

I.  
VOM EINFALL DER KUNST INS LEBEN.  
EINE EINFÜHRUNG



## ZUR GENEALOGIE DES TABLEAU VIVANT

Die Bezeichnungen *Tableau vivant* und in deutsch 1811 erstmals die schriftliche Erwähnung eines *Lebenden Bildes* reflektieren unmittelbar die Programmatik dieser besonderen Performancekunst.<sup>1</sup> Die wörtliche Übersetzung zeigt es bereits an: Es geht um die Idee einer Verlebendigung der Malerei, heißt, um die Umsetzung einer gemalten Bildszene in die körperliche Dreidimensionalität realer Dinge und lebender Personen. Wo seine ursprünglichen Wurzeln zu finden sind – ob in der religiösen Kunst, im geistlichen Kirchenspiel oder in folkloristischen Umzügen, Prozessionen oder *Trionfi* –, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit klären. Der Begriff *Tableau vivant* und mit ihm die Festlegung auf eine bewegungs- und wortlose Nachstellung von Bildszenen durch lebende Personen, die heute in der Definition vorherrscht, geht erst auf das späte 18. bzw. frühe 19. Jahrhundert zurück. Seit dem 19. Jahrhundert steht das *Tableau vivant* somit zwischen theatralen Darstellungspraktiken einerseits und bildender Kunst andererseits als eine semi-eigenständige Performancekunst.

Im folgenden werde ich mich weniger der Genese der *Tableaux vivants* und ihrer vielfältigen Varianten widmen, die Birgit Jooss in ihrem umfangreichen Buch zu den »körperlichen Nachahmungen von Kunstwerken« bereits vorgelegt hat.<sup>2</sup> Vielmehr möchte ich mich mit der Be-

- 
- 1 Bezeichnungen wie »Lebendes Tableau«, »Lebendes Bild«, verkürzt auch nur »Tableau« werden synonym verwendet. Hierzu vgl. den Art. »Tableau vivant« in: Sucher, Bernd C. (Hg.) (1996): Art. »Tableau vivant«, in: Ders., Theaterlexikon. Begriffe. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Theorien, Bd. 2, München: dtv, S. 255–256; Möbius, Hanno (1997): »Die Schlußszene in der ›Novelle‹. Goethes Beitrag zum literarischen Tableau«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 106, S. 118–129.
  - 2 Birgit Jooss (1999) hat mit ihrer Arbeit *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit* (Berlin: Reimer) eine material- und kenntnisreiche Abhandlung zum Thema *Tableaux vivants* vorgelegt. Dort findet sich auch der Hinweis auf die erste Kennzeichnung dieser

deutung der Tableaux vivants im soziokulturellen Zusammenspiel unterschiedlicher Bildsysteme und Betrachterkonstellationen beschäftigen. Für die Analyse der filmischen Relevanz von Tableaux vivants erscheint mir diese Fokussierung ergiebiger und von größerem Interesse zu sein.

Der Wunsch nach einer Nachstellung und das heißt nach einer Verlebendigung des Gemalten, der das Tableau vivant seit dem 19. Jahrhundert bestimmt,<sup>3</sup> ist selbst aus einer Vorstellung hervorgegangen, wonach das Bild nur einen abbildenden Charakter hat, das durch allerlei Kunstgriffe ein illusionistisches Verhältnis zu der abzubildenden Realität unterhält. Dahinter steht ein altbekannter Vorwurf, dessen Wegbereiter Plinius d. Ä. ist. Darin wird die Malerei als eine Taschentrickspielerin und primär nachahmend angeprangert (*Naturalis historia*, Buch XXX).<sup>4</sup> Mit dem Aufkommen und der zunehmenden Propagierung der Tableaux vivants im 19. Jahrhundert gewinnt der alte Vorwurf noch einmal an Aktualität, denn die Richtschnur, an der man die Malerei bis zu der Erfindung der Fotografie weiterhin maß (wenn auch anders als bei Plinius), blieb die Welt der realen Dinge. Das Spezifische einer Bildästhetik jenseits der Vorstellung von der Naturnachahmung fand nur zögerlich Eingang in das kunstkritische Denken. Weiterhin urteilsbestimmend blieb also die Frage nach der illusionistischen Wirkung, womit die Malerei mit einem uneingelösten ›Rest‹ behaftet wurde, der einen medienbedingten Mangel auf dem Weg zu einer sich fortwährend an der Natur abarbeitenden Kunst bedeutete. Dazu zusammenfassend Norman Bryson:

Das Ziel, das es [das Bild] anstrebt, ist die vollkommene Verdopplung einer Wirklichkeit, die »draußen« bereits existiert, und all seine Anstrengungen gel-

---

Kunstform, die Élisabeth Vigée-Lebrun 1795, allerdings erst im Rückblick ihrer Memoiren von 1835, vornimmt (S. 19ff.).

- 3 Einschränkend muß man auf das *theatrale* Tableau vivant verweisen, das einer etwas anderen, z.T. von Denis Diderot beeinflussten Regie folgt. Darunter ist ein auf der Bühne aufgeführtes Tableau zu verstehen, das sich vor den Augen der Zuschauer formieren konnte und unmittelbar aus der jeweiligen Handlung des Theaterstücks entwickelt war. Die Einfrierung der Szene zu einem ›stehenden Bild‹ konnte eine temporäre Bewegungslosigkeit mit Anschluß an die unterbrochene Spielhandlung bedeuten. Beliebte waren unter anderem die abschließenden Tableaus am Ende eines Akts. Hierzu *Deutsches Fremdwörterbuch* (1981, Bd. 5, S. 10): »[...] ›zum Bild erstarrtes, als Bild, statisch dargestelltes Geschehen‹, speziell im Theaterwesen für ›effektiv gestaltetes, arrangiertes Gruppenbild‹ (Schlußtableau) [...]«
- 4 Zum Problem des vermeintlichen Abbildcharakters der Malerei ist immer noch sehr empfehlenswert die Arbeit von Bryson, Norman (1983/2001): *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, München: Fink, siehe auch das folgende Zitat und Anmerkung; vgl. auch Böhme (1999).

ten der Eliminierung der Hindernisse, die sich der Reproduktion dieser vorgängigen Wirklichkeit in den Weg stellen, als da sind: die Intransigenz des physischen Mediums; die Unzulänglichkeit der manuellen Technik; die Trägheit von Formeln, die durch ihre Starrheit eine genaue Wiedergabe behindern. Demgemäß wird die Geschichte des Bildes in negativen Begriffen geschrieben.<sup>5</sup>

Um die Begeisterung richtig einordnen zu können, mit der das Publikum die Tableaux vivants im 18. und im größeren Maße im 19. Jahrhundert empfing, ist es wichtig, das von Bryson hier im Zitat zusammengefaßte Bildverständnis im Blick zu behalten. Nur vor diesem Hintergrund ist die Vorstellung der Zuschauer zu begreifen, für die das Tableau vivant eine höhere, da lebendige und gewissermaßen natürlich ›skulpturierte‹ Kunst darstellte. Endlich konnte in einer inversen Bewegung die ›wahre Malerei‹ entstehen, nach der die Kunst vermeintlich so lange strebte.<sup>6</sup> Bedenkt man, daß die Bewegungslosigkeit zum Tableau vivant wesentlich dazu gehört, so stellt sich in diesem Kontext die Frage nach der adjektivischen Ergänzung *vivant/lebend* in der programmatischen Betitelung dieser Performancekunst um so dringlicher. Verlebendigung ohne Bewegung? In der Tat liegt darin ein Widerspruch, der allerdings nicht immer und nicht allen Tableaux vivants im gleichen Maße eigen ist. So waren zum Beispiel die Tableaux vivants der Theateraufführungen nur durch eine kurze Bewegungslosigkeit gekennzeichnet, die nie so lange andauerte, als daß der Zuschauer die Handlung des jeweiligen Stücks aus den Augen verloren hätte. Das theatrale Tableau vivant mündete wieder in der Narration durch seine Auflösung in handlungsorientierte Bewegung der Schauspieler und Szene.

Hingegen ist das Tableau vivant, das im privaten bis halbprivaten Kontext der bürgerlichen Salons aufgeführt wurde, in Gänze durch seine Sprach- und Bewegungslosigkeit gekennzeichnet. Den dort nachgestellten Gemälden sollte das Leben allein durch die Verkörperlichung eingegeben werden. Dieser Akt der Umsetzung vom Gemalten ins Lebendig-Körperliche trägt deutliche Züge einer beinahe wörtlich zu nehmenden Beseelung oder Reanimierung. Daß dieser Verlebendigungsversuch unvollkommen bleiben mußte, nicht zuletzt da ohne einen Sprach- oder Be-

5 Bryson (1983/2001), S. 29.

6 Besonders anschaulich dargelegt von Goethe in *Die Wahlverwandtschaften*, auf die ich im folgenden Kapitel näher eingehen werde (Goethe [1809/1972], Frankfurt/Main: Insel). Vgl. auch bei Frey, Manuel (1998): »Tugendspiele«, in: Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag, 6, S. 401–430; Komza, Małgorzata (1995): *Żywe Obrazy. Między sceną, obrazem i książką* [Lebende Bilder. Zwischen Szenen, Bildern und Büchern], Wrocław: Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego.

wegungsausdruck, wurde in Kauf genommen, denn wiederum ohne den deutlichen Bezug zum nachgestellten Gemälde war die Performance ohne Bedeutung. Aus dieser spezifischen Abhängigkeit heraus speist sich die Paradoxie, die zum wesentlichen Charakteristikum des Tableau vivant wurde.<sup>7</sup>

Für die im wesentlichen perzeptive Bildrezeption des Publikums wurde das Gemälde in der Umsetzung zum Tableau vivant tatsächlich mit einer lebendigen Seele ausgestattet und das Postulat – die vollkommene Verschmelzung von Kunst und Leben –, dem die Malerei scheinbar nur mühevoll nachkommen konnte, mit einem Schlag erfüllt. Statt die Welt durch eine bildliche Repräsentation der Dinge zu verdoppeln, setze sich das Tableau vivant an ihre Stelle: Es verweist auf das Bild und ist doch körperlich-lebend, ist real anwesend. Damit wäre die störende Kategorie der Täuschung, die das Gemälde vermeintlich begleitet, ausgeräumt. Doch der Sachverhalt ist komplizierter, als es auf den ersten Blick erscheinen mag, denn das Tableau vivant basiert hauptsächlich auf einer Verschiebung der Parameter von Naturnachbildung zur Kunstmachbildung. Es ist wichtig, sich diese Tatsache in aller Deutlichkeit noch einmal vor Augen zu führen: Seinen Reiz erlangt das Tableau vivant ausschließlich durch die körperliche *Nachahmung des Gemalten*, denn es soll das Publikum in Erstaunen versetzen, indem es *wie* ein Gemälde wirkt und sich dabei gleichzeitig lebendiger Körper *bedient*. Der Grad der Illusion ist abhängig von der mimetischen Fähigkeit der am Tableau vivant teilnehmenden Personen, die sich auf die gemalte Figur und Szene so einzustellen hatten, daß die Performance zwischen den Sphären des Realen und des Künstlichen oszillierte. Mit diesem doppelten Postulat der Lebendigkeit *und* der Künstlichkeit belegt, stand die Bildperformance vor einer unlösbaren Aufgabe.

Gehörte die illusionistische Mimesis zunächst zum vermeintlichen Manko der Malerei, so entwickelte sich das Tableau vivant nach und nach zu einer Simulation der Kunst. Bewegungslosigkeit, Stummheit, Detailtreue im Szenenarrangement, Lichteinsatz und Stofflichkeit, bis hin zur Rekonstruktion eines vom Gemälde vorgegebenen Betrachterstandpunktes, all das galt als unabdingbare Voraussetzung für das Gelingen der Nachstellung.<sup>8</sup> Zu den künstlerischen Mißgriffen zählten personelle

- 
- 7 Die feine Unterscheidung von lebend/Lebendigsein (d.h. biologisch nicht tot) einerseits und lebendig (d.h. agil) andererseits, die Birgit Jooss ([1999], S. 22) vornimmt, mutet etwas gewollt an. Hier wird offenbar der Versuch unternommen, den für das Tableau vivant konstitutiven Widerspruch zu nivellieren, ohne seine Bedeutung zu erkennen.
- 8 Zu den z.T. sehr aufwendigen Bühnenaufbauten siehe Reissberger, Mara (2002): »Die ›Sprache‹ der Lebenden Bilder«, in: Sabine Folie/Michael

Fehlbesetzung, räumliche Fehlgestaltung, falsche (d.h. nicht stimmungs-volle) Beleuchtung und schließlich auch die Bewegung. An dieser Entwicklungsstufe angelangt erfuhr die ursprünglich namensgebende Idee eine wesentliche Verschiebung von dem anfänglichen Wunsch nach Verlebendigung der Bilder zu einer zunehmenden Verkünstlichung des Lebens. Die Paradoxie der Anlage ist somit in der ›natürlichen Künstlichkeit‹ zu verorten, in der der lebendige Körper in die nächste Nähe zum Artefakt gerückt wurde. Aber dieses vom Ursprungsgedanken abweichende Schema garantierte auf der anderen Seite den Erfolg des Tableau vivant in den Salons der adeligen und bürgerlichen Gesellschaft. Auf der Schwelle zum 19. Jahrhundert sind die Nachstellungen zu überaus beliebten Gesellschaftsspielen abgesunken, deren anfängliche dramaturgische bis instruktive Bedeutung nur noch rudimentär bestand. Diese Stagnation in der Entwicklung der Tableaux vivants ist interessant in der Vorausschau auf ihren medialen Einsatz im Film, wo ihre ästhetische Erscheinung mal zu Gunsten des Gemäldes, mal zu Gunsten des Filmbildes ausfällt. Beispielhaft für eine solche Interdependenz sind Pasolinis Filme *LA RICOTTA* und *IL DECAMERON*, auf die ich im zweiten Teil dieser Untersuchung genauer eingehen werde.

Ich habe die Tableaux vivants zunächst in Abhängigkeit zu Originalgemälden vorgestellt und bin darin vorerst auf ihr eigenes Selbstverständnis eingegangen und weniger auf die damaligen Realitäten der Tableaux vivants. Die Schiefelage im Selbstverständnis der Umsetzung beginnt bereits bei der Vorlage, denn das, was die Autoren oder ›Regisseure‹ der Lebenden Bilder im 18. und 19. Jahrhundert umsetzten, war selten ein Originalgemälde. Verwendung fanden beinahe ausschließlich Kupferstiche, Radierungen oder Zeichnungen, die den heutigen Anforderungen in der Vermittlung von Originalen kaum genügen würden. Bereits mit stilistischen Abweichungen behaftet – bedingt beispielsweise durch die Umsetzung von einem gemalten auf ein gedrucktes Medium –, zum Teil mit vielfältigen Vereinfachungen in der Bildanlage, seitenverkehrt, zudem schwarzweiß oder frei koloriert, waren die Vorlagen der Tableaux vivants weit von echten Reproduktionsmedien entfernt. Und auch wenn man den Unterschied zum Originalgemälde zu schätzen wußte, so war die Bedeutung des Originals im Bewußtsein der Rezipienten noch nicht deutlich herauskristallisiert.<sup>9</sup> Festzuhalten ist, daß die umzusetzenden

---

Glasmeyer, *Tableau vivant. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, [Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien 2001], Wien: KHM, S. 189–210, hier vor allem S. 191ff.

- 9 Goethe zum Beispiel, der selbst Tableaux vivants entwarf und aufführte, verfügte über eine große Sammlung von grafischen Arbeiten, z.T. nach berühmten Gemälden, die annähernd zehntausend zählte. Er gehört sicherlich

Gemälde den Gestaltern der Tableaux vivants – und höchstwahrscheinlich auch dem Publikum – in den seltensten Fällen vertraut waren, was jedoch keinen Einfluß auf die Beurteilung der Nachstellung nahm. Strenggenommen bildeten die meisten Tableaux vivants somit keine Gemälde nach, sondern ihre Umzeichnungen, die tatsächlich weitaus weniger »lebendig« waren als die Originale.

Als eine Ausnahme in diesem Nachbildungsprozeß muß man wahrscheinlich das Tableau vivant nach *L'Accordée de Village* (Die Dorfbräut, 1761) von Jean-Baptiste Greuze betrachten, das zu den bekanntesten Bildern der damaligen Zeit und zu den Hauptattraktionen des Louvre gehörte, wo es für die Öffentlichkeit zugänglich war.<sup>10</sup> Gleichzeitig handelt es sich dabei um das erste nachweisbare Tableau vivant, das öffentlich gezeigt wurde, und zwar 1761 in der Pariser *Comédie Italienne* in Carlo Bertinazzis Theaterstück *Les Noces d'Arlequin*.<sup>11</sup> In der Mitte des zweiten Akts hob sich der Vorhang und das Publikum sah die in der Bewegung schon eingefrorene Gemäldeperformance. Es ist davon auszugehen, daß zumindest die gebildeteren unter den Theaterbesuchern eine Verbindung zwischen der Inszenierung und dem Gemälde herstellen konnten. Deutliche Hinweise darauf gibt neben einer Rezension in der Pariser Zeitschrift *Mercure de France* (1761, S. 192–195) auch die Beschreibung der Aufführung von Charles S. Favart in seinem Brief an den Count Durazzo (08.11.1761):

La deuxième pièce a pour titre *les Noces d'Arlequin*: elle étoit d'abord en cinq actes, on l'a réduite en trois. Je passe sur l'intrigue de cette pièce, qui est commune et froide; mais il y a à la fin du dernier acte une scène française qui enlève tous les applaudissements. Le tableau de *Greuze*, exposé dernièrement au

---

zu den wenigen, die verhältnismäßig viele Originale gesehen haben und sich der spezifischen Rezeptionsweise wie auch des Genusses vor dem Original bewußt waren. Dennoch läßt sich auch bei ihm kein Problembewußtsein in bezug auf die Vorlagen der Tableaux vivants finden. Vgl. hierzu Kemp, Wolfgang (1989): »Die Kunst des Schweigens«, in: Thomas Koebner (Hg.), Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste, München: Text & Kritik, S. 96–119; Reissberger (2002), S. 190.

10 Vgl. *Enciclopedia dello spettacolo* (hg. v. Silvio d'Amico, Bd. 8, Roma: Le Maschere 1961): Art. »Quadri plastici«, S. 614; Art. »Living picture or Tableau vivant«, S. 591f.; Jooss (1999), S. 276.

11 Für das Jahr 1760 lassen sich drei Tableaux vivants nach Gemälden von Francesco Albani nachweisen, allerdings wurden sie in einer nicht öffentlichen Theateraufführung anlässlich einer Hochzeit gezeigt. Hierzu sowie zu allen anderen hier vorgestellten theatralen Tableaux vivants vgl. den Kataloganhang in Jooss (1999).

Louvre, en a fourni le sujet: il est mis en action avec tant de vérité, que l'on croit voir le tableau même on a animé les personnages.<sup>12</sup>

Dieses frühe »pièce de résistance«, wie man es im *Mercur de France* nannte, war im Unterschied zu den späteren solitären Tableaux vivants der Gesellschaftssalons ein aktiver Teil der Theateraufführung und stand in enger Anbindung an die Thematik des Stücks. Auch ging es hier nicht um eine illusionistisch-perfekte Nachstellung des Gemalten. Im Fall von *Les Noces d'Arlequin* war es ein Harlekin, der die Bildnachstellung störte, indem er in seinem auffälligen Kostüm die Szenerie des Tableau vivant betrat und sie kommentierend durchschritt.<sup>13</sup>

Die Einbettung von Tableaux vivants in Theaterstücke erfüllte neben dem publikumswirksamen Überraschungseffekt auch eine durchaus ernsthafte Aufgabe, die insbesondere Denis Diderot in seiner Theatertheorie aufgegriffen und weiterentwickelt hat.<sup>14</sup> Die Rolle, die er dem Lebenden Bild dabei zuerkennt, ist die einer positiv verstandenen Störung oder einer Ruhepause im Ablauf der Spielhandlung – also die eines retardierenden Moments, das die spätere Funktion der filmischen Tableaux vivants bereits andeutet. Mit der Unterbrechung der Darbietung durch die Einfrierung der Szene sollte die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf einen besonderen Sachverhalt gelenkt werden, die Szene wurde aus dem Zeitkontinuum der Narration herausgehoben und gelangte so zu einer längeren und nachdrücklicheren Anschauung.<sup>15</sup> Diderot plädierte mit dieser Performance für eine deutliche Anbindung des Zuschauers an die Aufführung, wobei einer der Charaktere als Publikumsstellvertreter

12 Favart, Charles Simon (1808): *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, Bd. 1, Genève: Slatkine, S. 200, hier zitiert in Holmström, Kirsten Gram (1967): *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants*, Uppsala: Almqvist & Wiksell, S. 218.

13 Vgl. Brenner, Clarence D. (1961): *The Théâtre Italien: Its repertory 1716–1793, with a historical introduction*, Berkeley (C.A.): University of California Press.

14 Zu Diderot und seiner Verwendung von Tableaux vivants siehe Fried, Michael (1980): *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, London: University of Chicago Press; Meisel, Martin (1983): *Realisations. Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, hier insbesondere Kap. »The Art of Effect«.

15 So ist das Tableau vivant für Diderot eine »[...] disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile [...]« (Diderot in seiner Schrift *Entretiens sur le fils naturel*, hier zitiert in Möbius [1997], S. 119).

fungieren und die Darbietung kommentieren sollte.<sup>16</sup> In *Les Noces d'Arlequin* war es der für die Zuschauer substitutiv handelnde Harlekin, der nicht von ungefähr an die aus der Malerei bekannten Unbestimmtheits- oder Leerstellen erinnert, die als Eingangsstellen in das Gemälde fungieren.<sup>17</sup> Mit diesem tableauesquen Szenenbild sollte eine moralisch aufgeladene Stelle innerhalb des jeweiligen Theaterstücks visuell unterstützt werden. Die zweifache Funktionalisierung der Tableaux vivants in der Theaterpraxis – Markierung einer deklamatorischen Stelle bei gleichzeitiger effektorientierter Geste – verhalf nicht nur den Theateraufführungen zu Publikumserfolgen, allein *Les Noces d'Arlequin* stand von 1761 bis 1779 ununterbrochen auf dem Spielplan, sondern unterstützte auch die durch Diderot begründete Popularität des Tableau vivant außerhalb der großen Bühnen.

Interessant ist in diesem Kontext auch die Posse *Le Tableau des Sabinés* von Jouy, Lonchamp und Dieu-la-Foy, die am 30. März 1800 in der *Opéra Comique* in Paris uraufgeführt wurde.<sup>18</sup> Das Bemerkenswerte dieser Inszenierung lag in der reflexiven Wendung des Einakters:

At the end of the playlet the characters, engaged in a violent dispute, unwittingly group themselves in the same way as the figures in the painting. Suddenly one of them cries out: »Ah! mon dieu, quelle image! ne bougez pas, ne bougez pas, c'est la copie vivante du tableau de David.«<sup>19</sup>

16 Diderot sah im Tableau vivant eine Anordnung der Elemente, die er mit Teilen eines Körpers verglich. Dazu Jörg Türschmann: »Demnach ist das tableau auf der Bühne, wenn man dem Vergleich nachgehen will, ein Körper aus Körpern, ein Organismus mit seinen Organen. Die Metapher des Körpers ist nur zum Teil eine, da sie aus der leibhaftigen Anwesenheit der Darsteller herrührt, die sich körperlich in vollem Umfang in das tableau einbringen, und mit der biologischen Organisation ihres Körpers im Kleinen ein Modell für die höherstufige, harmonische Organisation des tableaux im Großen vorgeben« (Zitat aus dem Papier des Workshops »Pathos-, Rührung-, Komikformeln«, abgehalten an der Universität Bochum, Juni 2005, nicht publiziert).

17 Zu Leerstellen im Kunstwerk siehe Kemp, Wolfgang (1988): »Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz«, in: Hans Belting (u.a.) (Hg.), *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin: Reimer, S. 240–257; vgl. auch Kemp, Wolfgang (Hg.) (1992): *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin: Reimer; Stoichita, Victor I. (1998): *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München: Fink.

18 Lonchamp, Jouy/Dieu-la-Foy (1800): *Le Tableau des Sabinés. Vaudeville en un acte, Scène XX.*, Paris, S. 45ff., abgedruckt in Jooss (1999), S. 283.

19 Fried (1980), S. 219.

Anders als das Tableau vivant in *Les Noces d'Arlequin*, das nach dem Heben des Vorhangs sich als ein bereits vollendetes »pièce de résistance« anbot, gruppierte sich diese Performance, die nach dem Gemälde *Die Sabinerinnen* (1799) von Jacques-Louis David entstand, erst vor den Augen der Zuschauer.<sup>20</sup> Mehr noch, der Einakter war eine nachdrückliche Parodie sowohl auf die damals allzu beliebten Tableaux vivants als auch auf die »acteurs de province«<sup>21</sup>, die die Funktion der Nachstellungen offenbar nicht immer verstanden. Der Handlungszusammenhang von *Le Tableau des Sabinés* bedurfte nicht mehr eines kommentierenden Vermittlers – im affektierten Ausruf des Akteurs kommentierte es sich selbst und zwar als eine Parodie auf die Tableaux vivants.<sup>22</sup> »Voilà en caricature tout justement le principal effet du tableau de David«, urteilte der *Courrier des Spectacles* am 31. März 1800, und schließt mit der Bemerkung: »Cette pièce est d'un genre fait pour piquer la curiosité; [...] Les auteurs ont été demandés, amenés et très-applaudis.«<sup>23</sup>

Bereits mit dem Tableau vivant in *Les Noces d'Arlequin* lassen sich auch die ersten privaten Bildnachstellungen nachweisen, die von (adeligen) Dilettanten gespielt wurden. Nach der bisherigen Quellenlage können Tableaux vivants, die einen festen Bestandteil einer Theateraufführung bildeten, in deutlicher Regelmäßigkeit bis circa 1800 nachgewiesen werden.<sup>24</sup> Danach überwiegt ihre Darstellung bei Umzügen, Festen und privaten Gesellschaften. Gut zu beobachten ist, wie stark die Theaterinszenierungen zu der enormen Popularität der Lebenden Bilder im semi-privaten Bereich beitrugen und somit entscheidend für ihre Entwicklung zu Tableaux *en vogue* wurden. So gestaltete wenige Jahre nach den ersten theatralen Aufführung Mme. de Genlis ihre *tableaux historiques*,

20 Laut Holmström spielte der Einakter in einer Kulisse, die das Kassenhäuschen des Louvre nachstellte, jenes Museums also, in dem Davids Gemälde ausgestellt wurde. Vgl. Holmström (1967), S. 218f.

21 Lonchamp/Dieu-la-Foy (1800), S. 45, abgedruckt in Jooss (1999), S. 283.

22 Die Parodie selbst, die als reflexives Moment eine vorhergehende Etablierung des jeweiligen Gegenstandes erfordert, ist ein berektes Zeugnis für die besondere Stellung der Tableaux vivants im öffentlichen Leben. Eine weitere Bestätigung für die Beliebtheit der theatralen Tableaux vivants liefern die Memoiren der Malerin Élisabeth Vigée-Lebrun. Darin berichtet sie von ihrem Besuch im *Théâtre de Vaudeville* im Jahr 1786, wo sie in dem Stück *La Réunion des Arts* ihr eigenes Porträt der Königin Marie Antoinette nachgestellt sah. Vgl. Vigée-Lebrun, Élisabeth (1835): *Souvenirs*, Bd. 1, Paris, S. 66; siehe dazu auch Holmström (1967), S. 221.

23 »*Courrier des Spectacles*« vom 31.03.1800, S. 2, abgedruckt in Jooss (1999), S. 284.

24 Vgl. Komza (1995), S. 130f.

wofür sie mit Vorliebe Gemälde von Jacques-Louis David und Jean-Baptiste Isabey heranzog. Ihre Tableaux erfüllten vorrangig einen pädagogischen Zweck und wurden im Unterricht der Kinder des Duc d'Orléans eingesetzt. Über ihre Arrangements schreibt sie:

Je fis faire en outre un petit théâtre portatif, que l'on plaçait dans la grande salle à manger, et sur lequel on exécutait des tableaux historiques. Je donnais les sujets, et, la toile baissée, M. Merys groupait les acteurs, qui étaient communément les enfants; ensuite ceux qui ne jouaient pas étaient obligés de deviner le sujet, soit historique, soit mythologique. On faisait ainsi dans la soirée une douzaine de tableaux. Le célèbre David, qui venait souvent à Saint-Leu, trouvait ce jeu charmant, et il avait un grand plaisir à grouper lui-même ces tableaux fugitifs.<sup>25</sup>

Ein weiteres Forum für die privaten Vorführungen gaben die Abendgesellschaften oder die Dinners ab, die im aufwendigen Stil gestaltet wurden und häufig unter einem besonderen Motto standen.<sup>26</sup> Im Gegensatz zu den ersten französischen Inszenierungen der theatralen Tableaux vivants bekamen die ersten in Deutschland aufgeführten Lebenden Bilder den Status einer separaten Veranstaltung, womit ihre ursprüngliche konstitutive Aufgabe einer strukturellen wie inhaltlichen Hervorhebung innerhalb eines größeren narrativen Zusammenhangs aufgegeben wurde. Entgegen der sich abzeichnenden Tendenz, diese Kunstperformance zum kurzweiligen Vergnügen verkommen zu lassen, wirkte anfänglich noch der künstlerische wie didaktische Anspruch einiger Veranstalter. Bezeichnenderweise war die erste im großen Stil arrangierte Tableau-vivant-Aufführung eine *Gala divertissement*, die unter dem Titel *Dädalus und seine Statuen* 1802 in Berlin von dem Kunsthistoriker Aloys Ludwig Hirt inszeniert wurde.<sup>27</sup> Man zeigte eine Mischung aus Ballett, Pantomime und Tableau vivant, wobei Hirt dieser Darbietung noch einen

25 Barrière, François/M. de Lescure (Hg.) (1885): *Bibliothèque des mémoires relatifs à l'histoire de France pendant le XVIIIe siècle*, Paris: Firmin-Didot, S. 194.

26 Vigée-Lebrun z.B. berichtet von einem Dinner-Amusement, das gänzlich in griechischer Manier arrangiert wurde. Als Hintergrund der Tafel diente eine Komposition aus Draperien, die einem Bild Poussins nachempfunden war. Zur Vervollkommnung des griechischen Stils trugen die Tischbedienung und die Töchter der Gastgeberin antikisierende Tuniken und Haarfrisuren, man servierte den Wein aus attischen Vasen und als musikalische Darbietung wurden Glucks Choräle gesungen. Vgl. Vigée-Lebrun (1835), S. 97ff.

27 Die Aufführung fand anlässlich der Genesung des Prinzen Ferdinand von Preußen statt. Ausführlich hierzu bei Holmström (1967), S. 228ff.

passenden narrativen Rahmen der griechischen Sage von Dädalus zu geben wußte: Der Mythos, nach dem Dädalus mit Minervas Hilfe Statuen zum Leben erweckte, schien prädestiniert, auch die Grundidee der Tableaux vivants zu versinnbildlichen. Im Unterschied zu den französischen Tableaux vivants kopierten Hirts lebende Arrangements keine bestimmten Kunstvorlagen. Eingebettet in »einige Überreste antiker Tänze« und pantomimische Darbietungen blieben sie stärker den Attitüden verpflichtet, die Hirt laut eigener Aussage durch die Performances von Lady Hamilton schätzen lernte.<sup>28</sup> Obwohl keine Gemäldenachbildungen im eigentlichen Sinne versuchten sie dennoch, der griechischen Kunst im Stil und Kostüm zu entsprechen und somit den Eindruck von »Originalen« zu erwecken.

Neben ihrer Situierung in einem lockeren Zusammenhang aus reiner Unterhaltung und sporadischen Erzählsträngen gab es auch weiterhin Lebende Bilder als Bestandteile von Theater- und Operaufführungen. Obschon vom Publikum im deutschsprachigen Raum durchaus geschätzt, erreichten sie hier kaum eine mit ihren französischen Pendants vergleichbare Theorieentfaltung. Sie wurden vor allem als eine »Nebensache behandelt, und die Kritik fand sich nicht berechtigt, große Forderungen zu machen, und ein vorzügliches Augenmerk darauf zu richten.«<sup>29</sup> Der Einakter *Ostade*, ein komisches Singspiel von Friedrich Treitschke, das im Wiener Kärntnertortheater am 3. Oktober 1807 Premiere feierte, zeigte ein pantomimisches Tableau vivant, das denjenigen in französischen *Vaudeville*-Theatern nahestand.<sup>30</sup> Ähnlich wie bei Hirts Festtheater war man auch hier darauf bedacht, das Lebende Bild in einen sinnvollen Zusammenhang einzubinden. Dabei bot das Theaterstück allein durch sein Sujet – die Vita des Malers Adraen van Ostade – einen adäquaten Kontext an. So bildete die Kulisse der letzten Szene das Atelier des Künstlers nach, wo die Lebenden Bilder zunächst noch hinter einem Vorhang – hier ein ambivalentes Motiv zwischen theatralem Spannungsmoment und der bis ins 19. Jahrhundert praktizierten Bildverhüllung – verborgen waren. Was die Enthüllung der Portiere zum Vorschein brachte, war eine besondere Zusammenführung von lebendigen Körpern und gemaltem Hintergrundprospekt, den man nach einem Bild von Adraen van Ostade gestaltet hatte. Von Musik begleitet kommentierten die verlebendigten Bildfiguren in einer kurzen Pantomime die dargestellte Szene selbst.

28 Hirt zitiert nach Holmström (1967), S. 228.

29 Rezensionsausschnitt aus der Wiener Zeitschrift »Thalia« vom 1812, »Concert und Vorstellung drey berühmter Gemähde« (Kärntnertortheater), vgl. Jooss (1999), S. 289.

30 Siehe auch Jooss (1999), S. 290f. (Katalogteil).



Abb. 1: Gaudenzio Ferrari – Passionsszene, Detail (1507-1513, Kapelle der Kreuzigung, Heiliger Berg von Varallo)

Sucht man nach möglichen Vorstufen der theatralen Tableaux vivants, dann bieten die vielfältigen künstlerischen Verlebendigungsversuche der Renaissance, wie sie vor allem in Werken von Gaudenzio Ferrari (tätig 1512-1528) sichtbar werden, eine überraschende Parallele (Abb. 1).<sup>31</sup> In seinen Passionsdarstellungen in den Grotten von Varallo (Italien) erkennt man den Versuch, mit dem Herausschälen von plastischen Figuren aus der Flächigkeit der Wandmalerei eine möglichst vollkommene Illusion des Lebendigen zu erreichen. Dabei bildet gerade der Übergang zwischen Malerei und plastischer Figur eine problematische Stelle, die illusionistisch kaschiert werden sollte.

Die szenische Entfaltung der Passionsgeschichte innerhalb eines Grotten- und Kapellensystem verleiht den Arrangements Ferraris einen theatralischen Charakter, und sollte dem frommen Betrachter zu einer lebendigen Anschauung des Lebens Christi verhelfen. Im extrovertierten Ausdruck und der übersteigerten Dramatik der Darstellung sind deutliche Anleihen an Mysterienspiele zu finden, und doch scheitert ihr unübersehbarer Wunsch, mit echten Bärten, Perücken, Stoffen und allerlei realen Requisiten eine optimale Illusion des Lebendigen zu erzeugen. Be-seelt von dem Wunsch, die Kunst zum lebendigen Selbst ihres Ausdrucks

---

31 Zu Ferrari siehe Pochat, Götz (1990): Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 150ff.; weiterführende Monographien: Winternitz, Emanuel (1967): Gaudenzio Ferrari: His School and the Early History of the Violin, Milano: Varallo Sesia; Villata, Edoardo/Baiocco, Simone (2004): Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone: un avvio e un percorso, Torino: Allemandi.



Abb. 2: Niccolò dell'Arca – *Beweinungsgruppe mit Stifter*  
(1462-63, *Santa Maria della Vita*, Bologna)

zu machen, führen diese Skulpturen und Reliefs vor gemalten Prospekten ein ›Kunsttheater‹ im Grenzbereich vom folkloristischen Kitsch auf, das längst die stille *devotio* verlassen hat.

Ganz anders hingegen funktionieren die Skulpturen eines Bildhauers wie Niccolò dell'Arca, der den expressiven Bewegungs- und Leidensausdruck derweise in die Skulptur einschrieb, daß sie weiterhin weitaus mehr mit *realtà* ausgestattet scheinen als die verkleideten Schauspieler der *Tableaux vivants* (Abb. 2).<sup>32</sup>

Waren die *Tableaux vivants* aus Fleisch und Blut darauf bedacht, durch die Negation ihrer natürlichen Lebendigkeit zur Kunst zu avancieren, so sind die Skulpturen Dell'Arcas die Kunst einer zeitlos gewordenen Affektbewegung. Diesen intentionalen Gegensatz verdeckt im Arrangement Ferraris ein wesentliches Strukturmerkmal, das es beispielsweise mit dem Singspiel *Ostade* gemeinsam hat, und das aus der Verlagerung der wichtigsten figürlichen Szenen vor den gemalten Prospekt resultiert: Beide scheitern nämlich an dem Versuch, die Bruchstelle zwischen Raum und Fläche in den Übergängen vom Gemalten zum Figurativen unsichtbar zu machen. Anders als Götz Pochert sehe ich gerade in dem Herausragen der halben Figuren Ferraris aus dem gemalten Prospekt keine verbindende Schnittstelle zwischen Skulptur und Malerei. Hier

32 Zu Dell'Arca und seinen ausdrucksstarken Beweinungs- bzw. Gableugungszenen siehe Agostini, Grazia/Ciammitti, Luisa (Hg.) (1985): *Niccolò dell'Arca. Il Compianto di Santa Maria della Vita*, Bologna: Nuova Alfa; dort auch die Rekonstruktion der Aufstellung unter Berücksichtigung des spezifischen Ausdrucks und der Bewegungsrichtung der Figuren; Agostini, Grazia/Ciammitti, Luisa (Hg.) (1989): *Niccolò dell'Arca*, (Seminario di studi atti del Convegno 26.–27.05.1987), Bologna: Nuova Alfa; in beiden Abhandlungen zahlreiche Abbildungen.

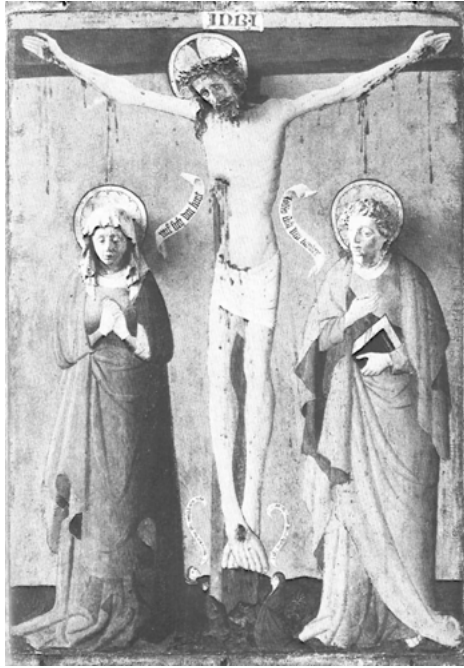


Abb. 3: Unbekannter Kölner Künstler – Kreuzigungsgruppe mit plastisch abgesetzten Köpfen (um 1425/39, Wallraf-Richartz-Museum, Köln)

scheint mir kein »grenzüberschreitender Vorgang«<sup>33</sup> eingeleitet, sondern vielmehr ein struktureller Leerraum gekennzeichnet zu sein, der sich zwischen den gegensätzlichen Sphären ausbreitet. Ein Leerraum insofern, als daß die Zone zwischen den beiden Medien ein unbesetztes Dazwischen markiert, das um so mehr die Disparität zweier differenter Strukturen hervorhebt, je stärker diese kaschiert werden soll.

Ich werde im folgenden die strukturellen Differenzen zwischen Zeit- und Raumbildern im Kontext der Tableaux vivants genauer ins Auge fassen, zunächst möchte ich aber noch auf das Spannungsfeld eingehen, das sich aus dem Aufeinanderprallen von gemalter Fläche und dreidimensionalem Körper ergibt. Ein ähnliches Phänomen kann man beispielsweise an einer *Kreuzigungsdarstellung* (Wallraf-Richartz-Museum, Köln) eines unbekanntes mittelalterlichen Künstlers beobachten, bei der die Köpfe der Dreiergruppe plastisch aus dem ansonsten gemalten Tafelbild herausragen (Abb. 3).

33 Pochart (1990), S. 151.

Auch hier verursacht das abrupte Auftreten plastischer Teilstücke innerhalb einer Tafel ein Auseinanderdriften der Bildmedien, so daß das Gemalte auf sich selbst als *Malerei* verweist und das ihr Anhängende – die vollplastischen Köpfe – als das *Differente* von sich abschneidet. Die strukturelle Lücke verhindert das angestrebte Konglomerat aus Fläche und Körper, gleichwohl wird sie zum Garanten für die Souveränität des Gemalten, das sich sowohl bei Ferrari wie auch in den späteren Tableaux vivants als das autonome Bildmedium behaupten kann. Deutlicher formuliert: Die haptische Vorführung wird gleichsam ins Bild eingerückt. Der optische Kunstgriff von Ferrari ist darauf angelegt, den strukturellen Bruch aus dem Wahrnehmungsfeld zu verdrängen. Obwohl keine originären Tableaux vivants stellen Ferraris Arrangements dennoch intentional verlebendigte Bilder dar, deren weitere Besonderheit aus der ihnen zugrundeliegenden Vorlage – aus den Mysterienspielen – resultiert.<sup>34</sup> Unter dem Aspekt betrachtet, daß die Passionsszenen und Passionsspiele selbst als theatralische Umsetzungen entsprechender Darstellungen der Tafel- und Wandmalerei betrachtet werden können, somit selbst in gewisser Weise als *erste* Tableaux vivants anzusprechen sind, stehen die verlebendigten Bilder aus Varallo in einem mehrfach konnotierten Verhältnis zwischen Vorlage und Nachbildung: als Verlebendigungen gemalter Szenen einerseits und als ›Einfrierungen‹ von Passionsszenen andererseits. Ihr zweifacher Verweischarakter macht die Zirkulation von Bedeutungen deutlich, die im Tableau vivant wirksam werden. Das Gemälde in seiner Funktion zwischen Urbild und bloßen Vorbild bleibt dabei Wende- und Angelpunkt der Zirkulationsbewegung. Gleichwohl scheint das Durchschlagen der gemalten Vorlage durch die Schichten der körperlichen Nachstellung für das Tableau vivant konstitutiv zu sein. Wird das Lebende Bild zu stark als selbständiges Medium herausgestellt, wenn es sich also aus der Bezüglichkeit zum Gemälde löst, so verliert es neben seiner Funktion als *verlebendigtes Bild* auch die Kette von Zeichen und Bedeutungen, deren zentrale Schnittstelle die Kunstvorlage bildet. Damit ist die paradoxe Stellung des Tableau vivant umschrieben, das nur in der Spannung zur gemalten (oder skulpturierten) Vorlage existieren kann. Erst in dieser konstitutiven Verklammerung tritt es in das vom

34 Vgl. Tscheuschner-Bern, K. (1905): »Die Deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts«, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 28, S. 35–58. Tscheuschner macht plausibel, inwieweit die Passionsspiele mit ihrer spezifischen derben, überdeutlichen Aufführungssprache (verdrehte Körper der Schächer bei der Kreuzigung, ins Wörtliche umgesetzte Darstellungen der Schmerzen Mariens, die Nacktheit Christi etc.) unmittelbare Auswirkungen auf die bildenden Künste hatten.

Bild her bestimmte Bedeutungsgeflecht ein, das es vom Lebendigen weg- und zum Künstlichen hinführt.

Die Problematik der Integration von Gemälden in ein anderes Medium und die daraus resultierenden Verschiebungen in den Verhältnissen, wie sie sich bereits bei Ferrari abzeichneten, begegnet gleicherweise in dem Verhältnis, das das Tableau vivant zum Filmbild einnimmt. Anders als die intentionale Leerstelle im Gemälde, die die Aufgabe innehat, den Betrachter *im* Werk zu etablieren, steht diese strukturelle Lücke *außerhalb* der beiden Medien – sie ist kein peripherer Ausläufer, der in das jeweilig andere hineinragt und gleichsam in die Rezeption hineingeholt werden kann.

Festzuhalten ist, daß das labile Gleichgewicht der Tableaux vivants nur in der Vakanz zwischen Nähe und Ferne zum Original gehalten werden kann. Die Störung eines Tableau vivant setzt somit nicht nur an der zu deutlichen Dominanz der Vorlage ein, sondern prinzipiell dann, wenn sich das Spannungsverhältnis auflöst. Bezeichnend hierfür ist die Kontroverse um die pornographische Rolle der Tableaux vivants, die in Amerika zwischen 1847 und 1850 geführt wurde.<sup>35</sup> Die von Dr. Collyer in *Apollo Rooms* im Jahr 1847 aufgeführte Show zeigte laut einer im *New York Herald* erschienen Rezension drei sehr »akkurate« Tableaux vivants:

[...] We saw accurate representations of the most exquisite works of the most renowned [sic] sculptors of the old world – such as Titian, Van dyke [sic], Rembrandt, and a host of others, equally celebrated: and we learned from persons present who have seen the originals, the personifications of them, last evening, were very accurate.<sup>36</sup>

Diese angepriesene Veranstaltung hatte in ihrem Repertoire unter anderem *The Three Graces*, drei nackte Frauen nach einer nicht weiter benannten Gemäldevorlage, die auf einem wahrscheinlich beweglichen Po-

35 Zur Entwicklung der Tableaux vivants auf den amerikanischen Theaterbühnen siehe McCullough, Jack W. (1983): *Living Pictures on the New York Stage*, Ann Arbor: UMI Research Press; zum Pornographieverwurf ebd., S. 19ff. Desweiteren vgl. Sobel, Bernard (1956): *A Pictorial History of Burlesque*, New York: Bonanza.

36 Zitiert in McCullough (1983), S. 20. Der im Zusammenhang mit der Malelei seltsam anmutende Begriff des »sculptor«, wie er im zitierten Artikel benutzt wird, muß im Sinne der Maler als »Gestalter mit Farbe« verstanden werden. Sicherlich sollte damit eine Verbindung zwischen der körperlichen Nachstellung im Tableau vivant und der in Augen des Artikelverfassers »plastischen« Gemälden dieser Künstler suggeriert werden.

dest und bei einer nichts verheimlichenden Ausleuchtung sich den schonungslosen Blicken der Lorgnetten einer vornehmlich männlichen Zuschauerschaft darboten.<sup>37</sup> Zweifellos akkurat waren die Darstellungen dennoch keine *living pictures*, denn was hier offeriert wurde, war nicht eine Gemäldeumsetzung, sondern die realen, entblößten Frauenkörper. An diesem Beispiel kann man deutlich das Verschwinden der künstlerischen Vorlage aus dem Tableau vivant beobachten, die eine Regression der Performance zufolge hat, wobei die ursprüngliche Bezugsvielfalt innerhalb des Gemäldes wie auch zu seinem Außen in binäre Oppositionen aufgelöst zu werden droht. Was damit zur Ansichtigkeit gelangt, ist das vom System des Bildes abgeschnittene erstarrte Zeichen einer negierten Lebendigkeit, das auf nichts anderes verweisen kann als auf die bloße Materialität, die sowohl die Darstellenden als auch den Blick des Betrachters in eine prostituierend-pornographische Situation zwingt.

Der Austritt aus dem spezifischen Bezugssystem des Gemäldes, das – argumentiert man mit Gernot Böhme – seine eigene Realität auszeichnet, bedeutet für das Tableau vivant den Verlust der wenn auch labilen, so doch konstitutiven Verbindung zur Bildvorlage. Was zunächst im Sinne einer fehlgeschlagenen Emanzipationsbestrebung des Tableau vivant verstanden werden könnte, verdeutlicht gleichzeitig, daß die gemalte Vorlage de facto keine bloße Folie ist, deren Aufgabe sich darin erschöpft, dem Tableau seinen Referenten zu liefern. Die am vermeintlichen mimetischen Verhalten der Malerei geschulte Ansicht, das Gemälde stelle eine zeichenhaft erstarrte Lebendigkeit dar, die via einer Rückholaktion in die Welt der lebendigen Dinge wieder eingegliedert werden könne, erweist sich als eine falsche Voraussetzung, an der das Tableau vivant scheitern muß. Bereits Hegel sah darin ein deutliches Problem der geistigen Inkongruenz aufscheinen, die er zunächst noch an den physiognomischen Merkmalen beobachtete:

So ahmen z.B. die in neuester Zeit Mode gewordenen sogenannten lebenden Bilder zweckmäßig und erfreulich berühmte Meisterwerke nach, und das Bewesen, Drapierung usf. bilden sie richtig ab; aber für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwenden, und dies wirkt zweckwidrig. Raffaelitische Madonnen dagegen zeigen uns Formen des Gesichts, der Wangen, der Augen, der Nase, des Mundes, welche als Formen überhaupt schon der seligen, freudigen, frommen zugleich und demütigen Mutterliebe gemäß sind. Man könnte allerdings behaupten wollen, alle Frauen seien

---

37 Für Abbildung dieser Szene siehe in McCullough (1983), S. 21.

dieser Empfindung fähig, aber nicht jede Form der Physiognomie genügt dem vollen Ausdruck solcher Seelentiefe.<sup>38</sup>

Irritierend zeigte sich für Hegel das Ergebnis der ›eingefrorenen‹ Nachbildung, denn auch wenn sie noch so sehr ihre Detail-, Ausdrucks- und Kompositionstreue gegenüber dem gemalten Original beweist, so erreicht sie offenbar doch nie die komplexe Bedeutungsvielfalt, die ein Gemälde in seiner Zeichenstruktur aufweist. Statt der angestrebten Verbesserung im Ausdruck und Intention produziert das Tableau vivant eine Schau der Dinglichkeit, die viel mit akademischen Schattenspielen gemeinsam hat. Mit jenen in den Kunstakademien des 18. Jahrhunderts häufig praktizierten Zeichenunterweisungen also, bei denen (mit Vorliebe antike) Statuen durch künstliche Beleuchtung ›belebt‹ wurden. Die geschickte Ausleuchtung mit den unruhig flackernden Fackeln sollte die Illusion einer realen, bewegten Figur erzeugen, die wiederum als Malvorlage dienen und zu romantischen Pygmalion-Phantasien anregen konnte.<sup>39</sup> Doch all diese unterschiedlichen Aufführungsweisen und Performances konnten auf Dauer nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Versuch einer absoluten Verlebendigung des Bildes mit Mitteln der Nachstellung mißglückt ist.

Das Scheitern der Transkription vom Gemalten zum Lebendigen hebt gleichzeitig eine andere Überformung deutlich hervor: Anstatt seine Komponenten freigiebig dem Realen preiszugeben, schreibt sich das Bild in die realen Körper der Nachsteller ein.<sup>40</sup> Mit dem Resultat, daß nicht

38 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1838/1970): Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 13, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 206.

39 Das Bild *Antikenstudium bei künstlichem Licht* (1769) von Joseph Wright of Derby zeigt eine solche Situation; für Abbildung siehe in Bättschmann, Oskar [1992]: »Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild*, Berlin: Reimer, S. 254. Hierzu vgl. auch Winkelmann, Johann Joachim (1763/1968): »Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht in derselben«, in: Ders., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hg. v. Walther Rehm, Berlin: Walter de Gruyter, S. 211; Holländer, Hans (1973): »Steinerne Gäste«, in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte II, S. 103f.; Bättschmann (1992), S. 237–278, vor allem Fußn. 48.

40 Die These von der eigenen Realität der Bilder, die Gernot Böhme (1999) vertritt, aber auch die heutzutage wieder hochaktuellen Überlegungen zur Macht der Bilder und ihrer Subjekthaftigkeit (bspw. bei Mitchell [2005]: *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press), scheinen sich auf eine evidente Weise im Scheitern der Tableaux vivants zu bestätigen.

das Lebendige sich an die Stelle der ›toten‹ Abbildung setzt, sondern die Bildstruktur selbst das Lebendige okkupiert. So entpuppt sich das, was zunächst als eine spielerische Naturalisierung der Kunst erlebt werden sollte, als die Verzeichnung des Lebendigen. In der Paarung von lebendiger Körperlichkeit und starrer Zeichenhaftigkeit mutiert das Tableau vivant zu einer idealen *Natura morta*.

## DER HÖHEPUNKT DER »NATÜRLICHEN BILDNEREI« (GOETHE)

Wie bereits dargelegt, gründet die Paradoxie des Tableau vivant in seinem Wunsch nach leiblicher Verlebendigung bei gleichzeitigem Zwang zur *Imitatio* des Bildes. Was vom nachstellenden Körper also geleistet werden muß, ist eine *Bildmimesis*. Die Gefahr, der sich das Tableau vivant mit diesem Double-bind aussetzt, betrifft den instrumentalisierten Körper, der vor allem mit der Struktur und nicht nur mit dem Sujet des Bildes abgeglichen werden muß. Und damit setzt das ›Vor-Bild‹ sein subversives Vermögen ein, das von ihm differente in sein eigenes Zeichensystem und in seine Systemordnung einzugliedern, statt die (zu) einfach gedachte Transkription mit zu vollziehen. In dieser strukturellen Mimesis des Lebendigen steckt die Metapher von der tödlichen Macht des Bildes. Denn mit der mimetischen Erstarrung des Lebendigen erlangt das Bild die Lizenz zum Töten.<sup>41</sup> Hierin liegt das Scheitern des Verlebendigungsversuchs, mit dem man das Gemalte zurück transferieren wollte. Oder mit Husserl gesprochen: Die Wiederherstellung der »natürlichen Einstellung«<sup>42</sup> mißglückt an dem Widerstand des Gemäldes. Und in diesem Scheitern verweist das Tableau vivant mittelbar auf eine andere, eine nicht abbildende Struktur des Bildes, nämlich auf die dort vollzogene Ablösung des Zeichens von seinem Referenten. Die Logik des Tableau vivant zeugt von der sie fundierenden Naivität, denn das nachzuahmende Bildsystem wird als ein mumifizierter Körper begriffen, der in einer Rückübersetzung wieder zum lebendigen Menschen reanimiert werden

---

41 Marie-José Mondzain untersucht in ihrem Buch mit dem bezeichnenden Titel »Können Bilder töten?« die kulturhistorischen Zusammenhänge zwischen der symbolischen Bedeutung und Objektcharakterisierung von Bildern einerseits und den magisch bzw. kultisch aufgeladenen Subjektivierung von Bildern andererseits, deren Handlungsfähigkeit prinzipiell mitgedacht ist; vgl. Mondzain (2006): Können Bilder töten?, Berlin, Zürich: Diaphanes.

42 Husserl, Edmund (1913/1980): Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Tübingen: Niemeyer, S. 52.

könnte. Bei dieser Simplifizierung des Bildprinzips blieb unbeachtet, daß das Bildsystem selbst nicht auf der Relation zu einem real gedachten Referenten, sondern auf einer Zirkulation der auf sich selbst verweisenden Signifikanten beruht.<sup>43</sup> Gleichwohl ist es für das Tableau vivant konstitutiv, von einem als ursprünglich und zuoberst liegenden Referenten auszugehen. Dieses mimetische Mißverständnis ist zu einer semiotischen Falle für die Kunst der Tableaux vivants geworden, die an der Verlebendigung selbst scheitern mußte. Unübersetzbar bleibt hingegen der wesentliche ›Rest‹ des Bildsystem, das komplexe Wechselspiel zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, zwischen dem Bildraum und dem Dingraum, der jeweilige Diskurs, in dem Bilder – mithin lebendiger als das »lebende Bild« selbst – verhandelt werden.

Johann Wolfgang Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* von 1809, der den Tableaux vivants mit einem Schlag zu einer enormen Popularität verhalf; bietet ein hervorragendes Untersuchungsfeld, in dem die Praxis der Lebenden Bilder und ihrer Paradoxien beobachtet werden können.

Goethe lokalisiert den Ursprung seiner literarischen Tableaux vivants im neapolitanischen bzw. sizilianischen Krippenspiel,<sup>44</sup> doch diese Form der sakralen Aufführungspraxis stellt nur eine von zahlreichen Varianten bestimmter Praktiken des Voraugenführens dar, die mit den Umzügen und Kirchenspielen oder auch den sogenannten *Bilderbooken* weit ins Mittelalter zurückreichen.<sup>45</sup> Angesichts der vielen Verflechtungen zwischen bildender Kunst, insbesondere der Malerei und Bildhauerei,<sup>46</sup> reli-

43 Zum Signifikanten des Bildes siehe Böhme (1999).

44 Goethe (1815/1901) schreibt in »Proserpina, Melodram« zum Tableau vivant (S. 117): »Nachbildung eines gemalten Bildes durch wirkliche Personen. Sie fingen in Klöstern, bei Krippchen, Hirten und Drei-Königen an und wurden zuletzt ein gleichfalls für sich bestehender Kunstzweig, der manchen Liebhaber reizt und beschäftigt, auch sich einzeln schon auf dem Theater verbreitet hat.«

45 Das Ineinandergreifen von Passions-, Prozessionsspiel und bildender Kunst mit einer deutlichen Tendenz zu Lebenden Bildern hat Norbert Hölzl am Beispiel der Theatergeschichte des östlichen Tirols dargestellt; vgl. Hölzl (1966): Theatergeschichte des östlichen Tirol vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 2, Heft 1, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 33–80.

46 Mischformen von gemalten Flächen und skulptierten Torsi verweisen deutlich auf das Vorhandensein einer Idee von ›lebendem Bild‹, ohne jedoch den Wunsch nach Verlebendigung jenseits der festen Kunstform zu verfolgen. Auch sie stellen den Versuch einer Grenzübertretung dar, die darauf angelegt ist, den gemalten Raum – den Kunstraum im weitesten Sinne – in den der realen Welt hinein auszuweiten. Das von mir bereits erwähnte Bild

giöser Praxis und theatralisch-pantomimischer Aufführungen im sakralen wie im profanen Raum ist der Versuch, eine mehr oder minder deutliche Entwicklungsstringenz aufzeigen zu wollen, aussichtslos.

Die Tableaux vivants, die Goethes Zeitgenossen mit Vorliebe aufführten, waren vor allem Gesellschaftsspiele, die auf eine bereits stagnierte Verbindung zwischen Gemäldenachstellung und Theateraufführung eingegangen sind. Wie kaum eine andere Kunstform geben diese halb privaten, halb offiziellen Tableaux vivants ein kulturelles Spiegelbild des frühen 19. Jahrhunderts ab, in dem sowohl die allgemeine Lust an theatralischer Inszenierung und Kostümierung, am Rollenspiel und bildungsbürgerlicher Selbstdarstellung, als auch der beginnende Rückzug des Bürgertums in die Privatheit sichtbar werden. Darüber hinaus reflektieren sie die Innerlichkeitsbestrebungen der Romantik, deren Weiterentwicklung in der erstarrten Pose – im Pathos des Erhabenen – als ästhetisierte Leerform der Spätromantik und des Historismus mündet.

Die Inszenierung eines Tableau vivant bot eine hervorragende Möglichkeit, die große Geste des professionellen Theaters im bürgerlich verkleinerten Maßstab auf der heimischen Bühne zu zelebrieren. Eine gelungene Performance beurteilte man nicht nur nach der Treue im Detail, nach der Kostümierung und der figurativen Anordnung; ihre Hauptaufgabe bestand insbesondere in der Erzeugung einer starken Gefühlsstimmung. Ein außerordentliches Tableau vivant war demnach eines, das das Gemälde im Ausdruck übertreffen, die dort angelegten seelischen Empfindungsreize steigern und sie gewissermaßen dem Körper des Darstellers einverleiben konnte.<sup>47</sup> (Ein solcher Anspruch begleitet die filmischen Tableaux vivants in Pasolinis *LA RICOTTA*.) Von besonderer Relevanz für diese dramaturgische Aufgabe war die Lichtführung und, im engen Anschluß daran, die Farbgestaltung der Kostüme, da man sich der großen Rolle, die die Lichtchoreographie zusammen mit der Farbe in der Malerei hatte, überaus bewußt war. Dennoch blieb die Beleuchtung neben der topographisch-perspektivische Gestaltung eines der größten Probleme

---

(um 1425/30, Abb. 3) eines unbekanntes Kölner Künstlers ist ein besonderes Beispiel für diese Art von Verschmelzungs- bzw. Verlebendigungstendenzen, die über den Trompe-l'œil-Effekt hinausgehen.

47 Vgl. Langen, August (1968): »Attitüde und Tableau in der Goethezeit«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, S. 292–353; Miller, Norbert (1972): »Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und ›tableau vivant‹ als Anschauungsformen im 19. Jahrhundert«, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt/Main: Klostermann, S. 106–130.

der Inszenierungen.<sup>48</sup> Signifikant für diese Problematik ist die Lösung, die Langhans in seiner Berliner Aufführung der *Heiligen Nacht* nach Correggio bot:

Herr Langhans hatte diese Aufgabe folgendermaßen zu lösen versucht. Das Kindlein war ein künstlich aus drei Theilen zusammengesetztes, in dessen Zwischenraum die Beleuchtung angebracht war. Der Effekt der Beleuchtung war richtig, nur schade, daß das Kindlein, die Hauptperson des Bildes, darüber verloren ging.<sup>49</sup>

Trotz der kritischen Töne, die sich in diese zeitgenössische Beschreibung eingeschlichen haben, legt sie doch ein Zeugnis von der vermeintlichen Lebendigkeit und Originalität des *Tableau vivant* und davon ab, daß im Konkreten der streng bildmimetische Anspruch doch vernachlässigt wurde. Eine nicht minder große Aufgabe bei der Erzeugung von ›bildadäquater‹, heißt gefühlssteigernder Stimmung, kam der Musik zu, die das *Tableau vivant* begleitete und die Wechsel zwischen den einzelnen, sich abwechselnden Performances ausfüllte. Ihr Einsatz erzeugte eine wohl-dosierte Gefühlssteigerung, die die Zuschauer emotional an das nachgestellte Bild binden sollte. Sabine Folie und Michael Glasmeier machen in ihrem gemeinsamen Aufsatz »Atmende Bilder« auf die Parallelen zwischen der Funktion von Musik im *Tableau vivant* und im Film aufmerksam:

Alle Zeitungen des historischen *Tableau vivant* sprechen von begleitenden musikalischen Aufführungen, die entweder als Zwischenspiele fungierten oder die Szene selbst »untermalten«. Musik ist hier der Faktor des Dramatischen und gleichzeitig ein Stimmungsmacher.<sup>50</sup>

Weit davon entfernt, eine bloße Maßnahme gegen die Langeweile zu sein, entfaltete die musikalische Darbietung eine illusionistisch-psychologische Wirkung, die an der Bruchstelle zwischen Bühne und Zuschauerraum ansetzen sollte. Jener trennende Graben, der noch deutlich die Werk-Betrachter-Konstellation aufrechterhielt und somit die Illusion ei-

---

48 Jooss (1999) beschreibt einige dieser Fälle ausführlich, siehe dort vor allem S. 164ff.

49 Zitiert in Jooss (1999), S. 300.

50 Folie, Sabine/Glasmeier, Michael (2002): »Atmende Bilder. *Tableau vivant* und Attitüde zwischen ›Wirklichkeit und Imagination‹«, in: Dies./Gerald Matt (Hg.), *Tableau vivant. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, [Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, 24.05.–25.08.2002], Wien: KHM, S. 18.

nes gemeinsamen Aktionsraums störte, sollte wenn nicht gänzlich eliminiert, so doch zumindest abgemildert werden. Man setzte alle Hoffnung auf die imaginative Wirkung der Musik, um damit eine andere Wirklichkeitssphäre zu erzeugen, in der beide – die Darstellung auf der Bühne und der Zuschauer davor – gleichermaßen aufgehoben wurden. Welche konkrete Musik die jeweiligen Tableaux vivants begleitete, ist nicht überliefert, doch reichte die Bandbreite offenbar von einfacher Begleitmusik – hierin sicherlich mit dem Stummfilmkino vergleichbar – bis hin zu aufwendigen Choreinsätzen.<sup>51</sup>

Goethes Beschreibung eines Tableau vivant in *Wahlverwandtschaften* verdeutlicht die Bedeutung der einzelnen Komponenten, durch deren geglücktes Arrangement das Lebende Bild eine »unvergleichliche Vollkommenheit«<sup>52</sup> erlangen sollte:

Der Abend kam herbei, und die Darstellung [des Tableau vivant] wurde von einer großen Gesellschaft und zu allgemeinem Beifall ausgeführt. Eine bedeutende Musik spannte die Erwartung. Jener Belisar<sup>[53]</sup> eröffnete die Bühne. Die Gestalten waren so passend, die Farben so glücklich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, daß man fürwahr in einer anderen Welt zu sein glaubte; nur daß die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte. Der Vorhang fiel und ward auf Verlangen mehr als einmal wieder aufgezogen. Ein musikalisches Zwischenspiel unterhielt die Gesellschaft, die man durch ein Bild höherer Art überraschen wollte.<sup>54</sup>

51 Vgl. Folie/Glasmeier (2002), S. 18 und Jooss (1999) S. 152ff; Grey, Thomas (1997): »Tableaux vivants: Landscape, History Painting, and the Visual Imagination in Mendelssohn's Orchestral Musik«, in: 19th Century Music, 21/1, S. 38–76.

52 Goethe (1809/1972), S. 153.

53 Es handelt sich hier um die Nachstellung des Gemäldes *Der geblendete Belisar als Bettler* von Louis-Gérard Scotin (1690-1755). Als direkte Vorlage diente ein Kupferstich, der damals noch Anthonis van Dyck zugeschrieben wurde. Eine gute Aufarbeitung der Tableaux vivants in Goethes *Wahlverwandtschaften* bietet der Aufsatz von Reschke, Nils (2001): »Die Wirklichkeit als Bild«. Lebende Bilder in Goethes »Wahlverwandtschaft«, in: Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte/Wilhelm Voßkamp (Hg.), Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert, Köln: DuMont, S. 42–69; siehe auch Maierhofer, Waltraud (1995): »Vier Bilder und vielfältige Bezüge: die sogenannte »Väterliche Ermahnung« und die Figuren in den Wahlverwandtschaften«, in: Richard Fischer (Hg.), Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der deutschen Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Festschrift Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag, Frankfurt/Main (u.a.): Peter Lang, S. 363–382.

54 Goethe (1809/1972), S. 152f.

Das Romanbeispiel führt noch einmal das Ziel der *Tableaux vivants* vor Augen, das in der Umsetzung der Bildwelt in die Realität lebender Körper, oder wie es hier heißt: in die »Gegenwart des Wirklichen« bestand. Bezeichnend ist dabei das Axiom von Schein und Sein, das zu dem bereits bekannten Anliegen führt: Das Manko der Fläche und die damit verbundene illusionistische Täuschung des Betrachters sollte im *Tableau vivant* aufgehoben werden. »Skulpturieren« war das Verfahren, das Goethe dabei vorschwebte.<sup>55</sup>

Ein so profiliertes System wie das der *Tableaux vivants* kann nicht ohne eine entsprechende Vorentwicklung gedacht werden – und gleichermaßen konnte es nicht ohne eine entsprechende Auswirkungen auf die Malerei selbst bleiben. Welche Bezugs- und Einflußnahmen dabei den Vorrang hatten, läßt sich nunmehr nur schwer nachzeichnen. Spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert kann man eine deutliche Parallelisierung von Malerei und Theater feststellen.<sup>56</sup> Bildräume werden als Bühnen konzipiert, auf denen die Bildfiguren und Handlungen in Schauspieler und Arrangements übersetzt werden. Der Vorhang, im Mittelalter und in der Renaissance noch diesseits des Betrachters sei es tatsächlich oder illusionistisch vor dem Gemälde aufgespannt, wurde nun ins Bildinnere, das heißt auf die Bühne versetzt, womit er den theatralen Charakter der Darstellung unterstrich. Fiel der Vorhang vor dem *Tableau vivant*, so funktionierte er in diesem Moment wie jener der Gemälde, der die Bilder von der realen Welt separierte aber dem Betrachter gleichzeitig einen Blick in eine andere, nicht minder lebendige Welt »hinter dem Rahmen« offerierte.

Die spezifische Position, die das *Tableau vivant* zwischen bildender Kunst einerseits und Theater andererseits einnimmt, zieht eine Verschiebung in der Rezeption nach sich, da der Zuschauer nun nicht mehr ein gemaltes Bildzeichen sieht, das auf sich selbst verweist,<sup>57</sup> sondern einen realen Körper, der wiederum auf das Bild verweisen muß. In der Übersetzungsleistung des *Tableau vivant* wird das ursprüngliche Bildzeichen zu einem konkreten Körper unter anderen Körpern, womit sich seine Bedeutung radikal wandelt. Was der damalige Zuschauer also vor Augen hatte, war eine lebendige, ihm zumeist sogar bekannte Person, die zugleich Teil einer künstlerischen Darbietung *und* eines sozialen Kontextes

55 Ebd., S. 152f.

56 George Kernodle zeichnet in seiner umfangreichen Untersuchung *From Art to Theatre* eine im Spätmittelalter beginnende Genese nach und widmet sich dabei auch der Rolle und Entwicklung der *Tableaux vivants*; vgl. Kernodle [1944]: *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago: Chicago University Press.

57 Vgl. Böhme (1999), S. 32.

war. Viele Zeitdokumente berühren indirekt das Problem dieser veränderten Bildrealität, wenn sie über die personelle Besetzung der Lebenden Bilder sprechen. Offenbar stellte man weitreichende Überlegung darüber an, welche Bildsujets gewählt werden durften, um bestimmte Personen darin vorteilhaft und bildpassend einzusetzen.<sup>58</sup> Eine Deplacierung oder Fehlleistung mußte dringlichst vermieden werden, um das Tableau vivant aber auch die bekannte, teils öffentliche Person vor der Kritik zu bewahren, denn der (beidseitige) Schaden bei einer Fehlbesetzung konnte überaus groß werden.

Aus dem Postulat der »natürlichen Bildnerie«, das Goethe in *Wahlverwandtschaften* stark macht, ergibt sich schließlich die schwierige Aufgabe, die im Lebenden Bild anwesende Person müsse zugleich ein *lebendiger Körper* und *Bildkörper* sein. Diese Paradoxie ist nicht aufzulösen, solange das Tableau vivant in seiner doppelten Programmatik von lebendig und bildhaft verklammert bleibt. Zwar kann man in seiner Genese durchaus den Versuch einer Balance zwischen einer bewegungsbasierten Bildnachstellung einerseits und einer starren Bildkristallisation andererseits ausmachen, wie sie beispielsweise im Theater zu beobachten war, doch wurde sie schließlich zu Gunsten einer starren Darstellung aufgegeben. Erst der Film revitalisiert das Tableau vivant wieder, worüber in den anschließenden Kapiteln ausführlich die Rede sein wird.

Was zunächst blieb, ist die programmatische Namensgebung. Folge der »natürlichen Bildnerie« war aber die Verkünstlichung des Lebens, die bemerkenswerter Weise nicht an den Grenzen des Tableau vivant haltmachte. Diese »Neigung« kennzeichnet besonders das 19. Jahrhundert, was sich in vielen theoretischen wie in literarischen Werken der Zeit ausmachen läßt. Ein solches Problemfeld thematisiert bereits Hegel, und zieht dabei nicht von ungefähr Goethes *Wahlverwandtschaften* heran:

Ein ähnliches Anfügen von einzelnen Zügen, die aus dem Inhalte nicht hervorgehen, finden wir selbst noch in den Wahlverwandtschaften wieder: die Parkanlagen, die lebenden Bilder und Pendelschwingungen, das Metallfühlen, die Kopfschmerzen, das ganze aus der Chemie entlehnte Bild der chemischen Verwandtschaften sind von dieser Art. Im Roman, der in einer bestimmten prosaischen Zeit spielt, ist dergleichen freilich eher zu gestatten, besonders wenn es wie bei Goethe so geschickt und anmutig benutzt wird, und außerdem kann sich ein Kunstwerk nicht von der Bildung seiner Zeit durchweg frei machen; aber ein anderes ist es, diese Bildung selber abspiegeln, ein anderes, die Materialien unabhängig vom eigentlichen Inhalt der Darstellung äußerlich aufsuchen und zusammenbringen. Die echte Originalität des Künstlers wie des Kunst-

---

58 Vgl. Reissberger (2002), S. 189f.

werks liegt nur darin, von der Vernünftigkeit des in sich selber wahren Gehalts beseelt zu sein. Hat der Künstler diese objektive Vernunft ganz zur seinigen gemacht, ohne sie von innen oder außen her mit fremden Partikularitäten zu vermischen und zu verunreinigen, dann allein gibt er in dem gestalteten Gegenstande auch sich selbst in seiner wahrsten Subjektivität, die nur der lebendige Durchgangspunkt für das in sich selber abgeschlossene Kunstwerk sein will. [...] So zehrt zwar die Originalität der Kunst jede zufällige Besonderheit auf, aber sie verschlingt sie nur, damit der Künstler ganz dem Zuge und Schwunge seiner von der Sache allein erfüllten Begeisterung des Genius folgen und statt der Beliebigkeit und leeren Willkür sein wahres Selbst in seiner der Wahrheit nach vollbrachten Sache darstellen könne. Keine Manier zu haben war von jeher die einzig große Manier, und in diesem Sinne allein sind Homer, Sophokles, Raffael, Shakespeare originell zu nennen.<sup>59</sup>

Wenn die »echte Originalität« des Künstlers und des Kunstwerks darin liegt, »von der Vernünftigkeit des in sich selber wahren Gehalts beseelt zu sein«, so muß man fragen, wovon das Tableau vivant beseelt ist. Ist es nicht vielmehr die Kunst selbst, die hier die Rolle der »Beseelung« übernimmt? Und führt nicht gerade diese Wiederholungsbewegung im Tableau vivant zu einer Exklusion des subjektiven Denkens und Wollens, welche jenseits aller Beliebigkeit und leeren Willkür das wahre Selbst des Künstlers in seiner der Wahrheit nach vollbrachten Sache auszudrücken vermag? Eine solche Originalität läßt sich in der Kunst des Tableau vivant nicht finden. Die Übertragungsleistung von einem durch die »Freiheit des Denken und Wollens« bestimmten Gemälde auf den Körper im Tableau vivant gelingt nicht, denn sie kann nur die leere Hülse des ursprünglichen Bildes evozieren, womit das Tableau vivant zu einer »lebendigen Manier« verkommt.

Die Affizierung des lebendigen Körpers mit einer vom Bild her kommenden Künstlichkeit resultiert nicht zuletzt aus der Verdoppelung des Bildraums im Realraum. Eine solche Duplizierung muß zwangsläufig die Verkünstlichung des Lebens nach sich ziehen, das durch die Reproduktion der bloßen Bildoberfläche in eine Manier des Ausdrucks verfällt. Bezeichnend für das Lebende Bild des 19. Jahrhunderts ist beispielsweise die Verwendung von Hilfsgerüsten, die nötig waren, um die problematische Statik der aufwendigen Szenenaufbauten zu lösen. Gleichzeitig betrieb man eine geradezu handwerkliche Bearbeitung der Kleider, deren Faltenwürfe und Draperien zu einem »Skulpturieren« des natürlichen Stoffes ausarteten. Denn die angestrebte Manier erforderte ein deutliches Mehr an Kunstfertigkeit als es die Malerei selbst aufbieten mußte. Und so genügte es nicht, Material zu verwenden, dessen natürlicher Fall eine

---

59 Hegel (1838/1970), S. 384–385.

der gemalten Vorlage entsprechende Faltenlage gebildet hätte. Statt dessen wurde der Stoff gewiegt und gestärkt, so daß es möglich war, »die reichen Falten des weißen Atlases mit der künstlichsten Natur zu legen«<sup>60</sup>.



Abb. 4: Gerard Terborch– Die sog. »Väterliche Ermahnung« (1654-55, Staatliche Museen, Berlin)

Auf eine andere folgenreiche Strukturveränderung im Tableau vivant verweist die Differenz im Raum-Zeit-Gefüge. Sie steht im Zusammenhang mit der Frage nach dem veränderten Körperdiskurs und zieht die labile Position des Tableau vivant nach sich, die ihm wesentlich wird. Anders als beim Gemälde, wo die Sphären deutlich von einander geschieden sind in ein Real- und ein Bildraum, steht der Zuschauer nun im gleichen raum-zeitlichen Kontinuum der Bühnenaufführung und verfügt über den gleichen lebendigen Körper wie der Darsteller im Tableau vivant. Die Reaktion des Publikums in *Wahlverwandtschaften* während der Darbietung der sogenannten *Väterlichen Ermahnung* von Gerard Terborch d. J. verdeutlicht das Problem (Abb. 4):

Bei dieser Gelegenheit nun sollte Luciane in ihrem höchsten Glanze erscheinen. Ihre Zöpfe, die Form ihres Kopfes, Hals und Nacken waren über alle Begriffe schön, und die Taille, von der bei den modernen antikisierenden Bekleidung der Frauenzimmer wenig sichtbar wird, höchst zierlich, schlank und leicht, zeigte sich an ihr in dem älteren Kostüm äußerst vorteilhaft; und der Architekt

---

60 Goethe (1809/1972), S. 153.

hatte gesorgt, die reichen Falten des weißen Atlases mit der künstlichen Natur zu legen, so daß ganz ohne Frage *diese lebendige Nachbildung weit über jenes Originalbildnis hinausreichte* und ein allgemeines Entzücken erregte. Man konnte mit dem Wiederverlangen nicht endigen, und *der ganz natürliche Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen, nahm dergestalt überhand, daß ein lustiger ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt; tournez s'il vous plaît, laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte*. Die Darstellenden aber kannten ihren Vorteil zu gut und hatten den Sinn dieser Kunststücke zu wohl gefaßt, als daß sie dem allgemeinen Ruf hätten nachgeben sollen.<sup>61</sup> [Hrvh. J.B.]

Es war dem Manne also nicht zu verübeln, daß er in der Darstellerin das sah, was sie auch für ihn de facto darstellte: ein überaus schön anzuschauendes und reales Frauenzimmer. Diesem »ganz natürlichen Wunsch, einem so schönen Wesen auch ins Angesicht zu schauen«, folgte der Ausruf *Tournez s'il vous plaît*. Hierin teilt sich die Erwartungshaltung des Zuschauers mit, die von dem Wunsch nach einer handlungsgeleiteten Narration getragen wird. Die Bewegungslosigkeit der Körper – für das Tableau vivant von wesentlicher Bedeutung – wurde in der Performance als demonstrativ unnatürlich empfunden, der Koketterie nicht fern, zumal es sich hier um ein weibliches Objekt des Begierde handelte. Mit der Visualisierung der (Muskel-)Anspannung, in der die Schauspieler ausharren mußten, spiegelt sich die gespannte Situation des Zuschauers wider, der auf die Auflösung der stillgestellten Szene, das heißt auf die Bewegung hin drängt. Daß dem Wunsch nach der Wiederherstellung einer natürlichen, oder zumindest theatralisch-bewegten Situation nur auf Kosten der gleichzeitigen Zerstörung des Tableau vivant entsprochen werden konnte – und folgerichtig nicht wurde –, gehört sicherlich zum primären Reiz dieser Darbietung.

Vergleichen wir die Performances des 19. Jahrhunderts, so wie sie von Goethe in *Wahlverwandtschaften* beschrieben wird, mit den theatralen Tableaux vivants nach Diderot, so wird deutlich, woran die Darbietung der Salons scheitert: Dort wurde der durch die Unterbrechung verursachte Sprung im Zeitkontinuum der Handlung nämlich vom ästhetischen Rahmen der Bühnenszenierung aufgefangen und erlaubte so dem Zuschauer, die erstarrte Szene in seine subjektive Zeitwahrnehmung zu integrieren. Diderots Tableaux vivants erschöpften sich somit nicht im ästhetischen Selbstzweck, sondern verblieben immer in Anlehnung an die vorhergehende Handlung, die sie pointierten, darin sicherlich dem

---

61 Ebd., S. 153f.

filmischen *Freeze frame* nicht unähnlich.<sup>62</sup> Dagegen fehlt den Performances des 19. Jahrhunderts, zieht man die Schilderung in *Wahlverwandtschaften* als ein legitimes Beispiel hierfür heran, die sinnvolle Einbettung in eine größere Narration. Mit dem Ausruf *Tournez s'il vous plaît* verlangte der Zuschauer deutlich nach einer Auflösung der erstarrten Szene in Aktion und war offenbar durch die einem Double-binde vergleichbare Situation irritiert, in der sich die Darsteller der Performance befanden. Denn schließlich versprachen sie mit ihren lebenden Körpern die Möglichkeit einer entsprechenden Fortführung der angehaltenen Handlung. Der Ausruf verweist indessen noch auf eine weitere Veränderung, die sich mit der Verkörperlichung der Kunst einstellte. So zeigt er neben dem im Übermut der Situation geäußerten, harmlosen Wunsch des Betrachters die eklatante Umformung des Subjekts zum bloßen Objekt der tableauxquen Rezeption an. Insofern die Bildstruktur – und der symbolische Wert der Darstellung – nicht mehr eine vermittelnde Rolle zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten erfüllte, wurde der im Tableau vivant körperlich anwesenden Person selbst ein Ding-Charakter auferlegt. Der namensgebende Wunsch nach einer Umsetzung des Gemalten in die reale Sphäre der lebendigen Körper ließ die weitreichenden Folgen übersehen, die sich aus der erforderlichen Strukturangleichung an das Gemälde ergaben.

Wie bereits betont, konnte die Ästhetisierung des Realen erst im Stillstand, in der Kostümierung, mit einem Wort: in der Entindividualisierung, stattfinden. Infolge der mimetischen Angleichung kam es zu einer Okkupation des Lebendigen durch die Kunst. Und diese vollzog sich in einem symbolischen Sterbeakt, wobei die darstellende Person in der Betrachterkonstellation zum Gegenstand reduziert und sich zunehmend zu einer *Natura morta* wandelte. Der Kampf der Kunstwerke untereinander, so wie Theodor W. Adorno ihn in *Minima Moralia* hervorhebt, das heißt ihre auf die Vernichtung des Anderen angelegte Schönheit und Wahrheit, überträgt sich im Tableau vivant auf die reale Welt der Lebenden. Dazu heißt es bei Adorno:

Nicht umsonst haben die Alten das Pantheon des Vereinbaren den Göttern oder Ideen vorbehalten, die Kunstwerke aber zum Agon genötigt, eines Todfeind dem anderen. [...] Denn wenn die Idee des Schönen bloß aufgeteilt in den vielen Werken sich darstellt, so meint doch jedes einzelne unabdingbar die ganze, beansprucht Schönheit für sich in seiner Einzigartigkeit und kann deren Auftei-

62 Vgl. Diderot, Denis (1760/1986): *Das Theater des Herrn Diderot*, Stuttgart: reclam; Diderot, Denis (1763/1967): »Salon von 1763«, XI. Vernet, in: Ders., *Ästhetische Schriften*, Bd. 1, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag; empfehlenswert dazu die Abhandlung von Fried (1980).

lung nie zugeben, ohne sich selber zu annullieren. Als eine, wahre und scheinlose, befreit von solcher Individuation, stellt Schönheit nicht in der Synthesis aller Werke, der Einheit der Künste und der Kunst sich dar, sondern bloß leibhaft und wirklich: im Untergang von Kunst selber. Auf solchen Untergang zielt jedes Kunstwerk ab, indem es allen anderen den Tod bringen möchte.<sup>63</sup>

Der Gedanke dieser tödlichen Kunstbestrebung ist im *Tableau vivant* überaus präsent. Denn hier duldet das ursprüngliche Kunstwerk nicht nur keinen gattungsgleichen Nebenbuhler, sondern auch keine Verbindung mit dem Lebendigen, das selbst zum Kunstwerk werden will. Für das Leben endet der Transkriptionsversuch tödlich, da es an der strukturellen Autonomie des Werkes scheitert, das selbst keine bloße Mimesis des Realen darstellt. Statt sich in die transkriptive Performance einzufügen, scheint das Bild auf Besitznahme, oder, mit Adorno gesprochen, auf Tötung des Anderen aus zu sein.

Mit der Ästhetisierung von lebenden Personen und ihrer Bildwerdung übertritt das *Tableau vivant* die konstitutive Grenze, die zwischen dem Artefakt einerseits und der realen Welt des Betrachters andererseits gezogen ist, um beide in ihrer jeweiligen Freiheit für und gegeneinander zu bestimmen.<sup>64</sup> Außer Acht gelassen wurde dabei – und die *Wahlverwandtschaften* zeugen mit ihren sterbenden Protagonisten nachdrücklich davon –, die Figuration des Todes, zu der sich die erstarrten Körper im *Tableau vivant* fügen. Im Scheitern des Anspruchs einer Verlebendigung offenbart sich auch die Wahrheit über die Nachstellung, die in ihrer Ästhetisierungsbestrebung die Schönheit mit Ethik in eins setzen wollte: »[...] aber diese Wahrheit ist der Tod, der in der Wirklichkeit als Bild den Platz einnimmt, den Erstarrung und Schlaf im Bild als Wirklichkeit haben.«<sup>65</sup> Die beklemmende, in gewisser Weise morbide Aura der *Tableau-vivant*-Inszenierungen speist sich aus der zwiespältigen Position der realen Person, die sich »tot stellt«. Zum Objekt der Betrachtung redu-

63 Adorno, Theodor W. (1951/2003): »De gustibus est disputandum«, in: Ders., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Bd. 4, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 84.

64 Den Abstand zwischen dem Bild und Zuschauer setzt Mondzain als konstitutiv für sowohl die Autonomie des Werks als auch für die politische Freiheit des Individuums, die die Autorin wesentlich in Abhängigkeit von dem Umgang mit Bildern (im Gegensatz zu »der Visualität«) bestimmt. »Tyranische Bilderwelten«, in denen Bilder töten können, entstehen dort, wo der Zuschauer von Bildern inkorporiert wird, das heißt die Grenze dazwischen nivelliert statt sie zu festigen; vgl. Mondzain (2006), S. 31 ff.

65 Bättschmann (1992), S. 237–278.

ziert und ästhetisch überfrachtet, bietet sie dem Publikum die Möglichkeit ihrer vollständigen Habhaftwerdung.

Anders hingegen verhält es sich bei der Rezeption des ›Urbildes‹, der sogenannten *Väterlichen Ermahnung*, bei dem die Unmöglichkeit der Wunscherfüllung – die schöne Frau möge sich umdrehen und ihr Antlitz dem Betrachter zeigen – wesentlich zum Rezeptionsgenuß dazugehört.<sup>66</sup> Bei der Nachstellung der *Väterlichen Ermahnung* basiert der ästhetische Rezeptionsgenuß allein auf der voyeuristischen Komponente, in deren Zentrum die reale Frau steht, die vor den Augen des Zuschauers zu einer »schönen Rückenansicht« wurde und so zu dem fordernden Ausruf *Tournez s'il vous plaît* führen mußte. Obwohl in *Wahlverwandtschaften* die Verweigerung der Frau als eine bildlogische Konsequenz gedacht ist – woran das Tableau vivant festhalten muß, um seinen ästhetischen Anspruch zu wahren –, ist ein Rückzug auf die Struktur des Gemäldes de facto nicht mehr möglich. Das Publikum, das das gemeinsame Raum-Zeit-Kontinuum im Blick hat – das keinen Abstand hat –, zielt auf eine reale ›Enthüllung‹ des Bildes im Tableau vivant, nicht aber auf eine metaphorische Umsetzung einer solchen ›Enthüllung‹, die im Requisit des Bildvorhangs seinen Äquivalent hat. Aus der Verweigerung der Darstellerin entwickelt sich folgerecht eine Verweigerung der Begierde, die, auf ein reales Objekt gerichtet, auf ihre Erfüllung hinarbeitet.<sup>67</sup> Hier ist das Aufkommen und die spezifische Art der Tableaux vivants im Kontext des sogenannten *Vaudeville Theaters* vorgezeichnet, in dem beinahe ausschließlich Gemälde oder Skulpturen mit Darstellungen nackter oder spärlich bekleideter Frauen ausgewählt und dem Sujet gemäß vor allem männlichem Publikum dargeboten wurden.<sup>68</sup>

Jenseits des Voyeurismus artikuliert sich im Begehren, das Antlitz der Frau sehen zu wollen, grundsätzlich der Wunsch nach Sichtbarwer-

66 Die Anbringung eines Bildvorhangs und seine spätere illusionistische Verlagerung ins Bildinnere machen deutlich, wie bedeutsam die Frage nach dem Bildentzug für den Rezeptionsvorgang – für den begehrenden Blick des Betrachters – war. Hierzu siehe Stoichita (1998), S. 46–83.

67 Die Begierde, die das Bild weckt, liegt im Blick des Betrachters und dem Vermögen des Bildes, diesen Blick zurückzuwerfen; vgl. Lacan, Jacques (1964/1987): »Linie und Licht«, in: Ders., Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminarbuch XI, Weinheim, Berlin: Quadriga, S. 97–111. Sie wird durch das Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, oder dem Unsichtbaren im Sichtbaren des Bildes in einem labilen, das heißt unerfüllten Zustand gehalten. Vgl. Mondzain (2006), S. 23ff.

68 Hierzu Chapman, Mary (1996): »Living Pictures: Women and Tableaux Vivants in Nineteenth-Century American Fiction and Culture, in: Wilde Angle, 18/3 (July), S. 22–52.

dung einer verborgenen Seite des Gemäldes. Es ist die Frage nach dem Restgeheimnis des Bildes, das in seiner Rückseite metaphorisch zum Ausdruck kommt. Die Enträtselung seiner Tiefenstruktur, die Entblätterung der Schichten bis hin zu der verborgenen Grundessenz des Bildes, folgt noch rudimentär einem religiösen Verständnis des Ikons (oder Ikone), dessen geheime Rückseite als das jenseitige Dahinter (des Bildes) verstanden werden konnte. Mit der Objektbestimmung der Figur, explizit der weiblichen Figur, im *Tableau vivant* kommt es unweigerlich zu einer Entauratisierung des Bildes. Daß das Gemälde der sogenannten *Väterlichen Ermahnung*, das Goethe und seine Zeitgenossen in einer doppeldeutigen Fehlinterpretation als eine keusche Szene auslegten, in Wahrheit eine Bordellszene darstellt, macht aus der »höchsten Vervollkommnung«, die den *Tableaux vivants* in *Wahlverwandtschaften* attestiert wird, eine Demontage des Bildes in seiner Funktion als autonomes Kunstwerk. Alternierend erzeugt das *Tableau vivant* entweder das Ende des (auratischen) Bildes oder das des Lebens. Einmal auf die Figuren des *Tableau vivant* angewandt, wird die Ästhetisierung zu einem globalen Unternehmen, das vor den realen Personen keinen Halt macht. Das, was für das Gemälde reine Form darstellt, erfährt im Zuge der Übertragungsleistung eine radikale Bedeutungsverschiebung: Das ästhetische Erscheinungsbild – der »schöne Schein« der wahlverwandtschaftlichen Figuren – wird mit dem Inhalt gleichgesetzt, was zu einem Verlust des Ethischen führt. Anschauungswürdig und bedeutsam wird nun ausschließlich das, was den ästhetischen Grundsätzen entspricht:

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 [...].<sup>69</sup>

Die Verkünstlichung der Wirklichkeit, in der jede Handlung, jede Geste und jedes Leid als ein fiktives Zitat eines Kunstwerks »höherer Art«<sup>70</sup> angesehen werden konnte, basierte auf der nicht zu entwirrenden Verknüpfung von Ethik mit Ästhetik, denn schließlich

[...] weicht [man] der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst. Selbst im Augenblick des höchsten Glücks und der höchsten Not bedürfen wir des Künstlers.<sup>71</sup>

---

69 Goethe (1809/1972), S. 151.

70 Ebd.

71 Ebd., S. 157.

Man bedurfte – oder bedarf immer noch – der Kunst, um der Realität Gewahr zu werden, einer Realität, die, ästhetisch zubereitet, kaum ethische Skrupel mehr hervorrief. Die diesem ›Ausweichen der Welt‹ innewohnende Gefahr verdeutlicht Jean Paul in seiner Analyse der Verführungsszene aus Samuel Richardsons *Clarissa* (dt. 1747/48):

Sogar dann, wo seine [Lovelaces] Unerbittlichkeit [...] ihn mehr den Modellen aus der Hölle zu nähern scheint, mildert er seine gleißende Schwärze durch einen Kunstgriff [...], – daß er, um seine Unerbittlichkeit zu beschönigen, den wirklichen Gegenstand des Mitleidens, die knieende etc. Klarisse, für ein theatrales, malerisches Kunstwerk ansieht und, um nicht gerührt zu werden, nur die Schönheit, nicht die Bitterkeit ihrer Tränen, nur die malerische, nicht die jammernde Stellung bemerken will.<sup>72</sup>

Das Tableau vivant war prädestiniert – und Paul verweist darauf indirekt, wenn er vom theatrales, moralischen Kunstwerk spricht –, die Künstlichkeit zur Wirklichkeit zu erheben und vice versa, denn der Schein des Wirklichen wird durch die Gegenwart der lebendigen Körper aufrechterhalten. Mit seiner Fähigkeit eben diese ästhetische »Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins« (*Wahlverwandtschaften*) vorzutauschen, wird das Tableau vivant zum Instrumentarium und Spiegelbild einer Gesellschaft, die sich offenbar danach sehnte, ihr tägliches Leben in eine Ansammlung lebendiger Genrebilder zu verwandeln: »[...] nicht also im Sinne eines besonderen Kunstfaches oder Sachgebiets, sondern als Form der Anschauung, der menschlichen Verhältnisse, des Lebens selber.«<sup>73</sup> Im szenisch arrangierten, im Stillstand festgehaltenen Augenblick spiegelt sich das Bedürfnis nach einem Genrestück wider, in dem bedacht, befühlt und nach Herzenslust betrachtet werden konnte, was sonst lebendig-profan nicht zur Anschauung gelangte, sondern gelebt werden mußte. Schließlich existiert im Gleichmaß der vergehenden Zeit der bedeutungsvolle Moment nicht. Nur durch die Eliminierung der Kontingenz kann die Gegenwart mit Bedeutung bedacht werden. Der Fehler, der dem Tableau vivant dabei unterlief, betrifft die Form der Ästhetisierung, die –

---

72 Zitiert in Paul, Jean (1927): Jean Paul, Sämtliche Werke, hg. v. Eduard Berend, Abtlg. I, Bd. 2., Weimar: Böhlau, S. 217f. Vgl. Richardson, Samuel (1748/1990): *Clarissa, or the History of a Young Lady*, London, [dt.: *Clarissa oder Die Geschichte einer jungen Dame*, München: Ullstein], S. 98. Richardson gilt als der Begründer des sentimental-psychologisierenden Romans. Das Anliegen seines moralischen Briefromans war es, die seelische Dimension der Handelnden auszuloten und die Tugenden und Laster der Zeit in didaktischer Form darzustellen.

73 Sternberger, Dolf (1938): *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Hamburg: Claassen, S. 63.

anders als bei der Malerei oder Bildhauerei – ihr Betätigungsfeld nicht wechselt, sondern das Leben selbst zum bearbeitungsfähigen Rohmaterial macht.

Nicht mehr die unmittelbare Regung, das Mitgefühl, bestimmte die Sicht der Welt, sondern die gedachte Kunstfigur, die mit dem sprachlichen Ausdruck des »Wie« eingeleitet wird – *wie* ein Bild, *wie* eine Skulptur etc. Zahlreiche Beispiele hierfür liefert August Klingemanns Roman *Nachtwachen* (1804), so beispielsweise in der Sterbeszene, der der Protagonist, ein Nachtwächter, zufällig beiwohnt. Auch er ist unfähig (oder unwillig), das unmittelbare Leid der Trauernden wahrzunehmen. Vor seinen Augen spielt sich statt dessen eine »stimmungsvolle Szene«, ein lebend-unbewegtes Bild ab. Ihm erscheinen die Trauernden *wie* die Gruppe der Niobe mit ihren Kindern:

Durch eine lange, wenig erleuchtete Halle, schaute man in eine schwarz behängte Nische; dort knieten unbeweglich die drei Knaben und die blasse Mutter vor einem Altare – *die Gruppe der Niobe mit ihren Kindern* – in stummes angstvolles Gebet versunken, um Leib und Seele des Verstorbenen dem Teufel [...] zu entreißen.<sup>74</sup> [Hrvh. J.B.]

Der durch Gedankenstriche visualisierte Einschub funktioniert im Sinne einer Übersetzungsstelle, die dem Nachtwächter das Gesehene erst im Spiegelbild der Mythologie zu fassen ermöglicht. Erst als die real leidvolle Szene in eine höhere Anschauungsebene erhoben wurde, konnte der Handlungsbedarf suspendiert werden. Durch die Transferleistung von der »blassen Mutter« zu Niobe wird der Nachtwächter zwar des angstvollen Gebets ansichtig, aber das ästhetisch gesäuberte Bild einer mythologischen Figur tritt anstelle der konkreten Frau und ihrer Kinder. Sozusagen im Innehalten der Gedankenstriche ist das *Tableau vivant* angelegt, das fähig ist, das Lebendige zur Kunst zu machen:

Alles Menschliche ist zu solchen Szenen zerfallen. [...] Güte und Bosheit, Schönheit und inneres Leiden, Unschuld und Grausamkeit werden im Unmaß auf allen Gassen angetroffen, beweint, beseufzt und verflucht. Niemand vermochte etwa »Mutterliebe« zu denken, ohne im Geiste die Mutter vor sich zu sehen, die soeben im Begriffe steht, ihr Kind vor irgendeinem rohen Zugriff zu schützen [...].<sup>75</sup>

---

74 Klingemann, Ernst August F. (1804/1974): *Nachtwachen* von Bonaventura, Frankfurt/Main: Insel, S. 21.

75 Sternberger (1938), S. 64.

Das Denken und Fühlen in Genreszenen, das Dolf Sternberger für das Bürgertum des 19. Jahrhunderts festmacht, entspricht der Begeisterung für das Tableau vivant, das dem Betrachter nicht nur ›Bilder des Lebens‹ vorstellte, sondern ihm gleichzeitig eine emotional sichere Rückzugsmöglichkeit bot, die sich der ästhetischen Aufbereitung verdankte. Innerhalb der pathetischen Logik der Ästhetisierung ist es kein Widerspruch, wenn dem Leid die Schönheit beigelegt wird, so kann das delectierende Sehen im Tableau vivant ›rein‹ bleiben, denn es erfordert keine (moralische) Handlung. Ähnlich der Verführungsszene in *Clarissa* demonstriert auch Klingemann in *Betrachtungen des Nachtwächters* die Doppelcodierung des Momentbildes als Sterbeszene und ästhetisches Erlebnis: »Ach! dort im Zimmer war die Szene lieblicher worden. Das schöne Weib hielt den blassen Geliebten still in ihren Armen, wie einen Schlummernden; in schöner Unwissenheit ahnte sie den Tod noch nicht [...]«. <sup>76</sup>

Dieses ›schöne‹ Tableau vivant versteckt hinter den wohlgefälligen Adjektiven ein schmerzhaftes Geschehen, denn das »schöne Weib« hält in ihren Armen keinen Schlummernden, und daß sie ihren toten Geliebten als noch lebendig betrachtet, das ist schließlich ihre »schöne Unwissenheit«. Der Nachtwächter Klingemanns ist ein Zyniker und so entlarvt er das Künstliche der Szene und sein vermeintlich echtes Gefühl selbst, indem er die Ästhetisierung auf die Spitze treibt – und die Bühne des Schauspiels verläßt: »Die Szene war zu schön; ich wandte mich weg, um den Augenblick nicht zu schauen, in dem die Täuschung schwände.« <sup>77</sup>

Zusammenfassend betrachtet, entpuppt sich die sentimentalisch-reine Sprache des Herzens, wie sie die Tableaux vivants in *Wahlverwandtschaften* darstellen, als die Sprache der Toten. Praktiziert wird nicht die Belebung einer Gemäldezene, sondern die Einfrierung des Lebendigen zum Bild. In der Umkehrung der Bezugsrichtungen, wenn nämlich das Leben nur im Artefakt erfaßt werden kann, erlangt Goethes Bezeichnung der »natürlichen Bildnerie« ihre fatale Wahrheit, in der das Tableau vivant zur Metapher für gelebte Künstlichkeit wird.

Mit Blick auf die folgende Analyse filmischer Tableaux vivants läßt sich die ›Genese‹ der historischen Lebenden Bilder in zwei Gruppen zusammenfassen: Da ist zunächst das *theatrale*, teils bewegte Tableau vivant, das in einen größeren Handlungszusammenhang einer Theateraufführung eingebunden ist. Anverwandt sind dieser Inszenierungsform Mysterien-, Passions- und Prozessionsspiele, die profanen Trionfi und Moritaten der Bänkelsänger, die, wenn auch nicht zu den unmittelbaren Vorläufern, so doch im Hinblick auf die orale, teils körperliche Narrativierung zu zählen sind. Auf der anderen Seite steht das *solitäre* Tableau

76 Klingemann (1804/1974), S. 15.

77 Ebd.

vivant, das eine eingefrorene Szene nach einem Gemälde verkörpert, die bar jeder außer ihr stehenden Erzählkontexte auskommt.

Wie die hier vorgestellten Beispiele zeigen, bedurften beide Grundtypen eines Bildes (oder einer Skulpturengruppe) als des nachzustellenden ›Urbildes‹, wengleich dieser Referent nicht faktisch existieren mußte, denn allein die Geste der Nachstellung mit ihrer spezifischen Bildrhetorik genügte zumindest im 19. Jahrhundert, um den entsprechenden Anschein zu erwecken. Gleichmaßen zentral ist für beide Grundtypen die Transkription des Gemäldes in einen lebendigen Körper, wobei das theatrale Tableau vivant ihn als einen Schauspielkörper begreift und somit die Bewegung nicht gänzlich eliminieren kann und will. Hingegen ist das solitäre Tableau vivant von einem ästhetischen, verkünstlichten Körper ohne Bewegung gebildet. Hierin liegt die vermeintliche Lebendigkeit in der mimetischen Bildtransformation, womit sie den lebendigen Ausdruck des Körpers de facto annullieren muß.

Zwischen diesen beiden Grundtypen gibt es eine Bandbreite von Zwischenformen unterschiedlichen Couleurs, doch sprengen ihre Intentionen kaum den hier nachgezeichneten Rahmen. Nun ist zu fragen, in welcher Form ein neues Bildmedium wie der Film das Tableau vivant funktionalisiert, möglicherweise weiterentwickelt, und warum er sich einer solchen ›altertümlichen‹ Kunstform überhaupt bedient. Dahinter steht die Frage nach dem medialen Verhältnis von Bildern in Bildern, von Gemälden und Filmbildern, das hier über einen nicht gänzlich unvorbelasteten transkriptiven Zwischenschritt wie dem Tableau vivant operiert. Es ist schließlich auch eine grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Leben und Kunst und dem ›Dazwischen‹, das heißt einem Medium, das selbst »die Welt« sein kann, wie Thomas Elsaesser es formulierte, und das der Film ist.<sup>78</sup>

---

78 Elsaesser auf der Konferenz »Unmengen. Szenen verteilter Handlungsmacht« (veranstaltet vom Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation«, Köln, Bonn, Aachen, 15./16.12.2005). Vgl. auch Elsaesser, Thomas (2005): »Zu spät, zu früh. Körper, Zeit und Aktionsraum in der Kinoerfahrung«, in: Vinzenz Hediger (u.a.) (Hg.), Kinogefühle. Emotionen und Film, Marburg: Schüren, S.15–439.

