der lebenden Bilder.¹¹

Lyrik, die sich auf Werke der bildenden Kunst bezieht, ist spätestens seit der Romantik in Deutschland äußerst beliebt. Zum einen wird die Verschmelzung der Künste als Gesamtkunstwerk angestrebt, zum anderen versucht man der bildenden Kunst durch ein Analogon in der Sprachkunst zu begegnen. In ihrer Komprimiertheit, Dichte der Aussage und Kürze der Form weist die Gedichtform – im Gegensatz zur erzählerischen Behandlung von Kunstwerken¹² – eine Art «natürliche» Verwandtschaft zur Malerei auf. Vor allem der geistige Gehalt und nicht nur der Inhalt der Gemälde wird vermittelt.

Musik und Dichtung dienen dazu, den statischen lebenden Bildern einen zeitlichen Aspekt zu verleihen, den sie selbst nicht vermitteln können. Die Texte erklären über die Bilder hinaus zusätzlich den

¹⁰ Vgl. den Abdruck in: *Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst*, Weimar: Verlag des H.S. Privil. Landes-Industrie-Comptoirs, März 1813, 168-177.

¹¹ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke*, Weimar: Hermann Böhlau, Bd.4, 1891, 16.

¹² Vgl. Dieterle, Bernard: *Erzählte Bilder: Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth 1988.

Inhalt der stummen Vorführungen. Die Musik, spätestens seit den sensualistischen Theorien des 18. Jahrhunderts als Anschauungsform der Zeit zugeordnet, ergänzt die Narration mit ihren Mitteln.¹³

¹³ Vgl. Jooss, 136-139.

Lebende Bilder werden äußerst zeit- und kostenaufwendig vorbereitet. Sie verlangen eine Bühne, beziehungsweise einen Sockel, einen Rahmen und einen Vorhang. Bild- und Betrachterrealität werden strikt – räumlich wie ästhetisch – voneinander getrennt. Sein und Schein, Wirklichkeit und Illusion sind für alle Beteiligten klar erkennbar, die «ästhetische Grenze» streng gewahrt.¹⁴ Um der Darstellung malerische Qualitäten zu verleihen wird vor das Bild zusätzlich ein dünner Flor gespannt, der die kräftigen Farben dämpft, das Licht streut und einen einheitlichen Grundton schafft. Zugleich gibt er dem lebenden Bild eine abgeschlossene Oberflächenbeschaffenheit, die unerwünschten plastischen Qualitäten entgegenwirkt.¹⁵ Der Rahmen verstärkt die «Aura» des lebenden Bildes, das nicht nur eine Komposition, sondern auch den Charakter eines leblosen, dauerhaften Kunstwerks nachahmen will. Entsprechend liegt keine einzige Quelle vor, die die Aufführung lebender Bilder im freien Raum schildert. Eine derartige Präsentation hätte ihrem abgeschlossenen Bildcharakter vollkommen widersprochen (vgl. Abb. 1).¹⁶

¹⁴ Vgl. Michalski, Ernst: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. Berlin 1932. Nachdruck Berlin: 1996

¹⁵ Vgl. Jooss, 159-169.

¹⁶ Vgl. Jooss, 154-156.



Abb. 1

Abb. 1: Atelierfest bei Reinhold Begas. Lebendes Bild mit Frau Prof. Begas und dem Bildhauer Felderhoff. In: Lieres und Wilkau, G. von: *Künstlerfeste*. In: *Velhagen und Klasing's Monatshefte*. XVI.Jg., 1.Bd., 1901/1902, 512

Neben der Bühne und dem Rahmen trägt ein Vorhang zur Hervorhebung des fertigen Bildprodukts maßgeblich bei. Das Arrangement der lebenden Bilder geschieht verdeckt, der Vorhang verhindert die Sichtbarmachung eines Prozesses. Durch seine Funktion der Ver- und Enthüllung nobilitiert er das, was er verbirgt. Bezeichnenderweise werden die lebenden Bilder schließlich nur für einen kurzen Moment – im Durchschnitt nicht länger als eine Minute – zur Ansicht freigegeben.¹⁷

Der präsentierte Ausschnitt eröffnet den Blick auf Personen, die in ihrer stillen Pose nicht nur das Bild, sondern auch ihre eigene Anmut präsentieren. Der Aspekt der Eitelkeit, der Drang zur Selbstdarstellung darf hier nicht unterschätzt werden – vor allem in Anbetracht der damals heftig geführten Debatte um den Ausdruck innerer Schönheit durch die äußere Erscheinung. Trotz mancher Übertreibung dürfte die Charakterisierung der Figur der Luciane in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* dem Wesen nach gut getroffen sein:

*Schnell ward Luciane gewahr, daß sie hier ganz in ihrem Fach sein würde. Ihr schöner Wuchs, ihre volle Gestalt, ihr regelmäßiges und doch bedeutendes Gesicht, ihre lichtbraunen Haarflechten, ihr schlanker Hals, alles war schon wie aufs Gemälde berechnet; und hätte sie nun gar gewußt, daß sie schöner aussah, wenn sie still stand, als wenn sie sich bewegte, indem ihr im letzten Falle manchmal etwas Störendes, Ungraziöses entschlüpfte, so hätte sie sich mit noch mehrerem Eifer dieser natürlichen Bildneri ergeben.*¹⁸

Die übernommene Rolle in einem Tableau soll zwar die eigene Schönheit hervorheben, jedoch nur in dezenter Weise ohne Eitelkeit zu vermitteln. Man trennt während der Rollenübernahme nicht zwischen äußerem Körper, der lediglich eine Bildvorgabe nachahmt, und eigenen inneren Werten, die sich am Äußeren ablesen lassen. Die darstellerische Aneignung von Kunstwerken setzt in gewissem Maße die Identifikation mit der darzustellenden Figur voraus, wobei die eroti-

¹⁷ Vgl. Jooss, 157-158.

¹⁸ Siehe Goethe, Johann Wolfgang von (1809): *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman*. Mit einem Nachwort von Ernst Beutler, Stuttgart: Reclam Verlag 1956, 159.

sche Wirkung eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Gerade die Schönheit des Stillstands, die momentane Erstarrung bietet Zeit zu Lob beziehungsweise Kritik. Die lebenden Bilder müssen daher in ihrem Zwitterwesen zwischen der nachempfundenen Kunst, die als «ewiges» Kulturgut verfügbar ist, und den sehr gegenwärtigen, lebendigen Darstellern erkannt werden. Als Mischform aus einer Präsentation eines «auratischen» Kunstwerks und der realen Gegenwart attraktiver Personen, bewegen sie sich zwischen dem Ideal des wahren Schönen und dem profanen Interesse am sinnlich reizenden Körper.¹⁹

Weitgehend parallel zu den nachgestellten lebenden Bildern entstehen in jener Zeit die Attitüden: Die Grenzen sind fließend und eine exakte Unterscheidung ist aufgrund der Quellenlage vielfach nicht einfach, weshalb beide Kunstformen häufig undifferenziert in einem Atemzug genannt werden.²⁰ Attitüden, auch als mimo-plastische Kunst bezeichnet, zeigen in ihrer Reinform Posen von Einzelfiguren frei nach antiken Statuen sowie allgemeine menschliche Affekte. Sie werden in einem schnellen Wechsel durch eine einzelne Darstellerin vorgestellt.²¹ Während bei den lebenden Bildern jeder mitwirken kann, wenn nur ein entsprechender «Arrangeur» zugegen ist, fordern die Attitüden das Talent der Selbstinszenierung. Die Künstlerin ist Bildnerin und Bild zugleich.

Meist wird die seit den späten 1780er Jahren in Neapel wirkende Engländerin Emma Hart, die spätere Lady Hamilton, als «Erfinderin» dieser Kunstgattung genannt.²² Vorläuferformen sind jedoch bereits in Frankreich auszumachen.²³ Emma Hamilton ist für ihre Vorführungen – ganz dem klassizistischen Stile entsprechend – mit einer langen weißen antikisierenden Tunika bekleidet. Unentbehrlich für den Wechsel ihrer Posen sind einige Schals sowie ihr langes Haar. Sie benutzt weder ein ausgeklügeltes Lichtsystem, noch aufwendige Requisiten und zeigt ihre Stellungen ohne Sockel oder Bühne ebenerdig inmitten des Publikums. Einer ihrer Schals ersetzt den Vorhang.

Ein Zeitgenosse berichtet von über zweihundert Posen während einer Aufführung, ein eindeutiges Zeichen dafür, dass auf die Präsen-

¹⁹ Vgl. Jooss, 140-143.

²⁰ Ungenauigkeiten etwa bei Hoff, Dagmar von und Meise, Helga: «Tableaux vivants – Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder» in: Renate Berger und Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln und Wien: Böhlau 1987, 69-86, hier 70. Oder bei Schiaffer, Hannelore: «Laienspiel und « Lebende Bilder »» in: dies.: *Klassik und Romantik*. Stuttgart: Kröner 1986, 49-58, hier 51.

²¹ Es handelt sich fast ausnahmslos um Frauen. Patrick Peale (Gustav Anton Freiherr von Seckendorff) ist eine große Ausnahme.

²² Vgl. Jooss, 103-107.

²³ Einschränkend sei das Wirken von Stéphanie de Genlis, der Erzieherin der Kinder des Herzogs von Orléans in Frankreich, erwähnt, die ihre Zöglinge bereits in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts in gestellten Posen der Gesellschaft präsentiert. Vgl. Jooss, 93-98.

²⁴ Vgl. Morrilt in einem Brief an seine Mutter vom 14.2.1796: Morrilt, John Bacon Sawrey of Rokeby: *A Grand Tour. Letters and Journeys 1794-96*. Hg. von G. E. Marindin, London und Toronto: Century Publ. u.a. 1985, 281.

²⁵ Siehe Böttiger, Carl August: In: *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar: Verlag des H.S. Privil. Landes-Industrie-Comptoirs, Februar 1795, 80.

²⁶ Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim (1766): «Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie» In: *Werke*. Hg. von Wilfried Barnes. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, Bd. 5/2, 11ff, hier 32.

tation des Einzelbildes weniger wert gelegt wird.²⁴ Charakteristisch für die Attitüden Hamiltons ist vielmehr «die Grazie der fortschreitenden Bewegung», wie der Kunstkennner Böttiger betont,²⁵ der schnelle Wechsel von einer Stellung zur nächsten, von einem Gemütsausdruck zum anderen. Dieser rasche Wandel ruft bei den Zuschauern größere Bewunderung hervor als die Figur selbst. Nicht die Erstarrung zum Kunstobjekt im «fruchtbaren Augenblick»,²⁶ sondern die Auflösung des Statuarischen in der Bewegung wird hervorgehoben (vgl. Abb. 2).



Abb. 2

Abb. 2: Friedrich Rehberg: Drei Attitüden von Emma Hamilton, 1794, Tusche über Bleistift, 22 x 35 cm, Cambridge Mass., Harvard University, Houghton Library

Goethe, der als einer der ersten von der Kunst der Emma Hart im März 1787 aus Caserta in Süditalien berichtet, preist diese schnelle Transformation:

Der Ritter Hamilton [...] hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dann löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Shawls und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen etc., dass man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig, in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, knieend, sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, buss-

*fertig, lockend, drohend, ängstlich etc., eins folgt aufs andere und aus dem anderen. Sie weiss zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln und macht sich hundert Arten von Kopfputz mit den selben Tüchern.*²⁷

In Hinblick auf die lebenden Bilder ist vor allem die Programmweiterung durch eine deutsche Nachfolgerin Emma Hamiltons, die ehemalige Schauspielerin Henriette Hendel-Schütz, von Interesse.²⁸ Sie macht ab 1808 die öffentliche Aufführung der Attitüden zu ihrem Beruf – also vier Jahre vor der öffentlichen Vorführung von lebenden Bildern. Begleitet von Musik und den Erklärungen ihres Mannes tritt sie in ganz Europa auf. Neben die Posen nach antiken Skulpturen treten nun Gemälde-Motive im italienischen beziehungsweise altdeutschen Stil. Die Anlehnung an neuzeitliche Kunstwerke wird unter anderem auch durch die Einführung farbiger Kostüme und ausgefeilterer Beleuchtung deutlich. Die Quellen erwähnen Maler der Renaissance und des Barock, die mit ihren Werken als Vorbild dienen. Henriette Hendel-Schütz geht es jedoch – trotz reduzierter Anzahl der vorgestellten Bilder – nicht so sehr um die Übersetzung konkreter Kunstwerke, sondern vielmehr um die Verkörperung verschiedener Malstile, denen sie jeweils einen zusammenhängenden Zyklus widmet.

Es wird deutlich, dass die Gemeinsamkeiten zwischen Attitüden und lebenden Bildern groß sind: Der gesellschaftliche Rahmen und damit der Rezipientenkreis – sei es der private Salon oder das öffentliche Theater – ist derselbe. Das Medium der Kunstrezeption mittels darstellerischer Leistung ist es ebenfalls. In beiden Fällen steht ganz maßgeblich die Anmut der Darsteller im Vordergrund, die vor einem ausgewählten Publikum Gefallen finden wollen. Im Idealfall wollen beide Kunstformen neben ihrem spielerischen Einsatz in komplexer Weise den Anspruch jener Zeit auf Bildung der Seele, des Geistes und des Körpers erfüllen.²⁹ Als sinnige Unterhaltung dienen sie der Festigung des sogenannten guten Geschmacks. Sowohl lebende Bilder

²⁷ Siehe Goethe, Johann Wolfgang von: «Bericht aus Caserta 16.3.1787» In: Werke, Weimar: Böhlau, Bd. 31, 1904, 54-55.

²⁸ Vgl. Jooss, 108-115.

²⁹ Die geforderte «Natürlichkeit» wird hier zum neuen Ausdrucksklischee, vgl. Jooss, 98.

als auch Attitüden bewegen sich in einem weiten Spektrum zwischen täuschender Nachahmung als oberflächlichem Spektakel und der Verkörperung eines Ideals mit hohem Kunstanspruch. Gemeinsam ist ihnen das Gefallen, sich in Motiven der Vergangenheit zu finden. Es ist die spielerische Suche nach der Verlebendigung und Versinnlichung vorangegangener Epochen, der Wunsch nach Augenzeugenschaft unter Aufhebung des historischen Abstandes, und damit gleichzeitig Ausdruck eines neuen geschichtlichen Bewusstseins.

Die Grenze zwischen Attitüden und lebenden Bildern zu ziehen, ist aber trotz aller Überschneidungen möglich: Wichtig ist festzuhalten, dass Attitüden bei der Präsentation – auch auf einer Bühne – in der Regel keinen Vorhang verwenden. Nicht das Endprodukt ist entscheidend, sondern der Schaffensprozess. In diesem Wechsel vor den Augen des Publikums liegt der wesentliche Unterschied nicht nur zur bildenden Kunst, die nur einen Ausschnitt zeigen kann, sondern auch zu den unbewegten lebenden Bildern. In ihrer Statuarik erheben letztere einen höheren Anspruch auf die Rezeption eines Kunstwerkes, einer künstlerischen *Inventio*. Ein Tableau, das hinter einem Vorhang sorgfältig vorbereitet und als starres Bild für eine kurze Weile gerahmt und mit einem Flor als Oberflächenschutz versehen – also als «fertiges Bildprodukt» – präsentiert wird, erfährt eine andere Raum- und Illusionsauffassung als eine Aufführung ohne diese Elemente, die die «ästhetische Grenze» etablieren. *Tableaux vivants* wollen in viel stärkerem Maße eben nicht als ein Element des Theaters verstanden werden, sondern als eigenständiges künstlerisches Medium.

Die Attitüden rücken im Vergleich – trotz ihrer großen Affinität zur bildenden Kunst – zweifelsohne näher in den Bereich der darstellenden Kunst. Es geht ihnen um die Transformation von Leben und Bewegung der ursprünglich starren Vorbilder und bisweilen auch um die Zurschaustellung einer sukzessiven Folge, obwohl sie keinen Handlungsablauf im Sinne eines herkömmlichen Theaterstücks präsentieren. Die Attitüden entsprechen bemerkenswert den Forderungen

gen der Theaterreformer nach Tableauhaftigkeit:

*Man sieht hier [bei den lebenden Bildern] die Gestalten nicht bloß auf einem Grunde, [...] sondern neben der nöthigen malerischen Umgebung in einem Rahmen abgeschlossen, und wenn dies unstreitig angenehmer ist, so erregt es auch wieder Unzufriedenheit, denn man erkennt nur einen Moment der Handlungen, während sie bei den mimischen Darstellungen sich an einander reihen, und mit der Plastik auch die Poesie des Ganzen versinnlichen könnten. So war das Bilden der Hagar in der Wüste bei weitem interessanter von Mad. Schütz als hier nach Andrea Sacchi, weil sie in Schnelligkeit eine Reihe von Gemälden gab.*³⁰

³⁰ Siehe *Vossische Zeitung*, Berlin, 29stes Stück, Sonnabend, den 7.3.1812.

Lessings Grenzbestimmung von Dichtung und Malerei, die er in seiner berühmten Abhandlung *«Laokoon»* von 1766 entwickelt,³¹ kann durch die Attitüden ansatzweise überwunden werden. Neben dem «fruchtbaren Augenblick» der bildenden Künste bieten sie durch ihre Übergänge der Imagination des Betrachters genügend Spielraum. Sie wechseln also zwischen Raum- und Zeitkunst. Die lebenden Bilder hingegen tendieren in ihrem statuarischen, abgeschlossenen Charakter eher zur bildenden Kunst. Ihr Effekt liegt in der Illusion der Unbeweglichkeit.

³¹ Vgl. Lessing, *Laokoon*.