

Matthias Hahn

Carl Ferdinand Langhans' Inszenierung von Lebenden Bildern am Nationaltheater

Einleitung

Als am Abend des 3. März 1812 »Gemäldedarstellungen durch lebende Personen« im Nationaltheater aufgeführt wurden, hatte Berlin eine neue Attraktion.¹ Zwar war der Gegenstand der Aufführung an sich nicht neu; neu aber war – wie zu zeigen sein wird – die Form der Inszenierung. Diese lag in den Händen des Baurats Carl Ferdinand Langhans, des Sohnes von Carl Gotthard Langhans, dem Erbauer des Berliner Nationaltheaters. Dargestellt wurden die Lebenden Bilder von Mitgliedern des Schauspiels und des Balletts des Nationaltheaters, und zwar im 1803 fertiggestellten Konzertsaal dieses Hauses. Zusätzlich gelangte unter der musikalischen Leitung des Kapellmeisters Bernhard Anselm Weber eine Musik zur Aufführung. Laut Inserat in der *Vossischen Zeitung* vom 29. Februar 1812 zeigte man an diesem Abend die folgenden »zehn Lebenden Bilder«:

1. *Der heilige Michael (Rafael)* = [Raffaello Santi, Der heilige Michael (Paris, Musée du Louvre)]
2. *Belisar (David)* = [Jacques-Louis David, Belisar bittet um Almosen (Paris, Musée du Louvre)]
3. *Diana und Endymion* = [Carl Ferdinand Langhans, Diana und Endymion]
4. *Eine Bauernscene* = [Carl Ferdinand Langhans, Bauernscene]
5. *Die heilige Margarethe (Rafael)* = [Raffaello Santi, Die heilige Margarethe (Paris, Musée du Louvre)]

1 Bei dieser Aufführung handelte es sich um die erste öffentliche. Bereits im Dezember 1811 hatte die Inszenierung von Langhans ihre nichtöffentliche Premiere im Berliner Nationaltheater. Das mit der öffentlichen Aufführung vom 3. März 1812 identische Programm wurde vor einem ausgewählten Publikum gezeigt. Dennoch wurde die Öffentlichkeit darüber in Kenntnis gesetzt, indem noch im Dezember 1811 eine ausführliche Rezension erschien, die im Folgenden teilweise auch die Grundlage für die Beurteilung der Aufführung vom 3. März bildet. Vgl. G. W.: Lebende Bilder (Darstellung von zehn lebenden Bildern im Schauspielhause) mit Erläuterungen über das Schauspielhaus von Langhans, in: *Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleien und Mode* (im Folgenden zitiert: *Journal für Kunst*), 2. Jg. (1811), Bd. 4, Dezember, S. 289–309, hier S. 290.

6. *Eine Bauernszene* = [Anonym, Bauernszene (Nach einem kleinen Ölgemälde)]
7. *Hagar in der Wüste (Andrea Sacchi)* = [Andrea Sacchi, Hagar und Ismael in der Wüste (Cardiff, National Museum of Wales)]
8. *Die heilige Nacht (Correggio)* = [Correggio, Die heilige Nacht (Dresden, Gemäldegalerie)]
9. *Petrus im Gefängnis (Rafael)* = [Raffaello Santi, Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis (Fresko, Rom, Vatikan)]
10. *Die verklärte Madonna (Rafael, Dresdner Galerie)* = [Raffaello Santi, Die Sixtinische Madonna (Dresden, Gemäldegalerie)]²

Die Darstellung Lebender Bilder (Tableaux vivants), d. h. das Nachstellen von Kunstwerken durch lebende Personen, besaß bereits eine lange Tradition und kannte unterschiedliche Ausprägungen. So lassen sich darunter so verschiedene Darstellungsformen wie die in ein Theaterstück, eine Oper, ein Singspiel, ein Ballett, einen Festzug oder ein Festspiel integrierte, stillstehende Figurenkonstellation oder im Speziellen die so genannte Attitüde oder pantomimische Darstellung subsumieren, die von Schauspielern während einer begrenzten Zeit dem Betrachter vorgeführt werden. Zumeist basiert die Idee der Tableaux vivants dabei auf der Reproduktion eines berühmten Werkes der Bildenden Kunst mit theatralen Mitteln.³ Im 18. Jahrhundert wurde das freie oder kopierende Arrangieren von Lebenden Bildern nach Gemälden vor allem durch Stéphanie-Félicité de Genlis und Elisabeth Vigée-Lebrun zu einer eigenständigen Kunstform weiterentwickelt, die in den Salons zur Unterhaltung der adlig-großbürgerlichen Eliten diente.⁴ Private Aufführungen dieser Art fanden auch in Berlin um 1800 in den Kreisen des Adels statt.⁵

2 [Carl Ferdinand] Langhans: Lebende Bilder, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Berlin 1785–1911 (im Folgenden zitiert: *Vossische Zeitung*), 29. Februar und 3. März 1812, Nr. 26 und 27.

3 Vgl. August Langen: Attitüde und Tableau in der Goethezeit, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, hg. von Fritz Martini u. a., 12. Jg., Stuttgart 1968, S. 194–258.

4 Vgl. Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999, S. 274 f. sowie S. 321–324.

5 Bei diesen unter dem Oberbegriff »multimediale Ereignisse« zu fassenden Berliner Aufführungen handelte es sich um theatrale Mischformen, die aus den Elementen Attitüde, Pantomime, Monodrama, Tanz und Musik zusammengesetzt waren. Sie wurden ausschließlich im privaten Kreis aufgeführt und waren meistens anlassorientiert. Zu diesen – auch durch die Tagespresse publik gemachten Aufführungen – zählten als bekannteste beispielsweise die »Darstellungen Lebender Bilder« (April/Mai 1805 und Januar 1806) im Palais des Fürsten Radziwill (vgl. Eintrag Palais Radziwill, in: *Virtuelles Berlin um 1800*, www.berliner-klassik.de) oder die von Aloys Hirt eingerichtete Aufführung »Dädalus und

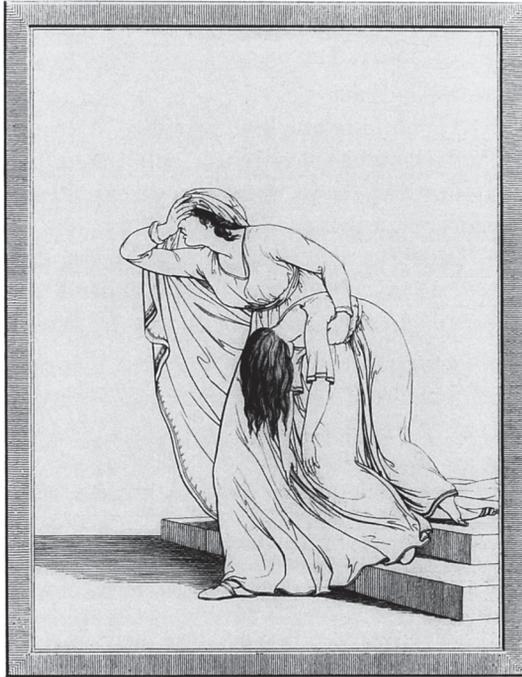


Abb. 1. Friedrich Rehberg, Niobe

Populär waren vor allem die so genannten Attitüden (*attitudes*) der Lady Emma Hamilton, bei denen es sich um von antiken Wandgemälden und Vasenbildern inspirierte und verlebendigte freie Nachstellungen handelte, die vor einem exklusiven Publikum im privaten Kreise (»to select companies«⁶) aufgeführt wurden.⁷ Diese hauptsächlich in Künstlerkreisen diskutierten und vornehmlich als Inspiration für eigene bildliche Kompositionen rezipierten Attitüden wurden in Deutschland nicht zuletzt durch Friedrich Rehbergs Zeichnungen bekannt, von denen eine Folge von zwölf Umrissstichen des

seine Statuen. Ein pantomimischer Tanz«, die im Johanniter-Ordens-Palais am Wilhelmplatz No. 8/9 am 23. März 1802 gegeben wurde (vgl. Eintrag Johanniter-Ordens-Palais, in: Virtuelles Berlin um 1800, www.berliner-klassik.de).

6 *The Public Advertiser*, London, 29th April 1793, S. 3.

7 Zu Lady Hamilton und ihrer Darstellungsform vgl. Ulrike Ittershagen: *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999.

Stechers Tommaso Piroli im Jahr 1794 in Rom veröffentlicht wurden (Abb. 1).⁸ Eine erneute Aktualität erhielt das Interesse an *Tableaux vivants* am Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland durch zwei Ereignisse, die ein zeitgenössischer Rezensent auch als direkte Inspirationsquellen für Carl Ferdinand Langhans' Einrichtung von Lebenden Bildern am Berliner Nationaltheater ausmacht:

Wer Göthe's Wahlverwandschaften mit Interesse gelesen hat, und wer hätte das nicht, wird im Voraus für diese Gattung von Darstellungen eingenommen sein, und eine edle Neugierde wird ihn beim Lesen ergriffen haben, zu diesem Genusse eingeführt zu werden. [...] Seit dem genannten Werke, haben mehrere Privatgesellschaften dergleichen Bilder dargestellt, und ein neuer Reiz des geselligen Umgangs ist dadurch hervorgegangen. Auch die Darstellungen eines Patrik Peale (Hr. v. Seckendorf) und die der Madame Händel Schütz, haben das Publikum empfänglich dafür gemacht, [...] zu dieser Art des Kunstgenusses, welchen uns der Hr. Bauinspector Langhans so sinnreich anzuordnen bemüht war.⁹

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die hier angeführten Beispiele lediglich den äußeren Anlass für Langhans' Inszenierung von Lebenden Bildern bildeten. Obwohl ihre inspirierende Wirkung nicht zu bestreiten ist,¹⁰ besaß Langhans andere Intentionen und verfolgte mit seiner Inszenierung neue Ziele. Carl Ferdinand Langhans war – so die These – weder im Sinne der *Tableaux vivants* an der »physischen Realisierung einer Bildidee« (Birgit Jooss) interessiert, noch sollten die Lebenden Bilder als »nonverbale Inszenierung menschlicher Leidenschaften« (Ulrike Ittershagen) fungieren oder gar »als Medium zur Verbreitung bürgerlicher Tugendmuster« (Manuel Frey) ein-

8 Vgl. Friedrich Rehberg: *Drawings Faithfully copied from Nature at Naples and with permission dedicated to the Right Honourable Sir William Hamilton* [...], Rom 1794.

9 *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 289.

10 Sehr wahrscheinlich waren Langhans beide Aufführungsformen bekannt: Selbst wenn er Goethes Roman nicht gelesen haben sollte, dürfte ihm zumindest der Inhalt über die Vermittlung durch Berliner Künstlerkollegen oder durch die Lektüre von Rezensionen (z. B. Karl August Böttiger: Ueber Göthe's Wahlverwandschaften, in: *Zeitung für die elegante Welt*, Leipzig, 10 Jg. (1810), Nr. 2, 2. Januar 1810, Sp. 9–15) bekannt gewesen sein. Madame Händel-Schütz hingegen weilte bereits 1796 in Berlin: »She was engaged by Iffland in Berlin, she continued privately with her plastic-pantomimic studies, encouraged by a circle of art lovers and practising artists. Among these were Schadow, Hirt and Schlegel.« Kirsten Gram Holmström: *Monodrama, Attitudes, Tableau vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770–1815*, Stockholm 1967, S. 184. Sie gab außerdem im April 1811 drei öffentliche Vorstellungen ihrer »pantomimischen Darstellungen« im Konzertsaal des Nationaltheaters in Berlin.

gesetzt werden.¹¹ Seine Inszenierung repräsentierte stattdessen den Versuch, berühmte Gemälde als Schau-Bilder für die Bühne einzurichten; oder anders gesagt, ein im Medium der Malerei bereits existierendes Kunstwerk mittels lebender Personen und Realia dreidimensional auf der Bühne zu realisieren. Damit die Transformation in eine andere mediale Form gelingen konnte, operierte Langhans mit neuartigen Wirkungsmitteln, die innerhalb der Gattung *Tableau vivant* bisher unbekannt waren. Vornehmlich orientierte er sich dabei an der gängigen Kunstpraxis der Malerei und im Besonderen an den Gesetzen der Perspektivmalerei. Auf diese Weise verifizierte Langhans mit seiner Inszenierung von Lebenden Bildern im Umkehrschluss zentrale Probleme der Perspektivmalerei bei der Illusionierung von Raum in einem anderen Medium und mit anderen künstlerischen Mitteln, und zwar, indem er – wie es Schadow nannte – »wie beim Rechnen die Probe« machte.¹² Außerdem sollte mit dieser Inszenierung einem neuen Publikumsinteresse Rechnung getragen werden, das sich um 1800 verstärkt den Darbietungen von optisch-illusionistischen Phänomenen zuwandte, als sich die »Sehsucht« – so der Titel einer Ausstellung in Bonn 1993 zu diesem Phänomen¹³ – als neue Form der großstädtischen Unterhaltungskultur etablierte.¹⁴ Im Folgenden sollen deshalb zwei Aspekte im Zentrum der Betrachtung stehen: Zum einen die Form der Inszenierung und mithin ihre Wirkungsmittel; zum anderen soll die Frage erörtert werden, welche Bedeutung in diesem Zusammenhang dem Berliner Nationaltheater als Veranstaltungsort zukam.

Attitüde, pantomimische Darstellungen, *Tableaux vivants*

Um zunächst ganz allgemein das Besondere der Inszenierung von Carl Ferdinand Langhans zu verdeutlichen, erweist es sich als notwendig, kursorisch auf die Darstellungsform der Lebenden Bilder anhand der eingangs in der

11 Vgl. Manuel Frey: Tugendspiele. Zur Bedeutung der »*Tableaux vivants*« in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, in: *Historische Anthropologie*, 6. Jg. (1998), Heft 3, S. 400–418.

12 *Lebende Bilder*, in: *Vossische Zeitung*, 7. März 1812, Nr. 29.

13 Vgl. *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat., Basel 1993.

14 Vgl. Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980.

Rezension aus dem *Journal für Kunst und Kunstsachen* genannten Vorbilder einzugehen.¹⁵ Im Folgenden sollen sie deshalb kurz vorgestellt, ihre Aufführungsform jeweils knapp skizziert und die damit verbundenen Darstellungsin-tentionen charakterisiert werden:

Vorführung von Lebenden Bildern in Goethes Roman *Die Wahlverwandschaften*

In dem im Herbst 1809 erschienenen Roman *Die Wahlverwandschaften* beschreibt Johann Wolfgang von Goethe die Einrichtung und Aufführung von »lebenden Bildern«, die auf Anregung »des Architekten« vor »einer großen Gesellschaft« in einem im Hause »dazu aufgestellten Theater« dargeboten werden. Präsentiert werden »Bilder« von Anthonis van Dyck, Nicolas Poussin, Gerard Terborch und Correggio in originalgetreuer sowie niederländische Wirtshaus- und Jahrmarktszenen in freier Komposition. Bei dem Arrangement der »Bilder« werden die Kostüme der Darsteller so gewählt, wie es »jene Künstler willkürlich genug angegeben haben«. Über die Anlage und Ausstattung

15 Insgemein existieren in den Quellen im Hinblick auf den Begriff »Lebende Bilder« einige Unschärfen, so dass in diesem Zusammenhang ebenso von »Pantomischen Darstellungen« (Anonym: Etwas über Pantomimische Darstellungen, in: *Journal für Kunst*, 2. Jg. (1811), Bd. 4, Juli, S. 28) wie auch von »Darstellungen guter Gemälde durch lebende Personen« (Miscellen: Neuigkeiten aus Wien, in: *Journal des Luxus und der Moden*, 22. Jg. (1807), April, S. 252), »lebendiger Nachbildung« (Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandschaften* (1809), in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abteilung: Sämtliche Werke Bd. 8, Frankfurt a. M. 1994, S. 441), »Nachahmung, Copie des Originals« (Korrespondenz-Nachrichten. Wien, Februar, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 6. Jg. (1812), 9. März, Nr. 59, S. 235), »Bilder-Scenen mit Gesang« (Anonym: Bilder-Scenen mit Gesang, in: *Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst*, 28. Jg. (1815), März, S. 168), »Mimischen Vorstellungen nach Original-Gemälden« (Korrespondenz-Nachrichten. Pesth, im Juni 1815, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 9. Jg. (1815), 20. Juli, Nr. 172, S. 687), »musikalischer Akademie mit Deklamation und Gemäldedarstellung« (Anonym: Eine große musikalische Akademie mit Deklamation und Gemäldedarstellungen, in: *Wiener-Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 10. Februar 1818, Nr. 18, S. 146) oder »artistischem Ragout von Deklamation, Musik und Bildnerey« (Korrespondenz-Nachrichten. Leipzig, den 24. März, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 12. Jg. (1818), 21. April, Nr. 95, S. 380) die Rede ist. Nicht zu unrecht äußerte Goethe Heinrich Meyer gegenüber in einem Brief, dass »ohne diese Tableaux Zwitterwesen zwischen Mählerey und dem Theater sind.« Goethe an Meyer, 9. 2. 1815, in: *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*, Hg. von Max Hecker, Weimar 1917–1952, Bd. 2, Nr. 386, S. 325.

des Bühnenraums erfährt der Leser lediglich, dass er mittels einer künstlichen Beleuchtung erhellt wurde. Es erscheint jedoch naheliegend, dass er so hergerichtet war wie bei der zweiten im Roman beschriebenen »Gemäldedarstellung«, die am »Weihnachtsabend« stattfindet. Bei ihrer Einrichtung erinnert sich nämlich der »Architekt« an die sogenannte »Präsepe« – eigentlich *presepio* – d. h. die »Krippchen, [...] eine Liebhaberei der Neapolitaner [...] die man zu Weihnachten in allen Kirchen sieht, eigentlich die Anbetung der Hirten, Engel und Könige vorstellend«, wie es Goethe in der *Italienischen Reise* selbst formuliert.¹⁶ Demzufolge dürfte es sich um einen offenen Bühnenraum ohne Hintergrundgestaltung gehandelt haben.

Anhand der weiteren im Roman beschriebenen Ausführungen wird offensichtlich, dass der eigentliche Zweck der »Gemäldedarstellungen« nicht in der authentischen Visualisierung eines bekannten Gemäldes besteht, sondern in der Nachahmung der jeweiligen bildimmanenten Gestik, Mimik und Interaktion [Goethe: »malerische Bewegungen und Stellungen nachzuahmen«] durch die Protagonisten des Romans.¹⁷ Das primäre Interesse bei der Darstellung gilt also hier dem Charakteristischen einer spezifischen Sinndimension und ihrer ästhetischen Ausdrucksform, nicht aber einem illusionistischen Abbild eines vorbildhaften Gemäldes im eigentlichen Sinne.¹⁸

Die »pantomimischen Darstellungen« der Madame Hendel-Schütz

Wenngleich anders, jedoch ähnlich verhält es sich mit den explizit als »pantomimische Darstellungen« bezeichneten Aufführungen von Henriette Hendel-Schütz, die ab 1808 an verschiedenen Orten teils in privaten, teils in öffentlichen Aufführungen zu sehen waren.¹⁹ Bei ihrer Aufführungsform handelte es sich um eine im Wesentlichen mittels Mimik und Gestik auf die Wiedergabe von Affekten konzentrierte Darstellung. Die Vorbilder hierfür entstammten

16 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abteilung: *Sämtliche Werke*, Bd. 15/I, Frankfurt a. M. 1994, S. 354.

17 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandschaften* (wie Anm. 15), S. 427–430 und S. 438–441.

18 Eine eingehende Interpretation hierzu in Jooss: *Lebende Bilder* (wie Anm. 4), S. 225 f.

19 Über ihre Gastspiele in Hamburg, Frankfurt a. M., Dresden, Berlin und Kopenhagen vgl. *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 180–208.



Abb. 2. Joseph Nicolaus Peroux, Verkündigung

sowohl der antiken Plastik wie den Gemälden der europäischen Kunstgeschichte. Für ihre pantomimischen Darstellungen diente Mme. Hendel-Schütz ein Podium als Bühne, das an drei Seiten von Wänden umschlossen wurde, die mit schwarzem oder grauem Tuch überzogen waren. Bei weitestgehendem Verzicht auf Requisiten blieben zwei Dinge substantiell für die Vorführung: und zwar zum einen das Kostüm, das – je nach Art der Darstellung – entweder »in der genauesten Anlehnung an die [...] Vorbilder des Alterthums« oder im Stile der Renaissance-Madonnen gebildet war;²⁰ zum anderen ein Accessoire, nämlich wechselnde Schals von verschiedener Farbe als abstraktes Element zur Dramatisierung (Abb. 2). Kennzeichnend für die Darstellung war zudem ihr aus der Bewegung heraus entwickeltes Abbild, das gleichsam im transitorischen Erstarren das Charakteristische im Ausdruck des vorbildhaften Kunst-

20 Vgl. Eduard Zernin: *Erinnerungen an Henriette Hendel-Schütz. Nach ihren hinterlassenen Aufzeichnungen und Mittheilungen von Zeitgenossen herausgegeben*, Darmstadt 1870, S. 26.

werkes vor den Augen der Zuschauer entwickelte. Über die Aufführungspraxis der Mme. Hendel-Schütz schreibt Kirsten Gram Holmström:

She created atmosphere which was closer to that of the artist's studio than to that of the theatre. Moreover, between each cycle of attitudes Schütz appeared on the forestage and commented on the next part of the programme, explained the mythological context, or read a poem suited to the situation. [...] Mme. Hendel-Schütz appeared mainly in private circles among artists and academics. In such circumstances she could freely interrupt the performance to discuss her ideas with the spectators. But even during public performances she quite deliberately cultivated this »Verfremdungstechnik« by waving to friends and saying a few words directly to the audience.²¹

Nach Holmström lag das Spezifikum vor allem in dem »anti-illusionistic character of her performances«.²² So bestand die Intention der Darstellung nicht nur in der Wiedergabe einer Figuration eines berühmten Kunstwerkes, sondern vielmehr in der Herausstellung des Moments der höchsten dramatischen Spannung der dem Kunstwerk zugrundeliegenden Idee. Deshalb handelte es sich bei ihren Darstellungen um selbsterdachte Figurationen, die zwar auf ein Vorbild bezogen, aber zugleich unabhängig von ihm als idealtypisch und universell kreiert wurden. Wie Eduard Zernin bemerkt, »erfand und producirte« Mme. Hendel-Schütz mit ihren »mimisch-plastischen Akademien [...] Neues von Bedeutung«.²³ Oder wie es Goethe generell auf diese Kunstform bezogen ausdrückt: »die bewegte Plastik [...] gewährte neue Kunstansichten und viel Genuß«.²⁴ Auf diese Weise repräsentierte ihre Kunstform²⁵ eine Weiterentwicklung der Attitüden oder *imitations* der Lady Hamilton, die lediglich freie Improvisationen nach einer in den meisten Fällen nicht exakt zu bestimmenden Geste oder Affektdarstellung nach antikem Vorbild darstellen. So lassen sich beide Darstellungsmodi als anhand der gängigen Theaterpraxis der Tableaux

21 Holmström: *Monodrama* (wie Anm. 10), S. 205–206.

22 Zernin: *Erinnerungen* (wie Anm. 20), S. 205.

23 *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 10.

24 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Tag- und Jahreshefte 1810, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abteilung, Sämtliche Werke, Bd. 17, Frankfurt a. M. 1994, S. 237.

25 Vgl. *Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel. Nach der Natur gezeichnet in 26 Blättern*, hg. von Joseph Nicolaus Peroux, in *Kupfer gestochen von Heinrich Ritter. Nebst einer historischen Erläuterung von dem Herrn Geheimen Legationsrath Vogt*, Frankfurt a. M., o. J. [1810].

vivants entwickelte »gattungsübergreifende Kunstformen« verstehen, die in ihrem Wesen »Prinzipien der bildenden Kunst und der Literatur vereinen«. ²⁶

Carl Ferdinand Langhans' Inszenierung von Lebenden Bildern

Wendet man sich vor diesem Hintergrund der Inszenierung von Lebenden Bildern im Nationaltheater unter der Regie von Carl Ferdinand Langhans zu, so zeigt sich, dass sie eine ganz andere Kunstform repräsentiert und mit ihr auch ein anderer Referenzpunkt anvisiert wird. Da die Aufführung im Nationaltheater eine lebhaft Resonanz in der regionalen Presse fand, sind wir trotz fehlender bildlicher Zeugnisse über diese Inszenierung detailliert informiert:

Als sich am Abend des 3. März 1812 der Vorhang zum ersten Mal vor den Augen des Publikums hob, erblickte es ein Bühnenbild, das allem Anschein nach nur ein Gemälde zeigte. Das Lebende Bild, also ein im Verlauf des Abends wechselndes statisches Szenenbild, war in das eigentliche Bühnenbild integriert und zur Betonung von einem »goldenen Rahmen« eingefasst. Langhans hatte hierzu die Bühne »durch zwei künstliche Wände so abgeschnitten [...], daß man von jedem Punkte aus, das dargestellte Bild gleich gut sehen konnte.« ²⁷ Außerdem hatte er das Platzangebot für die Zuschauer so verringert, dass 400 Plätze (!) weniger als normalerweise zur Verfügung standen ²⁸ – vom kommerziellen Standpunkt aus ein enormes Wagnis. Dieses war aber zwingend notwendig, weil die »optische Täuschung« nur dann gelingen konnte, wenn der Blickwinkel des Zuschauers größer als 40° ist, wie es Langhans an anderer Stelle bemerkt (Abb. 3). ²⁹ Durch diesen inszenatorischen Kunstgriff wurde der Eindruck erweckt, als hinge ein tatsächliches Gemälde vor einer Wandfläche, das nach seiner Enthüllung überhaupt erst zur Betrachtung freigegeben wurde. Forciert wurde dieser Eindruck zudem, als bei der Vorführung des letzten Lebenden Bildes »außerhalb des Rahmens eine Beleuchtung« durch »vier große

26 Ittershagen: *Lady Hamiltons Attitüden* (wie Anm. 7), S. 67.

27 *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 291.

28 Insgesamt konnte der Konzertsaal 1000 Personen aufnehmen. Vgl. Anonym: Beschreibung zweier interessanter Säle: 2. Der Concertsaal im neuen Schauspielhause in Berlin, in: *Journal für Kunst*, 1. Jg. (1810), September, S. 139.

29 Carl Ferdinand Langhans: *Ueber Theater oder Bemerkungen über Katakustik in Beziehung auf Theater*, Berlin 1810, S. 47.

Abb. 3. Grundriss des Konzertsaals im Berliner Nationaltheater mit hypothetischer Einzeichnung des Verfassers bezüglich der Bühneneinrichtung und der zur Verfügung stehenden Sitzplätze für die Zuschauer.

Altarlichter auf Kandelabern« angebracht war.³⁰ Alles in allem dürfte die Bühneneinrichtung damit einen Anblick geboten haben, der vergleichbar war mit dem, der sich dem Londoner Publikum 1781 beim Besuch des sogenannten Eidophusikons von Philippe Jacques Lautherbourg geboten hatte (Abb. 4).³¹

Das eigentliche ›Gemälde‹ wurde von Schauspielern dargestellt, die durch ihre statische Haltung ebenso unbelebt wirkten wie die Realia, die zur Ergänzung des Bildgegenstandes im Bühnenraum angeordnet waren. Um die Illusionierung eines ›echten Gemäldes‹ zu komplettieren, waren »die Personen gleichfalls so kostumiert, als sie der Pinsel des Meisters dargestellt hat«³² und – ein Novum im Zusammenhang mit der Aufführung von Lebenden Bildern – »der Hintergrund genau dem Normalbilde nachkopiert«.³³

Durch das Zusammenspiel von statischem Szenenbild, Realia, Hintergrundgestaltung und Rahmung wurde unmissverständlich signalisiert, dass hier ein ›Gemälde‹ und kein Tableau vivant gezeigt wurde. Einen wesentlichen Bestandteil der Inszenierung bildete dabei der Rahmen, weil er neben seiner isolierenden Funktion im Moritzschen Sinne³⁴ darauf verwies, dass hier ein autonomes Kunstwerk, nämlich ein ›Gemälde‹ gezeigt wurde. Denn der Rahmen weist ein Gemälde als solches aus, wie Léon Dufourny in seinem Essay *Sur l'origine, les effets et les progrès du panorama* von 1798 schrieb: »Gemälde sind stets von einem Rahmen eingeschlossen, der verkündet, daß sie Kunstwerke

30 *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 308 f.

31 1781 eröffnete der Maler und Szenenbildner Philippe Jacques Lautherbourg ein sogenanntes Eidophusikon. Vgl. Ephraim Hardcastle [Pseudonym für William Henry Pyne]: Lautherbourg's optische Panoramen, in: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, 38. Jg. (1825), Nr. 18, März, S. 138–140: »Der eigentümliche Name war eine Schöpfung des Künstlers und bedeutete soviel wie Nachahmung der Natur. Die Bühne dieses darstellerlosen kleinformatigen mechanischen Theaters war etwa 1,80 m breit und 2,50 m tief. Lautherbourg nutzte bewegliche Figuren und Naturalien als Versatzstücke. Er schuf maßstabgerechte Nachbildungen der Wolken, des Meeres, von Mondaufgängen, Stürmen, usw. Raffinierte Ton- und Lichteffekte waren für Lautherbourg wesentliche Mittel. Sein Theater war mit einer großen Zahl von Lampen bestückt, deren Licht sich durch bunte Glasscheiben beliebig einfärben ließ. Als durchscheinende Vorhänge kamen auch transparente Malereien in Anwendung.« Birgit Verwiebe: *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart 1997, S. 31.

32 *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 306.

33 Ebenda, S. 307.

34 Vgl. Karl Philipp Moritz: Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt, in: *Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*, 2. Jg. (1789), 2. St., Februar, S. 66–69.

Abb. 4. Edward Francis Burney, Das Eidophusikon mit der Szene »Die Hölle«, um 1782, Aquarell auf Papier, 19,5 x 27,3 cm, British Museum London.

sind, mögen sie auch noch so groß sein.«³⁵ Der damit bereits evozierte artifizielle Realitätscharakter des Lebenden Bildes wurde aber noch durch weitere Faktoren verstärkt. Von weitaus größerer Bedeutung für die Transformation des real nachgestellten Gemäldes ins Artifizielle war aber der Einsatz einer Gaze, mit der der Rahmen »im Innern überzogen« war. Dieser Gaze-Vorhang vermochte mehrerlei: Zum einen zog er das Szenenbild optisch zusammen und

35 Léon Dufourny, Rapport fait à l'Institut national des Sciences et des Arts, sur l'origine, les effets et les progrès du panorama, in: *Mémoires de la Classe des beaux-arts de l'Institut*, V (28 fructidor VII = August-September 1798), S. 55. Eine ähnliche Anschauung findet sich auch in einer Rezension über die Pantomimischen Darstellungen der Mme. Hendel-Schütz im Berliner Nationaltheater. Dort schreibt der Anonymus: »ja selbst ein großer mit Verstand angebrachter, orniertes Gemälde-Rahm hinter Figuren in ruhigen Stellungen [...] sollte manche ruhige Szene ungemein interessanter, ja zu einem imponirenden Gemälde machen«. Anonym: Etwas was über die Pantomimischen Darstellungen, in: *Journal für Kunst*, 2. Jg. (1811), Bd. 4, Juli, S. 51. Möglicherweise bezog Langhans hieraus die Anregung für die Verwendung eines Rahmens.

vereinheitlichte es, beispielsweise indem dadurch das Inkarnat der Schauspieler und die Materialität ihrer Kostüme diffus, gleichsam ‚verkünstelt‘, aussahen. Insgesamt wurde nämlich dadurch die Stofflichkeit verschliffen und somit wurden die realen Bildgegenstände scheinbar ihres Realitätscharakters verlustig. Zum anderen begünstigte die vor das Szenenbild gespannte Gaze die Wirkung des Lichts im Bild. Denn die Ausleuchtung des Lebenden Bildes stellte eine besondere Herausforderung dar. Um nun den Bildraum gleichsam wie der Maler im Gemälde zu illusionieren, musste Langhans in seinem Medium analoge Strategien entwickeln. Nützlich war ihm hier die sogenannte Argandsche Lampe – ein Öllampe, bei der das Öl in verdampftem Zustand verbrannt wird. Ihr wichtigster Vorzug lag in der »großen, glänzenden Helligkeit und der Abwesenheit von Dampf«,³⁶ wodurch es möglich war – wie Langhans selbst schreibt – »mit einer geringen Anzahl von Flammen [die Bühne zu erleuchten], ohne befürchten zu müssen, durch die Hitze und das Dampfen der einen Lampe, die anderen zu ersticken oder zu verdunkeln«,³⁷ wie das bei einer Beleuchtung mit Kerzen der Fall war. Auf diese Weise war es möglich, durch geschickte Anordnung der Lichtquellen eine differenzierte Ausleuchtung zu schaffen. Nachteilig war jedoch, dass dem Licht der Argandschen Lampen »das Matte [der Beleuchtung] bey den gewöhnlichen Lichtern«³⁸ fehlte. Gerade jener Makel wurde durch den Gaze-Vorhang abgemildert.

Wegen der besonderen Bedeutung der Ausleuchtung für die Illusionierung von Räumlichkeit und den damit verbundenen Schwierigkeiten³⁹ wurde in den Rezensionen immer wieder die Beleuchtung hervorgehoben, wobei die Lichtführung in den Lebenden Bildern teils lobend, teils abschätzig bewertet wurde. Beispielsweise schrieb Johann Carl Friedrich Rellstab in der *Vossischen Zeitung*, dass das Gemälde »Petrus im Gefängniß, vorzüglich wegen der meisterhaften Beleuchtung« sei.⁴⁰ Wohingegen ein anonymes Rezensent ebenfalls in der *Vossischen Zeitung* tadelte: »Die schwächste Nachahmung blieb in der Nacht des Correggios sichtbar, die Beleuchtung aus dem Kinde heraus war wohl gesucht, aber mißlungen, und das Kind selbst, wenn man es ja erkennen wollte,

36 Anonym: Theorie der Argandischen Lampe nach Hrn. de Luc, in: *Magazin für das Neueste aus der Physik und Naturgeschichte*, 1788, 5. Bd., 1. St., S. 99.

37 *Journal für Kunst* (wie Anm. 28), S. 6.

38 *Journal für Kunst* (wie Anm. 35), S. 101.

39 Eine zusätzliche Schwierigkeit ergab sich aus dem Umstand, dass der Zuschauerraum insgesamt künstlich erleuchtet, also hell war.

40 J. C. F. R.[ellstab]: Lebende Bilder, in: *Vossische Zeitung*, 5. März 1812, Nr. 28.

schien verunstaltet oder es mußte gedacht werden.«⁴¹ Dennoch darf diese Kritik nicht darüber hinwegtäuschen, dass die von Langhans eingerichtete Ausleuchtung des Szenenbildes respektive die Lichtführung im Lebenden Bild eine außergewöhnliche und bis dato unbekannte Perfektion besessen haben muss. So schreibt ein mit den Initialen G. W. (Georg Weitsch?) unterzeichnender Rezensent im *Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleien und Mode*:

Die Beleuchtung war effectvoll angebracht, und das Ganze für Künstler interessant, wie Lichter zu vertheilen und selbst auf der Schattenseite die Deutlichkeit der Umrisse, das Durchscheinen der Formen abgerundet darzustellen sei.⁴²

Mit dieser Äußerung wird auch der eigentliche Referenzpunkt von Carl Ferdinand Langhans bei seiner Inszenierung von Lebenden Bildern benannt, nämlich die Bildende Kunst und nicht die Theaterpraxis mit ihren *Tableaux vivants*! Und hierbei handelt es sich nicht nur um einen formalen, sondern um einen kategorialen Unterschied.⁴³ Mit Scharfblick hat das bereits Johann Gottfried Schadow erkannt, als er über die Aufführung der Lebenden Bilder im Nationaltheater in der *Vossischen Zeitung* schrieb:

Die Vorstellungen [waren] sammt und sonders gar schön [...] man mußte die Strenge und Genauigkeit der Imitation bewundern [...] und eine viel überdachte Lichtwirkung [wodurch] eine magische Wirkung entsteht [...] Außer dem reizenden Ausblicke ist für den bildenden Künstler dabei zu lernen, und der Nichtkünstler kann auch daraus ersehen, wie die Naturmuster gestellt und beleuchtet werden müssen, um in der Darstellung gehörige Wirkung zu machen.⁴⁴

41 Anonym: Lebende Bilder, in: *Vossische Zeitung*, 7. März 1812, Nr. 29.

42 *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 297.

43 Zu den *Tableaux vivants* im Kontext der Theaterpraxis vgl. Norbert Miller: Mutmaßungen über lebende Bilder, Attitüde und »*tableau vivant*« als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, hg. von Helga de la Motte-Haber (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. XVII), Frankfurt a. M. 1972, S. 107–150.

44 G.[ottlieb] Schadow: Lebende Bilder: Zweiter Aufsatz, in: *Vossische Zeitung*, 7. März 1812, Nr. 29.

Carl Ferdinand Langhans' Inszenierung und ihr Verhältnis zur Panorama-Malerei

In der Tat lässt sich die Inszenierung von Langhans als eine Auseinandersetzung mit Darstellungsproblemen der Malerei verstehen. Und ganz offensichtlich fand diese Auseinandersetzung einerseits unmittelbar mit den perspektivisch-optischen Schaubildern von Karl Friedrich Schinkel⁴⁵ und den Panoramen⁴⁶ statt, die Langhans sehr wahrscheinlich aus eigener Anschauung in Berlin und Wien kannte, und andererseits vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen beim Gestalten von Bühnenbildern.⁴⁷ Auch von den Zeitgenossen wurde das durchaus

45 »Die perspektivisch-optischen Schaubilder waren keine Panoramen, sondern schlossen sich an die in Berlin beliebten »Weihnachtstheater« an: Umfangreiche Guckkasten-Theater, die Geschäftsleute zur Weihnachtszeit in ihre Auslagen stellten, mit gemalten Hintergründen und davor arrangierten plastischen Szenen, in denen kleine Staffagen von Figuren, Reitern, Wagen etc. sich mechanisch bewegten [...] (Schinkels) Weihnachtsbilder bildeten von einem perspektivisch genau festgelegten Blickpunkt aus suggestive Hintergründe für die davorgesetzten Szenen.« Andreas Haus: *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, München und Berlin 2001, S. 94.

46 Im Hinblick auf das Prinzip der Panoramen sowie ihre Einrichtung, Entwicklung und Varianten vgl. die Literatur in Anm. 12 und 15.

47 Es kann als sicher gelten, dass Langhans das im Sommer 1800 auf dem Gendarmenmarkt aufgestellte Panorama von Rom (vgl. Anonym: Fortgesetzte Nachrichten über die Panoramen, in Paris und Berlin, in: *Journal des Luxus und der Moden*, 15. Jg. (1800), August, S. 409 f.) aus eigener Anschauung kannte, zumal er 1800/01 als Mitarbeiter seines Vaters in das Baugeschehen des Nationaltheaters involviert war. Ebenfalls dürften ihm die zwischen 1808 und 1812 entstandenen Panoramen und perspektivisch-optischen Schaubilder des ihm persönlich bekannten Karl Friedrich Schinkel (vgl. Mario Alexander Zadow: *Karl Friedrich Schinkel. Leben und Werk*, Berlin 1980, S. 51–56 und Schadow: *Lebende Bilder* (wie Anm. 44), S. 92–98) bekannt gewesen sein. Auch legen Langhans' Beschäftigung mit der Perspektivmalerei 1799 als Mitglied der »Privatgesellschaft junger Architekten« (vgl. *Friedrich Gilly 1772–1800 und die Privatgesellschaft junger Architekten*, Ausst.-Kat. im Rahmen der IBA-Berlin, Berlin 1984, S. 176) und seine Tätigkeit als Theaterarchitekt für den Entwurf und die Anordnung von Dekorationen 1807/08 am Theater an der Wien (vgl. Wilhelm Rohe: *Karl Ferdinand Langhans, ein Theaterbaumeister des Klassizismus*, Diss., Bückeburg 1954, S. 8) es nahe, dass Langhans mit Darstellungsproblemen auf der Theaterbühne vertraut war. Darüber hinaus hatte Langhans möglicherweise während seines Aufenthaltes in Wien die dortigen Aufführungen von »Darstellungen guter Gemälde durch lebende Personen« im Januar und März (vgl. Anonym: *Geselliges Leben und Theater Neuigkeiten aus Wien*, in: *Journal des Luxus und der Moden*, 22. Jg. (1807), März, S. 184–190 und *Neuigkeiten aus Wien*, in: Ebenda, April, S. 252) selbst gesehen und somit besondere Einblicke in die Aufführungspraxis gewinnen können. Dass Langhans' Interesse daran lebenslang währte, beweist letztlich seine eigene Erfindung des so genannten »Pleoramas«, das er 1851

gesehen, denn wenn es in einer Rezension heißt: »der Totaleindruck war ergreifend, fesselnd und überraschend«,⁴⁸ dann ist der Begriff »Totaleindruck« hier nicht zufällig gewählt worden. Vielmehr wird mit diesem Terminus auf eine ästhetische Kategorie verwiesen, die gerade um 1800 auf verschiedenen Ebenen und hauptsächlich mit Bezug auf das Panorama diskutiert wurde.⁴⁹ Durch ihre teils reale, teils illusionierte Dreidimensionalität lassen sich nämlich die Lebenden Bilder im Hinblick auf Form und Inhalt als »erweiterte« perspektivisch-optische Schaubilder bzw. Panoramen verstehen, in die nun erstmals lebende Personen eingestellt werden.⁵⁰ So ging das, was an diesem 3. März 1812 im Berliner Nationaltheater dargeboten wurde, weit über das unter der Bezeichnung *Tableaux vivants* bisher Gekannte hinaus. Gezeigt wurden – wie die Ankündigung versprochen hatte – tatsächlich Lebende Bilder. Es wurden Gemälde-Nachstellungen als Schau-Bilder von höchster Perfektion gezeigt und eben nicht *Tableaux vivants* nach bekannten Gemälden arrangiert. Der prinzipielle Unterschied zwischen Langhans' Inszenierung und der herkömmlichen Darstellung von *Tableaux vivants* lag in der Aufführungspraxis und der daraus resultierenden Wirkung.⁵¹ Langhans' Lebende Bilder waren – um nochmals daran zu erinnern – weder Attitüden, d. h. »Vorführungen ganzer Reihen

in Breslau einrichtete. Vgl. Michael Brix: Carl Ferdinand Langhans, in: *Schlesische Lebensbilder*, hg. im Auftrag der Historischen Kommission für Schlesien, Band 5, Würzburg 1968, S. 91 f.

48 *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 308.

49 Der Begriff »Totaleindruck« stammt hier aus der Kunsttheorie, er findet sich bei Christian August Semler (1800) oder bei Carl Ludwig Fernow (1806); letztlich lässt er sich auf Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik zurückführen. Nachweise finden sich bei Gerhard Hard: Der »Totaleindruck der Landschaft«, die Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt, in: *Geographische Zeitschrift*, Beiheft 23, Wiesbaden 1970, S. 57–62.

50 Mit dieser Novität hatte Langhans das eingelöst, was Johann Adam Breysig 1799 im Hinblick auf die Panoramamalerei noch als *Vision* formuliert hatte: »Schade, daß man der großen Kosten halber nicht leicht ein Panorama so groß errichten kann, daß es eine Menge Menschen zugleich genießen könnte. Man würde alsdann (wenigstens in den größten Städten) die Kosten anzuwenden riskieren dürfen, es nach Art des mechanisch-mahlerischen Schauspiels des Herrn Pierre und Gabriel wie auch des Herrn Jodok Lang, mit beweglicher Staffage einzurichten. Welch ein Schauspiel aber würde erst das seyn; wenn man wirkliche Personen hier auftreten ließe, und die Möglichkeit vorausgesetzt sie könnten mahlerisch (natürlich scheinend) beleuchtet werden.« Johann Adam Breysig: *Skizzen, Gedanken, Entwürfe, Umrisse, die bildenden Künste betreffend*, Bd. 1, 1. Heft, Magdeburg 1799, S. 149.

51 Sehr richtig attestiert auch ein zeitgenössischer Beobachter einer Aufführung von *Tableaux vivants*, dass man »weniger im tableau-vivant das wahre Ziel der bildenden Kunst erreichen

transitorisch wechselnder Posen nach Kunstwerken«,⁵² noch pantomimische Darstellungen, d. h. ein »spannungsvolles Verharren zwischen vollzogener Bewegung zur Pose und der zeitverzögerten Auflösung dieser Bewegung«. ⁵³ Bei Langhans' Inszenierung sah man keine in einem offenen Bühnenraum sukzessive erstarrenden und sich wieder verlebendigenden Personen(-gruppen).⁵⁴ Stattdessen sah man exakte Kopien von berühmten Gemälden, die mittels statischer Figurengruppen und Realia sowie unter Einsatz spezifischer künstlerischer Wirkungsmittel so dargestellt wurden, dass ein scheinbar lebloses Figurenarrangement in einen durch Licht konstituierten Raum hermetisch eingeschlossen war. Diese von einem Rahmen umschlossenen »Kunstwerke« wurden dann nach einem einheitlichen Schema (Enthüllung → Präsentation → Verhüllung/Enthüllung → Präsentation/Variation → Verhüllung/Enthüllung → Präsentation → usw.) unter Musikbegleitung regelrecht gezeigt. Und zwar

begann nach einem wehmüthigen, ernsten Gesange die erste Darstellung. [...] Nachdem das Bild mehrere Minuten uns vor Augen gestanden hatte, fiel der Vorhang. [...] Nachdem der Vorhang sich wieder hob, sahen wir eine Variation des ersten Bildes.⁵⁵

In diesem Umstand lag das eigentlich Besondere. Langhans hatte nunmehr eine Aufführungsform kreiert, die die gängige Aufführungspraxis von Lebenden Bildern um wesentliche Elemente erweiterte und auf diese Weise die Gattung neu interpretierte und in eine neue mediale Form mit anderem Anspruch überführte. Er schuf damit eine spezielle Kunstform, die mit neuen Wirkungsmitteln operierte. Unter der Hand war somit ein weiteres »visuelles Schaumedium« (Arno Mungen) entstanden, das sich in eine Reihe mit den perspektivisch-optischen Schaubildern und Panoramen stellen lässt,⁵⁶ diese

könne.« Anonym: Korrespondenz-Nachrichten. Leipzig, den 24. März, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 12. Jg. (1818), 21. April, Nr. 95, S. 380.

52 Jooss: *Lebende Bilder* (wie Anm. 4), S. 14.

53 Anno Mungen: »BilderMusik«. *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum 20. Jahrhundert*, Remscheid 2006, S. 18.

54 Selbst Goethe spricht in den »Wahlverwandschaften« in diesem Zusammenhang davon, »malerische Bewegungen und Stellungen nachzuahmen.« Goethe: *Wahlverwandschaften* (wie Anm. 15), S. 428.

55 *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 291–295.

56 Vgl. Birgit Verwiebe: Schinkel's Perspective Optical Views: Art between Paintings and Theatre, in: *Karl Friedrich Schinkel. The Drama of Architecture*, Ausstellungskatalog, Chicago 1994, S. 36–53.

aber in wesentlichen Punkten überbietet: zum einen in Hinsicht auf die Illusionierung von Realität, zum anderen in Bezug auf das Sujet bzw. den Inhalt. Im Hinblick auf den in den Lebenden Bildern illusionierten Realitätscharakter war Langhans insofern im Vorteil, als er bei seiner Einrichtung mit lebenden Personen und Realia operierte, so dass besondere plastische Qualitäten per se gegeben waren. Weiterhin begünstigend wirkte sich aus, dass der Betrachter immer von demselben Blickpunkt aus das Ganze betrachtete. Schwierigkeiten stellten sich hingegen bei der Komposition des Bildraums ein, d. h. bei der Konstitution des Perspektivraums mit künstlerischen Mitteln. Hinreichend ist nicht eine entsprechende Kompositionstechnik oder die Stellung des Betrachters zum Objekt, sondern es bedarf auch einer speziellen Maltechnik oder hier einer innerbildlichen Lichtführung und äußeren Beleuchtung, um den panoramatischen Effekt zu generieren. Erst die Vereinigung aller Komponenten ist die unabdingbare Voraussetzung für die perfekte Illusionierung einer imaginierten Bildrealität. Und genau hierin lag die zentrale Problemstellung, die gleichermaßen im bildkünstlerischen Medium wie bei der Realisierung im Bühnenraum gelöst werden musste. Zwar konnte Langhans auf Erkenntnisse zurückgreifen, die im Bereich der perspektivisch-optischen Schaubilder und Panoramen gemacht worden waren;⁵⁷ doch musste er sie für sein spezielles Medium erst fruchtbar machen. Durch die Hintergrundgestaltung und die neuartigen, höchst raffinierten Beleuchtungseffekte war es Langhans gelungen, eine faszinierende Raumillusion zu schaffen und täuschend ähnliche dreidimensionale, bühnenbildähnliche Gemäldekopien darzustellen.⁵⁸ Dass Langhans hierbei zu einem verblüffenden Ergebnis gelangte, klingt aus allen

57 In erster Linie handelte es sich dabei um neue Erkenntnisse, die die Bereiche der Luft- und Reliefperspektive betrafen. Sehr wahrscheinlich kannte Langhans die kunsttheoretischen Abhandlungen von Johann Adam Breysig (vgl. Johann Adam Breysig: Ueber lineare Luftperspektive und die übrigen Arten der Perspektive, in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. LVII, Leipzig 1796; Ders.: Etwas über Luftschatten, in: *Miscelleaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig 1795, S. 640–642; Ders.: *Versuch einer Erläuterung der Reliefperspective*, Magdeburg 1798), die Breysig als Direktor der Provinzial-Kunstschule Magdeburg als erster auf diesem Gebiet entwickelt hatte.

58 So stellt Birgit Verwiebe fest, dass sich die »Bedeutung des Lichts für die Kunst« im 19. Jahrhundert fundamental verändert habe, und zwar »vom darstellenden Licht zur direkten Licht-Erfahrung, zum reinen Licht«, und dass durch »eine mediale Öffnung der Kunst [...] auf sich selbst verweisende Licht-Bilder und Licht-Räume« entstanden seien. Vgl. Verwiebe: *Lichtspiele* (wie Anm. 31), S. 114.

Rezensionen unisono heraus. Möglicherweise hatte Langhans seine theoretischen Kenntnisse und praktischen Erfahrungen mit Karl Friedrich Schinkel diskutiert, der sich zwischen 1807 und 1815 sehr intensiv der panoramatischen Kunst gewidmet hatte.⁵⁹

Auch im Hinblick auf das Sujet bzw. den Inhalt waren die von Langhans inszenierten Lebenden Bilder auf höherem Niveau angesiedelt, als alles, was in Berlin um 1800 darüber hinaus in vergleichbaren Darbietungen gezeigt wurde.⁶⁰ Was sonst existierte, war zwar im Hinblick auf die visuelle Wirkung beeindruckend – beispielsweise das 1801 auf dem Gendarmenmarkt aufgestellte Panorama von Rom⁶¹ oder die perspektivisch-optischen Schaubilder von Karl Friedrich Schinkel⁶² – doch es konnte sich inhaltlich nur schwer mit der Unternehmung von Langhans messen. Bei jenen Darbietungen wurden Darstellungen von Landschaften, Stadtansichten, Bauwerken, historischen und gegenwärtigen Ereignissen unter effektvoller Beleuchtung und mit (teils bewegten) Staffagefiguren im Vordergrund gezeigt. Sie gehörten den niederen Gattungen an, ihre Sujets waren anspruchsloser und richteten sich an ein »einfaches Publikum«. ⁶³ Es waren auf die Schaulust berechnete Sujets, die der »Bildungsneugier« (Andreas Haus) des damaligen Publikums entgegenkamen, und sie wurden »als Kunstwunder bestaunt und erlangten außergewöhnliche Popularität«. ⁶⁴ Die Sujets der Lebenden Bilder hingegen gehörten der höchsten Gattung der Malerei an, und sie waren so inszeniert, dass sie über die Abbildung eines Gemäldes hinausgingen und mehr sichtbar machten, als die Wiedergabe im Gemälde zuließ. Mit ihnen wurde »bei dem größern Publikum der Sinn für

59 Schinkel: *Lebende Bilder* (wie Anm. 44), S. 92–98.

60 Anzuführen wären in diesem Zusammenhang auch die »physikalischen Belustigungen des Herrn Ritter Pinetti de Merci« und anderer, die in Berlin um 1800 ein großes Publikum fanden. Auch bei diesen auf die »Schaulust« kalkulierten Aufführungen ging es letztendlich um Irritation und die Erweiterung der Erfahrung sinnlicher Wahrnehmung. Vgl. Ueber das Pinetti'sche Theater und Ueber das Schauspiel des Herrn Volange und den aerostatischen Reuter von Herrn Enslin, in: *Denkwürdigkeiten und Tagesgeschichte der Mark Brandenburg*, 1. Bd., Juni 1796, S. 680–686.

61 Vgl. Anonym: Fortgesetzte Nachrichten über die Panoramen, in Paris und Berlin, in: *Journal des Luxus und der Moden*, 15. Jg. (1800), August, S. 409 f.

62 Zu den ausgeführten Arbeiten vgl. Alfred Freiherr von Wolzogen: *Aus Schinkels Nachlaß*, Bd. 2, Berlin 1862, S. 344–346.

63 Vgl. Rebecca Hilliker: Karl Friedrich Schinkel's Diorama and Panorama Art for the Einfache Menschen: A Classical-Romantic's Search of the Sublime, in: *Theatre History Studies*, 8. Jg. (1988), S. 99–115.

64 *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 46.

die bildende Kunst um eine Stufe höher gebracht, wohlgefallen an derselben bewirkt, und manches von dem, was zuvor als Handwerk [in diesem Medium, MH.] getrieben ward, bis zu einem Grade an Kunst empor gehoben.«⁶⁵ Und hierin – eingedenk des ästhetischen Anspruchs – liegt auch die Antwort auf die Frage, warum die Inszenierung der Lebenden Bilder im Konzertsaal des Nationaltheaters aufgeführt wurde und auf eine so große Resonanz stieß.

Das Nationaltheater als Veranstaltungsort

Bei den dargestellten Lebenden Bildern handelte es sich zu gut zwei Dritteln um berühmte Gemälde verschiedener Bildgattungen – hauptsächlich der italienischen Schule, – die von drei Bildern begleitet wurden, bei denen es sich in zwei Fällen um freie Kompositionen von Carl Ferdinand Langhans und im dritten um eine nicht näher bestimmbare »Bauernscene« handelte. Da viele von ihnen auch zum gängigen Repertoire der um 1800 gehandelten Reproduktionsgraphik gehörten oder als Kopien in den Berliner Akademie-Ausstellungen gezeigt wurden, kann davon ausgegangen werden, dass sie dem Publikum bekannt waren. Ausnahmen bildeten lediglich die freien Kompositionen von Langhans, bei denen aber vermutet werden darf, dass sie nach einem existierenden Vorbild komponiert waren. Insgesamt wurde mit dieser Auswahl dem Publikum ein Bilderkanon vor Augen geführt, der es dem Betrachter ermöglichte, sich unter seinesgleichen der tradierten kulturellen Leitvorstellungen und des eigenen ästhetischen Anspruchs zu vergewissern.⁶⁶ Dieses von Langhans inszenierte Musée imaginaire konnte seinen Aufführungsort nur im Berliner Nationaltheater haben.

Da bei den aufgeführten Bildern kein übergreifendes inhaltliches Programm erkennbar ist, jedoch anspruchsvolle Sujets mit komplizierten Kompositionen ausgewählt wurden, lässt sich annehmen, dass Langhans' Intention darin bestand, berühmte Kunstwerke auf hochartifizielle Weise in einem anderen und bisher unbekanntem Medium zu reproduzieren, also als »Kunststü-

65 Anonym: Ueber die Weihnachtsausstellungen, in: *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen. Im Verlage der Haude- und Spencerschen Buchhandlung*, Berlin 1740–1872 (im Folgenden zitiert: *Haude- und Spencersche Zeitung*), 16. Dezember 1809, Nr. 150.

66 »Lebende Bilder sind Instrumente der Vergemeinschaftung und der individuellen Aneignung neuer Wertmuster«. Frey: *Tugendspiele* (wie Anm. 11), S. 403.

cke vorzuführen.⁶⁷ – Selbst eventuelle Unzulänglichkeiten in Dekoration oder Kostüm in Bezug auf das Original minderten nicht den ästhetischen Genuss.⁶⁸ Der Nutzen dieser Darstellungen lag folglich auf verschiedenen Ebenen, worüber es in einer zeitgenössischen Rezension heißt:

Erstlich wird der Sinn für das Schöne, für die Plastik dadurch belebt, und dies sollte vornämlich die Herren Maler interessiren. Sodann prägt sich dem Liebhaber auch das Schöne, was die Meister der Kunst geliefert, besser ein; so wie der tote Buchstabe, den wir in einem Buche vor uns haben, nicht so mächtig und unverwischbar haftet, als der lebendige, das Wort, so prägt sich auch das todte Bild nicht so lebendig ein, als das, welches Leben hat. [...] wir haften dafür, daß durch diese lebenden Bilder, die toden in lebendiger Erinnerung gehalten werden.⁶⁹

Durch das Zusammenspiel von Rahmung (im Sinne von Isolierung) und künstlerischen Wirkungsmitteln sollte die Rezeption des Betrachters in andere Bahnen gelenkt werden. Er wurde glauben gemacht, nicht in einem Theater zu sitzen, sondern eine Gemäldeausstellung zu besuchen. In diesem Sinne ließ sich der Besuch der Aufführung mit dem Besuch einer Akademie-Ausstellung vergleichen, was intellektuelle Herausforderung und ästhetischen Genuss zugleich verhiß. Doch mehr noch: Durch die Variation der jeweiligen Darstellung wurde auch die aktive Teilnahme des Betrachters eingefordert; er wurde zum Vergleich und somit zur Reflexion über das Gesehene und die Funktion der Kunst aufgefordert.⁷⁰ Darüber hinaus wurde durch den Einsatz von Musik eine weitere Reflexionsebene eröffnet. Auch dabei ging Langhans wiederum über das bereits von den Präsentationen der perspektivisch-optischen Schaubilder her Gekannte hinaus. Soweit erkennbar, handelte es sich bei den im

67 Dieser Aspekt galt auch bereits für die perspektivisch-optischen Schaubilder. So urteilt Carl Gropius retrospektiv: »Das Aufsehen, welches diese Bilder zu der damaligen Zeit machten, war ein sehr großes und für Berlin etwas ganz Ungewöhnliches. Effecte solcher Art und so künstlerisch ausgeführt, kannte man noch nicht.« Zitiert nach Wolzogen: *Aus Schinkels Nachlaß* (wie Anm. 62), S. 345.

68 »Die Ähnlichkeit brauchte nicht vollständig zu sein, mußte aber innerhalb der Grenzen der Kunstform Vollkommenheit anstreben. Damit war die Unvollkommenheit kein Problem mehr, sofern der Betrachter sie nicht bemerkte.« Bernhard Comment: *Das Panorama*, Berlin 2000, S. 97.

69 *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 308 f.

70 »Wir sind es, die das Werk vollenden; unsere Phantasie fügt Bewegung hinzu und haucht den Meisterwerken den Lebensfunken ein.« Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: *[Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris 1823], Versuch über das Wesen, Ziel und die Mittel der Nachahmung in den Schönen Künsten*, Brüssel 1980, S. 56.

Zusammenhang mit den Bildern aufgeführten Musikstücken um eigenständige Kompositionen für Chor (teilweise von einem Soloinstrument begleitet)⁷¹ oder um mittels Soloinstrument eingespielte musikalische Effekte.⁷² Der Musik wurde in diesem Zusammenhang die Fähigkeit zugesprochen, spezielle Empfindungen auszudrücken;⁷³ sie sollte die ›Einbildungskraft‹ stimulieren und leiten. Diese ›Unterermalungsmusik‹ wurde von Musikern intoniert, die im Zuschauerraum anwesend waren und einen weiteren Bestandteil der Aufführung bildeten. Langhans rang dieser Komponente einen neuen Aspekt ab, indem »einfach schöne Melodien, wie sie durch den Inhalt des Bildes gleichsam vorgezeichnet waren«, von vor dem Publikum in Logen verborgenen Musikern intoniert wurden⁷⁴ – auch das konnte nur in einem Theatergebäude gelingen. Auf diese Weise diente die Musik in Langhans' Inszenierung – ähnlich wie der Rahmen – dazu, einerseits das Auratische des dargestellten Kunstwerks zu betonen und andererseits der Rezeption eine weitere Sinnschicht

71 So heißt es über eine Aufführung im Februar 1809: »Es sangen nämlich, in dem der Dom zu Mayland gezeigt wurde, mehrere Mitglieder der Singakademie das ›Miserere mei‹, nach der neuen Komposition eines jungen talentvollen Musikers [Karl Friedrich] Runghagen.« Korrespondenz-Nachrichten, Berlin den 20. Februar, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 3. Jg. (1809), Nr. 69, S. 272.

72 So wird über die Präsentation des »Schaustücks« Der Brand von Moskau von Schinkel im Dezember 1812 (also nach Langhans' Inszenierung!) berichtet: »Der Effect des Feuers ist vortrefflich [...] und um die Einbildungskraft noch mehr in Anspruch zu nehmen hört man, während der Musik, die, auf dem Fortepiano, der Flamme gleich, wirbelt und rollt, abwechselnd Kanonenschüsse.« *Haude- und Spenersche Zeitung*, 24. Dezember 1812, zitiert nach Zadow: *Karl Friedrich Schinkel* (wie Anm. 47), S. 51 f.

73 Hinzuweisen wäre hier auch auf die zeitgenössischen musiktheoretischen Erörterungen in bezug auf die »Tonmalerei« (vgl. etwa Johann Jakob Engel: Über die musikalische Malerei. An den Königl. Capellmeister Herrn Reichardt. Geschrieben 1780, in: *J[ohann] J[akob] Engel's Schriften*, Viertes Band. Reden. Ästhetische Versuche, Berlin 1802, S. 299–342) und im Besonderen auf die Ideen von Johann Leonhard Hoffmann zu einer Kompositionsweise »nach dem Inhalt des Gemäldes« (vgl. Johann Leonhard Hoffmann: *Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere*, Halle 1786, Erster Theil, Erstes Hauptstück. Klarheit, Finsternis, Licht, Laut, Dunkelheit, Schatten, § 36 ff., S. 41 ff.).

74 »In einer Loge des Saales befand sich ein Chor Sänger, welcher sehr effektiv, ohne gesehen zu werden, einfach schöne Melodien, wie sie durch den Inhalt des Bildes gleichsam vorgezeichnet waren, lieblich und präcis vortrug. Ein Fortepiano begleitete leise die Akkorde angehend den Gesang [...] Nun begann nach einem wehmüthigen, ernsten Gesange die erste Darstellung. [...] Nachdem das Bild mehrere Minuten uns vor Augen gestanden hatte, fiel der Vorhang. [...] Nachdem der Vorhang sich wieder hob, sahen wir eine Variation des ersten Bildes.« *Journal für Kunst* (wie Anm. 1), S. 291–293.

hinzuzufügen. Die Musik war in diesem Sinne kein Kommentar, sondern bildete eine zusätzliche Reflexionsebene.⁷⁵ Sie sollte als Medium der »unmittelbaren Seeleneinschreibung« der synästhetischen Verknüpfung der Sinne dienen.⁷⁶ Ein derart ambitioniertes Konzept ließ sich nur in einem bedeutenden Theater verwirklichen.⁷⁷

Zwar leistete Langhans mit seiner Inszenierung – wie Schinkel mit seinen perspektivisch-optischen Schaubildern – »eine spektakuläre Popularisierung und illusionistische Versinnlichung allgemeinen Bildungswissens«,⁷⁸ aber das war nur eine Ebene. Auch wenn Langhans sich bei der Bildauswahl ganz offensichtlich mit dem 1809 erschienenen Roman *Die Wahlverwandtschaften* von Goethe auseinandersetzte, wie Carola Aglaia Zimmermann dargelegt hat,⁷⁹ so tat er es meiner Ansicht nach vor allem, um durch das prominente literarische Vorbild die neuartige Form seiner Inszenierung zu unterstreichen und an den Zeitgeist zu adressieren. In erster Linie ging es ihm jedoch um eine öffentliche Verbildlichung kunsttheoretischer Reflexionen. In diesem Sinne bestand die Funktion der Lebenden Bilder eben nicht in der Nachahmung oder Verweisfunktion auf berühmte Gemälde, sondern in der Präsentation eigener ästhetischer Welten in Form von Kunstwerken mit neuem ästhetischen Eigenwert.⁸⁰

75 Vgl. Gottfried Müller: Über Tonmalerei, in: *Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Bd. 3 (1825), Heft 10, S. 125–172.

76 Über die Funktion der Musik im Zusammenspiel mit bildkünstlerischen Medien vgl. Mungen: »*BilderMusik*« (wie Anm. 55), S. 14.

77 Diese perfekte Illusionierung konnte selbstverständlich nur in einem Theatergebäude funktionieren, denn an den anderen Aufführungsorten – abgesehen von in speziellen, temporär errichteten Gebäuden gezeigten Panoramen, wurden Schinkels perspektivisch-optische Schaubilder entweder in einem Saal des Eckhauses Gertraudenstraße / Spittelmarkt Nr. 16 oder im sogenannten Königlichen Stallgebäude, Unter den Linden Nr. 58, gezeigt (vgl. *Sehsucht*, wie Anm. 13, S. 158) –, waren in einem Theater die Sphären eindeutig getrennt. Die Bühne (hier als »Wandfläche« imaginiert) als erhöhte Projektionsfläche und in entsprechender Distanz der Zuschauerraum als Arena des Publikums, das sich in einem besonderen Raum befindet, »vor welchem sich der Zauber-Spiegel enthüllt, auf den sich das magische Blendwerk malt.« *Haude- und Spenersche Zeitung*, zitiert nach: Zadow: *Karl Friedrich Schinkel* (wie Anm. 47), S. 54.

78 Schadow: *Lebende Bilder* (wie Anm. 44), S. 93.

79 Vgl. Carola Aglaia Zimmermann: Die Sixtinische Madonna in Berlin – »Dieses Meisterwerk des Meisters, dieses Glorien- und Prachtbild stand in einem hohen Glanze vor uns«, in: *Dresdner Kunstblätter*; 49. Jg., Dresden 2005, Heft 3, S. 158–167, hier S. 160.

80 Ganz offensichtlich setzte sich Langhans hier mit Schillers Schönheitsbegriff auseinander, demzufolge die Kunst Schönheit nicht mehr allein durch Nachahmung und künstlerische

Dass eine derart komplexe Inszenierung nur im Nationaltheater ihren Ort finden konnte, dürften Langhans und mehr noch August Wilhelm Iffland erkannt haben: Erstens wurde durch sie ein Gegenstand der ›Unterhaltungskultur‹ nobilitiert. Zweitens passte sie ins Repertoire des Nationaltheaters und konnte als gleichwertiges Ereignis neben Schauspiel und Konzerten bestehen. Drittens war sie wegen ihrer Neuartigkeit und des geforderten Aufwandes eine einer aufstrebenden Metropole angemessene Attraktion von Format. Schließlich war Langhans' Inszenierung »dem gebildeten Publikum als geisterregende Unterhaltung zu empfehlen«, wie in der *Vossischen Zeitung* zu lesen war.⁸¹ Vielleicht erhofften sich Iffland und Langhans auch, an den Erfolg von Schinkels Darbietungen anknüpfen zu können, jetzt allerdings adressiert an ein Publikum, das weniger den ›Effect‹ bestaunen, als vielmehr die ›Einbildungskraft‹ beschäftigt wissen wollte. Alles in allem konnte bei einem derart ambitionierten Konzept und einer so faszinierenden Inszenierung kein anderer Ort für die Premiere dieser neuen Aufführungsform in Frage kommen als das Berliner Nationaltheater: Es war aufgrund seiner Größe im deutschlandweiten Vergleich ein Theater für ein Massenpublikum.⁸² Es war der Ort, wo sich alle sozialen Schichten begegneten.⁸³ Es war zudem der Ort, an dem das Publikum die aktuellen Strömungen in den Künsten rezipierte, und daher ein geeigneter

Transformation enthülle, sondern der Künstler sie in seinem Werk durch das Hervorbringen von etwas Neuem erzeuge: »Die Nachahmung ist weder Zweck noch Prinzip der schönen Künste, wohl aber eins ihrer Mittel. [...] die Nachahmung hat gleichsam das zur Erzeugung schöner Kunstwerke nöthige Instrument erfunden, aber die Empfindung und Harmonie haben die Schönheit erzeugt. Daher kann wohl die vollkommene Nachahmung Überraschung gewähren, uns frappieren, aber diese Überraschung ist nicht die Empfindung des Schönen und hat nichts gemein mit der Harmonie.« Friedrich Schiller: Ueber das Schöne. Ein Fragment, in: *Neuer Teutscher Merkur*, 11. Stück, 1810, S. 191.

81 J. C. F. R.: Lebende Bilder (wie Anm. 40).

82 Es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass Karl Friedrich Schinkel seine perspektivisch-optischen Schaubilder im Wohnhaus am Spittelmarkt No. 16 (vgl. die Annonce in der *Haude- und Spenerschen Zeitung*, 31. Januar und 18. Februar 1809, Nr. 13 und 21) oder in einer Kirche (vgl. Korrespondenz-Nachrichten, Berlin 20. Februar, in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 3. Jg. (1809), Nr. 69, S. 272) zur Schau stellte. Panoramen wurden hingegen in eigens errichteten temporären Gebäuden gezeigt, beispielsweise in einer »Bretterbude« wie im Falle des 1801 in Berlin gezeigten Panoramas von Rom. Vgl. Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, Berlin, 16. August 1800, in: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Helmut Sembdner, 2. Bde., München 1987, Bd. 2, S. 518 f.

83 Vgl. Klaus Gerlach: Das Berliner Nationaltheater im Langhansbau auf dem Gendarmenmarkt, in: Iwan D'Aprile, Martin Disselkamp, Claudia Sedlarz (Hg.): *Tableau de Berlin. Beiträge zur »Berliner Klassik« (1786–1815)*, Hannover-Laatzten 2005, S. 214–221.

Ort ästhetischer Bildung. Und es bildete einen öffentlichen Raum, in dem die kulturellen Werte immer wieder neu ausgehandelt wurden, sei es durch Akklamation, sei es durch Buh-Rufe.⁸⁴

84 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Theater als öffentlicher Raum* im vorliegenden Band.