

Nachgeahmt zu werden, versteht Oehlenschläger als Bestätigung. Die breite Resonanz, die sein Künstlerdrama erfährt, bescheinige ihm literarische Wirkkraft. Mit Kinds *Van Dycks Landleben*, auf das Tieck in seiner Rezension ebenfalls zu sprechen kommt,⁴⁷ ist ein weiteres Künstlerdrama benannt, das erheblich zur Popularisierung und Etablierung des Genres beigetragen hat.

2.2 Ein »kunstgeschichtliches Malerschauspiel« – *Van Dycks Landleben*

Der in Dresden wirkende Schriftsteller Friedrich Kind (1768–1843) ist heute nur mehr als Librettist der romantischen Oper *Freischütz* von Carl Maria von Weber bekannt.⁴⁸ Das Malerschauspiel *Van Dycks Landleben* verfasst Kind in den Jahren 1814 und 1815. Es wird unter Beifall am 11. November 1816 am Königlichen Hoftheater zu Dresden uraufgeführt und in der Folgezeit auf Bühnen im In- und Ausland gespielt. 1817 erscheint das Stück gedruckt, ausgewiesen als *Malerisches Schauspiel*.⁴⁹ Eine zweite, vermehrte und verbesserte Auflage folgt 1821. Diese Zweitaufgabe ist für die Genregeschichte des Künstlerdramas insofern interessant, als sie *Andeutungen über malerische Schauspiele und damit verwandte Gegenstände*⁵⁰ enthält, eine 54 Seiten umfassende Vorrede, in der der Autor ausführlich auf die Entstehungsgeschichte seines Dramas eingeht und den Versuch einer Theorie des Malerschauspiels unternimmt.

Zunächst expliziert Kind die von ihm vorgeschlagene Genrebezeichnung *ex negativo*: Malerische Schauspiele dürfen nicht mit Dramentexten verwechselt werden, die – beispielsweise mit Kupferstichen – bebildert seien. »Eben so wenig sind darunter solche Schauspiele zu verstehen, worin etwa beiläufig ein Maler auftritt und über artistische Gegenstände spricht, wie z. B. in *Emilia Galotti*«. ⁵¹ Freunde und Kenner der Malerei und ihrer Geschichte seien die Zielgruppe der malerischen Schauspiele. Diese lassen sich, so Kind weiter, in Gemälde- und Malerschauspiele aufteilen, Letztere wiederum in lebensgeschichtliche und kunstgeschichtliche.⁵² Das lebensgeschichtliche

47 Vgl. TIECK 1852, S. 275.

48 Der Komponist Weber war dem Autor beim Dichtertee, dem späteren Dresdner Liederkreis, begegnet. Als Kind dort Auszüge aus *Van Dycks Landleben* vortrug, soll Weber darin – wie dessen Sohn berichtet – »so viel lebendige, dramatische Momente« gefunden haben, »daß er ihn, nach hause begleitend, noch beim Abschiede an sein Versprechen erinnerte, ihm einen Operntext zu schreiben«; M. M. v. WEBER 1864, S. 64.

49 KIND 1817.

50 KIND 1821, S. 1–54.

51 Ebd., S. 17.

52 Vgl. ebd., S. 17f. Unter Gemäldeschauspiele versteht Kind solche Schauspiele, die »malerische Gegenstände« in den Vordergrund stellen.

Malerschauspiel beleuchte, zumeist in der Aneinanderreihung einzelner wahrer oder erfundener Künstleranekdoten, Leben und Werk, »Sinnes- und Kunstweise« eines Malers. Demgegenüber habe das kunstgeschichtliche Malerschauspiel »einen ganzen Kunst-Cyklus, z. B. die Wirksamkeit einer ganzen Schule (freilich einen gewissen Zeitpunkt derselben ins Auge gefaßt) zum Gegenstande.«⁵³ Goethes *Torquato Tasso* und Oehlenschlägers *Correggio* subsumiert Kind unter lebensgeschichtlichen Künstlerschauspielen. Die innovative Qualität des kunstgeschichtlichen Malerschauspiels – eben als einem Kunst- und Künstlerdrama – reklamiert er für *Van Dycks Landleben*.⁵⁴

Seinem Theaterstück liegen, wie der Autor erläutert, eine dramatische sowie »eine artistische Hauptidee«⁵⁵ zugrunde. Die dramatische Intention – die Gegenüberstellung von Liebe und Pflicht, Leidenschaft und künstlerischer Berufung, kurzum: die topische Künstlerproblematik – entfaltet sich entlang einer Anekdote aus dem Leben des jungen Malers Anthonis van Dyck.⁵⁶ Erst die »Darstellung der Niederländischen Kunst im leichten Gegensatze der Italienischen« als »artistische Hauptidee« macht das Drama, Kinds Typologie gemäß, zum kunstgeschichtlichen Malerschauspiel. *Van Dycks Landleben* zeichnet aus, dass darin Bildgattungen der niederländischen und der italienischen Schule evoziert werden – »vom Stillleben bis zum Bauertanze, von Frucht-, Blumen- und Feuerstücken bis zu den Nymphen, Heroen und Heiligen«.⁵⁷ Diese bildpoetischen Referenzen stellt Kind auf vielfältige Weise her: »bald durch wirkliches Bild, bald durch Costum, bald durch die Requisiten, bald durch sich von selbst gestaltende Gruppirung, bald durch beschreibendes Gespräch«.⁵⁸ Hierbei referenziert Kind konkrete Bildwerke, die ihm und seinem Publikum aus der Dresdner Gemäldegalerie oder als Reproduktionsstiche bekannt sind. Darüber hinaus kombiniert er Motive und Elemente mehrerer Gemälde, auch verschiedener Künstler, zu Bildszenen.⁵⁹ Das Wiedererkennen und Dechiffrieren dieser Bezüge erfordert ein kunstsinniges Publikum, das sich *vice versa* in seinen Kunstkenntnissen

53 Ebd., S. 33.

54 Vgl. ebd., S. 33f.

55 Ebd., S. 37.

56 In einem Vorspiel und fünf Aufzügen erzählt *Van Dycks Landleben* von einer Jugendliebe des Flamen Anthonis van Dyck (1599–1641): Der zwanzigjährige Maler macht sich – auf Geheiß seines Lehrers Peter Paul Rubens – nach Italien auf, um dort sein Talent zu vervollkommen. Seine Reise unterbricht er in Savelthem, einem Dorf bei Brüssel. Nachdem van Dyck zwei Bilder für die Dorfkirche fertiggestellt hat, gesteht er Lenchen, der Tochter des Schöffen, seine Liebe. Diese ist ihm zugetan, obwohl sie dem jungen Bauern Niclas versprochen ist. Ein Freund von Rubens, der römische Ritter Nanni, und dessen Nichte Paola bemühen sich, ebenfalls in Savelthem eingetroffenen, den verliebten Maler an seine Berufung zum Künstler zu erinnern. Schließlich stößt auch Rubens zur Gesellschaft. In einem Akt von Selbstlosigkeit entsagt Lenchen ihrer Liebe und lässt van Dyck, dessen Künstlerstolz wiedererwacht ist, nach Italien ziehen.

57 KIND 1821, S. 35.

58 Ebd.

59 Vgl. Kinds erläuternde Anmerkungen in der Druckausgabe seines Schauspiels: KIND 1817, S. 186, Anm. 11 sowie S. 189, Anm. 22.

bestätigt fühlt. »Dresdens kunstliebenden Bewohnern« ist denn auch die Erstauflage des Kind'schen Schauspiels gewidmet. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die damalige »Kultur der Kunstbeflissenheit«⁶⁰ des Bildungsbürgertums am Aufschwung der Künstlerdramen und erzählenden Künstlerliteratur einen wesentlichen Anteil hat.

In seiner Vorrede benennt Kind zwei Inspirationsquellen, die ihn zum Schreiben seines Stücks angeregt haben. Auf einer illustren Geburtstagsfeier im Jahr 1812 begegnen ihm »die ersten, durch lebende Personen dargestellten Gemälde«.⁶¹ Tief beeindruckt hat ihn, neben der Praxis der *Tableaux vivants*, das Attitudenspiel der Künstlerin Henriette Hendel-Schütz, die 1814 im Dresdner Hoftheater eine Vorstellung gibt. Besonders die Attitudendarbietung sollte für Kinds *Van Dyck*-Projekt ausschlagend sein.

Henriette Hendel-Schütz (1772–1849) orientiert sich am Vorbild Lady Hamiltons.⁶² Wie diese verkörpert sie – unter Zuhilfenahme von Tüchern und Shawls – antike und klassische Bildmotive. Indem Hendel-Schütz das Repertoire um Sujets neuzeitlicher Kunst und um eigene Erfindungen erweitert, entwickelt sie die Kunstform der Attitüden fort. Sie organisiert Einzelattitüden zu zusammengehörigen Zyklen, beispielsweise zu einem »Cyclus der Madonnen italienischer Schule«⁶³, und vermag so eine »Kunstgeschichte in beweglichen Bildern«⁶⁴ zu präsentieren. Eingeschobene Kommentare und Reflexionen von Philosophieprofessor Karl Julius Schütz, ihrem Ehemann, runden das für ein kunstsinniges Publikum bestimmte Bildprogramm ab.

60 Vgl. hierzu STOTTMEISTER 2021, S. 321.

61 KIND 1821, S. 7. *Tableaux vivants* etablierten sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Auf der Theaterbühne kamen sie zur Ausfüllung von Zwischenakten zum Einsatz, in gehobener Gesellschaft entwickelten sie sich bald zu einer beliebten Form privaten Divertissements: Bekannte Sujets der bildenden Kunst wurden von Einzelpersonen oder Gruppen, in eingefrorener Bewegung, nachgestellt, dem Publikum also als »lebende Bilder« präsentiert; zum Spiel gehörte »die exakte Nachahmung von Pose, Kostüm, Schminke«; BRANDL-RISI 2014, S. 350. Die 1806 erschienenen *Wahlverwandschaften*, worin Goethe die Aufführungspraxis des *Tableau vivant* umfänglich beschreibt, dürften zur Konjunktur der Lebenden Bilder als Modephänomen, oszillierend zwischen Kunstform und Gesellschaftsspiel, nicht unwesentlich beigetragen haben. Als künstlerische Praxis sind *Tableaux vivants* ein, so formuliert Goethe, »Zwitterwesen zwischen der Malerei und dem Theater«; Goethe an Johann Heinrich Meyer, 9. Februar 1813, zit. nach GOETHE 1994, S. 183.

62 Die mit den *Tableaux vivants* verwandte Attitudenkunst wurde ebenfalls im ausgehenden 18. Jahrhundert populär. Als ihre Begründerin gilt die als Pionierin der Performance Art gefeierte Engländerin Lady Emma Hamilton (1765–1815), die in rascher Folge – und begleitet von den kunstgeschichtlichen Erläuterungen ihres Ehemannes, des Altertumsforschers und Botschafters Sir William Hamilton – antike und klassische Bildmotive verkörperte. In einer Aufführung soll sie bis zu 200 Motive und Affekte dargestellt haben; vgl. BRANDL-RISI 2003, S. 187.

63 »Inhalt der Kupfertafeln« 1808.

64 »Attitüden« 1814, S. 371.

Das Paar tritt sowohl in privaten Kreisen als auch auf Theaterbühnen auf.⁶⁵ In der Heinrich-von-Kleist-Forschung ist Hendel-Schütz dafür bekannt, im Frühjahr 1811 ausgewählte Szenen aus *Penthesilea* im Konzertsaal des Berliner Nationaltheaters als Attitüdenfolge vorgeführt zu haben.⁶⁶

Die Attitüdenkunst der Henriette Hendel-Schütz arbeitet mit dramatischen Momenten. Diese entstehen einerseits durch die Kombination einzelner Attitüden zu zusammengehörigen Folgen, andererseits setzt Hendel-Schütz gezielt Beleuchtungseffekte und musikalische Untermalung ein, um die Wirkung ihrer Darbietungen zu verstärken. So kommt im Dresdner Theater ein »Candelabre mit 50 Wachslatern« zum Einsatz, der die Attitüdenkünstlerin angemessen ausgeleuchtet in Szene setzt.⁶⁷

65 Bei allem pädagogisch-didaktischen Anspruch dürfte bei Hendel-Schütz' Darbietungen sicher auch eine erotische Komponente mitgeschwungen haben. Besonders im intimen Rahmen der häuslichen Privatvorstellung wurde der Körper der nur mit einer Tunika bekleideten Darstellerin zum konsumierbaren Objekt für den »männlichen Blick«. Auf diese Erotisierung und Objektifizierung der Attitüdenkünstlerinnen geht unter anderem Dagmar von Hoff ein; vgl. HOFF 1989, S. 117f. Zwar handelt es sich bei der Attitüdenkunst um eine vorwiegend weibliche Darstellungspraxis, doch gab es auch männliche Vertreter, etwa Gustav Anton Freiherr von Seckendorff (1775–1823), der Henriette Hendel-Schütz auf ihren Reisen begleitete und unter dem Künstlernamen Patrik Peale als Attitüden Darsteller auftrat.

66 Vgl. SINISI 2010, S. 36. Umso erstaunlicher ist Hendel-Schütz' Darbietung, bedenkt man, dass Kleists 1808 gedrucktes Drama erst 1876 uraufgeführt werden sollte.

67 BÖTTIGER 1814, S. 607. Neben Kind saß am 4. März 1814 auch der Schriftsteller und Journalist Karl August Böttiger im Publikum des Hoftheaters. In einem umfassenden Bericht, veröffentlicht im *Morgenblatt für gebildete Stände*, lobt er Hendel-Schütz für den »Reichthum ihrer mimischen Kunstschöpfungen«; ebd. Böttiger, der zuvor einer Privatvorstellung der Schauspielerinnen beigewohnt hatte, betont den Einmaligkeitscharakter der präsentierten Attitüden, die »in hundert Schattierungen und Abstufungen immer anders und anders hervortreten, und bey keiner wiederholten Vorstellung ganz dieselben sind«. Auch erfahren wir aus Böttigers Aufsatz mehr über die Dynamik zwischen Attitüdenspiel und Kommentar: »Zweckmäßig unterhielt Hr. Dr. Schütz in den kurzen Zwischenräumen, welche theils die Besorgung der Lichtmasse, theils die Abschnitte zwischen den verschiedenen Abtheilungen gestatteten, indem er ans Proscenium hervortrat, die Versammlung mit dem Zweck und Stoff dieser Darstellungen, las bald ein biblisches Idyll, bald ein Sonnett von A. W. Schlegel zur Einleitung vor, und machte sehr sinnreich aufmerksam auf den Unterschied zwischen der deklamatorischen Mimik, wie sie der Schauspieler bedarf und Engel entwickelt, und dieser bloß mahlenden Pantomime, entwickelte die Verschiedenheit zwischen den einzelnen Attitüden einer Lady Hamilton, oder den Gemähldestellungen, wie sie in Goethe's Wahlverwandtschaften vorkommen, und längst ein Unterhaltungsspiel in den gebildeten Zirkeln mancher Hauptstädte geworden sind, und zwischen diesen zu einer ganzen Reihe von Situationen in derselben Kunstfabel oder heiligen Sage gerundeten, lebendig fortschreitenden mimischen Kunsthandlungen seiner Gattinn, und bestimmte so die Grenzen einer Kunst, die man in ihrer zusammengesetzten Aufeinanderfolge den Monolog eines Ballets nennen möchte«; ebd., Hervorhebung im Original. (Mit Engel ist Johann Jakob Engel gemeint, Autor der *Ideen zu einer Mimik* (1785/86). Bei ihm nahm Henriette Hendel-Schütz Schauspielunterricht; vgl. hierzu WIENS 2000, S. 122f.) Als grundlegender Bestandteil der Gesamtinszenierung liefert der Schütz'sche Kommentar das Hintergrundwissen zu den als Attitüden präsentierten Bildern und Geschichten, er stellt intertextuelle und intermediale Bezüge her – deutlich tritt

Obschon sich Kind davon hingerissen zeigt, vermisst er an Hendel-Schütz' Attitudenspiel eine »engere, dichterische Verbindung«. Er schreibt:

Schon in der dritten, vierten Pause ward es mir wahrscheinlich, daß hier die engere, dichterische Verbindung, ich möchte sagen, die Einheit des Ganzen abgehe, und daß diese, wenigstens für mich, durch den kunstgeschichtlichen Zusammenhang nicht ersetzt werde. Noch ehe der Vorhang für diesen Abend gänzlich gefallen war, lag deutlich die Möglichkeit vor mir, ein zusammenhängendes, den ganzen Abend ausfüllendes Kunst-Schauspiel zu geben, beweglich, dramatisch fortschreitend, bald allgemeine Kunst-Ideen aussprechend, bald das Gefühl und Wirken *eines* Künstlers, bald das einer *ganzen Schule*, versinnlichend, bald auch wirkliche Gemälde vors Auge führend.⁶⁸

Van Dycks Landleben ist der Einfluss der Lebenden Bilder und Attitüden deutlich eingeprägt. Indem Kind diese Darstellungspraktiken in sein Theaterstück integriert, bringt er »sogenannte *tableaux mouvants*« auf die Bühne, »die aber doch mit fortgehenden Pantomimen nicht zu verwechseln sind«⁶⁹. Hierfür erhält er in zeitgenössischen Rezensionen anerkennenden Zuspruch: »Diese Idee ist als ein wahrer und schätzbarer Gewinn für die theatralische Darstellung zu betrachten«, urteilt ein Rezensent über die Premiere des *Van Dyck* am Wiener Burgtheater im April 1817.⁷⁰

In seiner 1820 verfassten Vorrede macht sich Kind für die Einheit der Künste stark, im Speziellen plädiert er für die Verbindung zwischen Mal- und Dichtkunst als »Schwesterkünste«⁷¹. So ruft er die Formel *ut pictura poesis* auf, mit der Horaz in der *Ars poetica* Dichtung und Malerei korreliert – seit der Renaissance ein verbrei-

hier der pädagogische Anspruch der Veranstaltung zutage. Darüber hinaus nutzt Karl Julius Schütz den Kommentar auch als Möglichkeit, über das Format der Attitudenfolgen selbst zu reflektieren und es von verwandten Kunstformen, etwa der Pantomime, abzugrenzen.

68 KIND 1821, S. 10, Hervorhebung im Original.

69 »Tableaux« 1817, S. 658.

70 »Notizen. Theater« 1817, S. 188. In *Der Gesellschaft* ist über die Dresdner Inszenierung zu lesen: »Ueberlegen wir die Geschichte dieser neuentstehenden Gattung des Schauspiels, so bildet die Liebhaberei: Bilder berühmter Meister durch lebende Personen zu gesellschaftlichen Festen darzustellen, dann die mimisch hinzugefügten Szenen der Frau Händel-Schütz, den Uebergang, und wir sind vollkommen überzeugt, daß durch das Dramatische, was hinzugefügt, sehr glücklich die Art Lücke gefüllt ist, die Jedermann bei jenen Vorstellungen quälte und besonders das ewige Abbrechen und Wiederbeginnen unerträglich machte«; »Zeitung der Ereignisse und Ansichten« 1817, S. 576. Vgl. gleichfalls die Rezension in der Beilage der *Allgemeinen Zeitung*: »Deutschland« 1816. Wenig überzeugt zeigt sich hingegen der Rezensent des Unterhaltungsblatts *Iris*, der die Frankfurter Inszenierung des *Van Dyck* im März 1826 bespricht: Kinds »ganz charmante Tableau's« werden als überholter modischer Trend belächelt, in einer späteren Rezension ist von *Van Dyck* gar als einem »dramatische[n] Unding« die Rede: »Was soll, was kann die dramatische Kunst aus dieser Masse von Figuren Anderes, Höheres machen, als einige Bilder nach der niederländischen Schule nothdürftig beleben, und ist eine solche Aufgabe für den darstellenden Künstler kein Mißgriff, so giebt es in der Welt keinen!«; vgl. »Chronik der Frankfurter National-Bühne« 1826, S. 224 und »Chronik der Frankfurter Schau-Bühne« 1826.

71 KIND 1821, S. 4.

teter Topos der Verschwisterung der Künste. Dass Kind sich ferner auf Gotthold Ephraim Lessing, dem Autor des *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), beruft, mag zunächst verwunderlich erscheinen. Lessing besteht in seiner wirkmächtigen Abhandlung, dem horazischen Diktum widersprechend, auf eine strikte Trennung der Kunstgattungen, die sich zwar beide der Nachahmung von Natur verschreiben, jedoch nach Gegenstandsbereich und Zeichen zu unterscheiden seien: Während die Dichtung als Zeitkunst sukzessive Handlungsverläufe nachahme, präsentiere die Malerei – als Raumkunst – Körper, im simultanen Nebeneinander angeordnet auf einer Fläche. Darüber, dass Lessing dem komplementären Verhältnis von Malerei und Dichtung eine Absage erteilt, sieht Kind großzügig hinweg und beansprucht ihn als einen Gewährsmann fürs Intermediale: »Derselbe Meister, welcher die Gränzen beider Herrscherinnen absteckte, stellte ihre Reiche natürlich auch in der Eigenschaft sich nahe berührender Nachbarstaaten dar.«⁷² Gerade in der Schauspielkunst erkennt Kind ein vereinigendes und vermittelndes Element zwischen Mal- und Dichtkunst.⁷³ Damit greift er die Lessing'sche Bestimmung vom Theater als »lebendige« bzw. »transitorische Malerei«⁷⁴ auf, der in der *Hamburgischen Dramaturgie* eine Zwischenstellung zugewiesen wird: »Die Kunst des Schauspielers steht hier, zwischen den bildenden Künsten und der Poesie, mitten inne.«⁷⁵

Angeregt von der frühromantischen Vorstellung einer das Gattungssystem sprengenden »progressiven Universalpoesie«⁷⁶, tritt Kind – mit schielendem Blick auf die multimedialen Kunstformen der Oper und des Balletts – für ein Theater ein, das sich Musikbegleitung, Lichtdramaturgie, »großer Naturgemälde, architektonischer Prospekte u. s. w.« bedient, um in der Vereinigung mehrerer Künste »ein erfreuliches Ganzes« entstehen zu lassen.⁷⁷ Hier scheint in Ansätzen das Konzept vom Gesamtkunstwerk durch. Auch dem Theologen und Schriftsteller Karl Friedrich Eusebius Trahndorff, der in seiner 1827 erschienenen *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* den Begriff »Gesamt-Kunstwerk« einführt, gilt die Oper als Exempel für das natürliche Zusammenstreben der Künste.⁷⁸ Deren multimediales Programm

72 Ebd.

73 Vgl. ebd., S. 6.

74 LESSING 1766, S. 31 und LESSING 1769, S. 38.

75 LESSING 1769, S. 38.

76 SCHLEGEL 1798, S. 28. »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie, und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie, und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.«

77 KIND 1821, S. 5f.

78 TRAHNDORFF 1827, S. 312. Trahndorff schreibt, »daß die vier Künste, die ebengenannte Kunst des Wortkluges, die Musik, Mimik und Tanzkunst die Möglichkeit in sich trügen zu einer Darstellung zusammen zu fließen. Diese Möglichkeit gründet sich aber auf ein in dem gesamten Kunstgebiete liegendes Streben zu einem Gesamt-Kunstwerke von Seiten

will Kind auf das Theater applizieren. Kinds Vision eines intermedialen, immersiven Theaterereignisses verlangt nach einer Aufführungspraxis, die gezielt mit synästhetischen Strategien operiert.

Kind selbst begleitet, teilweise in leitender Funktion, die Vorbereitung der *Van Dyck*-Uraufführung am Dresdner Hoftheater.⁷⁹ Für die aufwendige Produktion, an der mehr als 28 Schauspieler mitwirken, werden keine Mühen gescheut. Kantor Christian Theodor Weinlig komponiert Musikstücke, die fast den gesamten letzten Akt des Schauspiels musikalisch untermalen. Für die Bühnendekoration zeichnen die Hoftheatermaler George Friedrich Winkler und Johann Gottfried Jentzsch verantwortlich. Bildkopien, die im Vorspiel das Atelier Rubens' ausstaffieren, stammen von Akademieprofessor Traugott Leberecht Pochmann. Gemälde der Dresdner Galerie liefern die Vorlagen für das Kostüm. »Die Gallerie war mehrere Male den Schauspielern geöffnet, um die Kostüme und die Manier der zu gebenden Niederländer, an den Originalen zu studieren«, berichtet das *Dramaturgische Wochenblatt*.⁸⁰ Zum Ende der Vorstellung erscheint ein lebender Schimmel, auf den sich der Künstlerprotagonist schwingt und von der Bühne reitet – das Pferd wurde durch einen Vorsteher der königlichen Reitschule eigens auf seine Statistenrolle vorbereitet, und der Schauspieler Friedrich Hellwig nahm mehrwöchige Reitübungen, um den Schimmel »mit dem nöthigen Anstande tummeln zu können«.⁸¹

Neben akustischen und visuellen Eindrücken arbeitet Kinds »Kunst-Schauspiel« mit Effekten, die die Sekundärsinne der Zuschauer ansprechen. Ironisch stellt ein Theaterkritiker fest, dass man *Van Dycks Landleben* als ein »malerisches Schauspiel mit Musik und Odeurs« hätte bezeichnen können.⁸² So ist Kind daran gelegen, das Publikum auch mittels olfaktorischer Reize in die Aufführung eintauchen zu lassen. Zu Beginn des ersten Aufzuges sitzen Bauern trinkend und schmauchend vor einer Herberge. Auf der Bühne des Frankfurter National-Theaters, das *Van Dyck* im März 1826 aufführt, rauchen die Darsteller echten Tabak. Im Unterhaltungsblatt *Iris* zeigt man sich über diese derbe Inanspruchnahme des Geruchssinns empört.⁸³ Dem Tabakrauch der niederländischen Bauern stellt Kind kontrastiv das Räucherwerk

aller Künste, ein Streben[,], das in dem ganzen Kunstgebiete ursprünglich ist, sobald wir die Einheit seines innern Lebens erkennen«; ebd.

79 Vgl. BÖTTIGER 1817, o. S. Regisseur der Dresdner Inszenierung ist Friedrich Hellwig, der zugleich die Hauptrolle des Anthonis van Dyck spielt. Kind, der den Proben beiwohnt, übernimmt – wie Böttiger berichtet – einen Teil der Leitung. Vgl. hierzu auch »Theater-Nachrichten aus Dresden« 1816, S. 174.

80 »Korrespondenz-Nachrichten aus Dresden im November« 1816, S. 178.

81 Ebd., S. 178f. und BÖTTIGER 1817, o. S.

82 »Chronik der Frankfurter National-Bühne« 1826, S. 204, Hervorhebung im Original.

83 »Zu riechen war, vielleicht nicht im Willen des Dichters, dem wir diesen derben Contrast nicht zutrauen mögen, ein wahrer L-wenzel [= Lausewenzel], den die niederländischen Bauern rauchen«; ebd. »Lausewenzel« ist, nach Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch*, »in den niedrigen Sprecharten, eine verächtliche Benennung des schlechtesten aus gemeinem Landtobake zubereiteten Rauchtobakes«; URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung/Lausewenzel> (Zugriff: 1.8.2023).

gegenüber, das im zweiten Aufzug das Erscheinen der vornehmen Italienerin Paola begleitet.⁸⁴ Der Weihrauch bestärkt das Bildzitat, das mit ihrem Auftritt verknüpft ist: Referenziert werden soll das aus der Dresdner Gemäldegalerie bekannte Andachtsbild der *Heiligen Cäcilie* von Carlo Dolci.

Deutlich wird, dass *Van Dycks Landleben* auf die Herstellung von Atmosphären abzielt, die – wie beschrieben – in der Aufführungssituation effektiv mithilfe eines multimedialen Programms evoziert werden.

Dem Publikum, das erst lernen müsse, sich in diese »ganz neue Art von Drama« hineinzuschauen und hineinzudenken, empfiehlt der mit Kind befreundete Karl August Böttiger, *Van Dycks Landleben* im Dresdner Hoftheater mehrmals anzusehen.⁸⁵ Der die Inszenierung im Januar 1817 in der *Abend-Zeitung* rezensierende Böttiger konstatiert ferner, dass »ein Stück *der Art* erst bei ruhiger Lektüre ganz gewürdigt werden« könne.⁸⁶ Der Rezensent schlägt somit das Kind'sche Schauspiel als Lesedrama vor.

Im Dezember 1817 – rund ein Jahr nach der Theaterpremiere – erscheint Kinds Kunst- und Künstlerdrama gedruckt im Verlag von Georg Joachim Göschen in Leipzig.⁸⁷ Die Aufmachung der Publikation richtet sich an einen kunstsinnigen Rezipientenkreis, den »Freunden der Poesie und Malerei«⁸⁸: *Van Dycks Landleben* wird »in geschmackvollem Einband«⁸⁹ mit goldgeprägten Bordüren und Vignetten auf beiden Einbanddecken zum Verkauf angeboten, ausgestattet mit einem das Brustbild van Dycks zeigendem Frontispiz und sechs (gegen Aufpreis kolorierten) Umrisskupfern. Die von Georg Emmanuel Opiz (1775–1841) angefertigten Kupferstiche illustrieren Szenen des Theaterstücks, zugleich setzen sie die von Kind in das Drama eingebetteten piktoralen Bezugnahmen ins Bild. Der erste Kupferstich etwa zeigt, wie im Vorspiel beschrieben, die Rubens'sche Familie im Künstleratelier – der Stich zitiert Porträts der mit Rubens verheirateten Hélène Fourment, ebenso reproduziert er das aus der Dresdner Gemäldegalerie bekannte Bild *Die beiden Söhne des Rubens*, auf welches Kind mit dem Auftritt der Jungen Albert und Paul anspielt.⁹⁰ August von Kotzebue, der die Dramenveröffentlichung in seinem *Literarischen Wochenblatt* bespricht, lobt deren bibliophile Ausstattung.⁹¹ Augenscheinlich sind Kind und sein

84 Vgl. KIND 1817, S. 75.

85 BÖTTIGER 1817, o. S. Auch in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode* betont man die Wichtigkeit »öfterer Anschauung« des Kind'schen Schauspiels; vgl. »Correspondenz-Nachricht« 1819, S. 502.

86 BÖTTIGER 1817, o. S., Hervorhebung im Original.

87 Vgl. Göschens Inserat, in: »Literarische Nachrichten« 1817, S. 2766. *Van Dycks Landleben* und *Der Weinberg an der Elbe* bilden Kinds zweiteilige Reihe der *Malerischen Schauspiele*. Die Bände erscheinen zeitgleich.

88 KIND 1821, S. 3.

89 »Beurtheilungen neuer Schriften« 1817.

90 Vgl. KIND 1817, S. 20–23.

91 »Schön gedruckt, mit schönen Kupferstichen verziert, in einem blauen mit Gold geschmückten Gewande, lachte *Van Dyk's Landleben* um so freundlicher uns an, da schon der Name des Verfassers, Friedrich Kind, hinreichend gewesen wäre uns zu locken«; KOTZEBUE 1818,

Verleger darum bemüht, dem ›malerischen Schauspiel‹ auf buchmaterieller Ebene Rechnung zu tragen.

Zum Peritext der Druckausgabe gehört weiterhin ein nicht unbeträchtlicher Anmerkungsapparat. Wenn Böttiger erklärt, dass sich *Van Dycks Landleben* um »die Bildung des Geschmacksurtheils« verdient mache, betont er den didaktischen Wert des ›kunstgeschichtlichen Malerschauspiels‹.⁹² Analog markieren die Endnoten, die dem Dramentext angefügt sind, Kinds Publikation als bildende Lektüre. In insgesamt 27 Anmerkungen liefert der Autor Kontextwissen und weiterführende Details zum Leben und Werk der Künstler van Dyck und Rubens. Der gelehrte Anspruch wird durch den Hinweis unterstützt, dass »fast Alles, was in dieser Dichtung berührt wird«, auf geschichtliche Überlieferung gründe.⁹³ In den Anmerkungen deckt Kind außerdem einen Teil seiner Bildzitate auf und macht dem Leser dieserart Rezeptionsvorgaben bzw. -vorschläge.

Hier zeigt sich, dass paratextuellen Phänomenen im gedruckten Kunst- und Künstlerdrama eine zentrale Bedeutung zukommt: Die materielle Ausstattung der Dramenpublikation, ihre Illustrationen, der Anmerkungsapparat ebenso wie die von der Zweitaufgabe an enthaltene Vorrede Kinds wirken als Peritexte lektüresteuern, sie geben dem Leser Informationen und Interpretationen an die Hand. Auch die dem Kunst- und Künstlerdrama inhärente Intermedialität zeigt sich am Beispiel von *Van Dycks Landleben* in charakteristischer Ausprägung. So hat die hohe Verweisdichte des Theaterstücks zur Folge, dass die Dresdner Gemäldegalerie gleichsam den Status eines Prätextes erhält. Ob seiner piktoralen und kunstgeschichtlichen Bezugnahmen erweist sich das ›kunstgeschichtliche Malerschauspiel‹ als äußerst voraussetzungsreich, es bedarf eines kunstgebildeten Rezipienten. Wer die in Kinds Schauspiel zitierten Gemälde »nicht gesehen, kann diese sich nicht vergegenwärtigen«, gibt dementsprechend ein Theaterkritiker der *Wiener-Moden-Zeitung* zu bedenken.⁹⁴ Auch das Kunst- und Künstlerdrama der Gegenwart ist, wie am Beispiel der Theaterarbeiten Schlingensiefs zu zeigen sein wird, auf ein über Kunst und Kunstdiskurse informiertes Publikum angewiesen.

Für die vorliegende Studie aufschlussreich ist der Befund, dass in den Künstlerdramen Oehlenschlägers und Kinds erste Ansätze postdramatischer Strategien auszumachen sind. Die narrativen und episodierenden Aspekte, die Tieck an *Correggio* so scharf verurteilt, antizipieren ein postdramatisches Diskurstheater, in dem sich Handlung und

S. 200. Während er die buchbinderische Verarbeitung und die Ausstattung der Publikation lobt, kritisiert Kotzebue Form und Inhalt des Kind'schen Schauspiels. Der Wechsel von gebundener und ungebundener Rede missfällt dem Rezensenten. Auf inhaltlicher Ebene kritisiert Kotzebue insbesondere den unsteten und launenhaften Charakter der Hauptfigur: Van Dyck, der nicht recht wisse, was er wolle, sei »kein Held für die Bühne«.

92 BÖTTIGER 1818, o. S.

93 KIND 1817, S. 187, Anm. 17.

94 HEBENSTREIT 1817, S. 261.

Figuren gänzlich in ›undramatisches‹ »Hin- und Herreden«⁹⁵ auflösen. *Van Dycks Landleben* wiederum zeigt, wie bereits das frühe Kunst- und Künstlerdrama seine inhärente Multi- und Intermedialität entdeckt und mit einer Fülle an intermedialen Referenzen das äußere Kommunikationssystem gegenüber der binnenfiktionalen Ebene aufwertet. In dem *tableaux mouvants* vorführenden ›kunstgeschichtlichen Malerschauspiel‹ treten Gestaltungsmittel wie die Proxemik der Schauspieler, ihr Kostüm, Requisiten und Bühnenraum, Licht und Musik als gleichrangige Elemente neben den Text. Welche Bedeutung dem Kuratieren der paratextuellen Gestaltung des Kunst- und Künstlerdramas zukommt, hat die Druckausgabe von *Van Dycks Landleben* vor Augen geführt.

Die postdramatische Qualität, die selbst dem frühen Künstlerdrama innewohnt, unterstreicht einmal mehr, dass diese traditionsreiche Genrebezeichnung für eine Analyse der Theaterproduktionen Christoph Schlingensiefels fruchtbar ist. Wie die folgenden Text- und Aufführungsanalysen deutlich machen, wird in den Schlingensiefelschen Kunst- und Künstlerdramen das, was bei Oehlenschläger und Kind als Potenzial aufscheint, mit den Möglichkeiten des Gegenwartstheaters zur vollen Entfaltung gebracht.

3 Forschungsstand

Die von Friedrich Kind in seinen *Andeutungen über malerische Schauspiele* vorgelegte Genretypologie stößt bei Zeitgenossen mehrheitlich auf Ablehnung. Ludwig Tieck, der in seiner *Correggio*-Rezension auf Kinds Vorschlag zu sprechen kommt, weist ihn als »völlig unmöglich« zurück: »[S]o witzig der Spaß ist, kann weder im Scherz noch Ernst die Malergilde ein eigenes Schauspiel bilden, so wenig es Feldherren- oder Ministertragödien als eine Gattung geben kann.«⁹⁶ Kind reagiert prompt mit einer Stellungnahme in der von ihm herausgegebenen *Dresdner Morgen-Zeitung*, in der die *Dramaturgischen Blätter* Tiecks erscheinen.⁹⁷ In der Ausgabe vom 18. Dezember

95 TIECK 1852, S. 289.

96 Ebd., S. 275f. Mit beißender Ironie lässt sich der Journalist und Dramatiker Adolph Müllner über Kinds Theorie zum Malerschauspiel aus; vgl. MÜLLNER 1821 und MÜLLNER 1826. Einen Giftpfeil gegen Kind schießt auch Christian Dietrich Grabbe in seinem 1822 verfassten Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* ab. Darin lässt er die Figur des Schulmeisters deklamieren: »Die Malerschauspiele sind was neues, Herr Baron. Ein Kind, welches gern mit Farben und Bilderchen spielt, freut sich, sie erfunden zu haben; ihr Character besteht darin, daß alles, was in ihnen vorkommt, malerisch ist; so z. B. sind die auftretenden Personen immer einfältige Pinsel, wie unter andren der Ritter Nanni, Van Dyk, Spinarosa, der Marchese di Sorrento u. s. w.«; GRABBE 1827, S. 87. Die beiden letztgenannten Figuren treten in Ernst von Houwalds Trauerspiel *Das Bild* (1818/19) auf.

97 Friedrich Kind, Ludwig Tieck, Karl C. Kraukling und Friedrich Adolf Ebert gründeten die *Dresdner Morgen-Zeitung* 1827 als Konkurrenzblatt zur *Abend-Zeitung*; als Herausgeber firmierten Kind und Kraukling. Wenig erfolgreich wurde die *Morgen-Zeitung* bereits im Juni 1828 eingestellt. Von 1825 bis 1841 wirkte Tieck als Dramaturg am Dresdner Hoftheater.