

Volker Frech

Lebende Bilder und Musik am Beispiel der Düsseldorfer Kultur

Magisterarbeit

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Copyright © 1999 Diplomica Verlag GmbH
ISBN: 9783832430627

Volker Frech

Lebende Bilder und Musik am Beispiel der Düsseldorfer Kultur

Volker Frech

Lebende Bilder und Musik am Beispiel der Düsseldorfer Kultur

Magisterarbeit
an der Universität Köln
Philosophische Fakultät
Institut für Musikwissenschaftliches
November 1999 Abgabe



Diplomarbeiten Agentur
Dipl. Kfm. Dipl. Hdl. Björn Bedey
Dipl. Wi.-Ing. Martin Haschke
und Guido Meyer GbR

Hermannstal 119 k
22119 Hamburg
agentur@diplom.de
www.diplom.de

ID 3062

Frech, Volker: Lebende Bilder und Musik am Beispiel der Düsseldorfer Kultur /

Volker Frech - Hamburg: Diplomarbeiten Agentur, 2001

Zugl.: Köln, Universität, Magister, 1999

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, daß solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden, und die Diplomarbeiten Agentur, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Dipl. Kfm. Dipl. Hdl. Björn Bedey, Dipl. Wi.-Ing. Martin Haschke & Guido Meyer GbR
Diplomarbeiten Agentur, <http://www.diplom.de>, Hamburg 2001
Printed in Germany



Diplomarbeiten Agentur

Wissensquellen gewinnbringend nutzen

Qualität, Praxisrelevanz und Aktualität zeichnen unsere Studien aus. Wir bieten Ihnen im Auftrag unserer Autorinnen und Autoren Wirtschaftsstudien und wissenschaftliche Abschlussarbeiten – Dissertationen, Diplomarbeiten, Masterarbeiten, Staatsexamensarbeiten und Studienarbeiten zum Kauf. Sie wurden an deutschen Universitäten, Fachhochschulen, Akademien oder vergleichbaren Institutionen der Europäischen Union geschrieben. Der Notendurchschnitt liegt bei 1,5.

Wettbewerbsvorteile verschaffen – Vergleichen Sie den Preis unserer Studien mit den Honoraren externer Berater. Um dieses Wissen selbst zusammenzutragen, müssten Sie viel Zeit und Geld aufbringen.

<http://www.diplom.de> bietet Ihnen unser vollständiges Lieferprogramm mit mehreren tausend Studien im Internet. Neben dem Online-Katalog und der Online-Suchmaschine für Ihre Recherche steht Ihnen auch eine Online-Bestellfunktion zur Verfügung. Inhaltliche Zusammenfassungen und Inhaltsverzeichnisse zu jeder Studie sind im Internet einsehbar.

Individueller Service – Gerne senden wir Ihnen auch unseren Papierkatalog zu. Bitte fordern Sie Ihr individuelles Exemplar bei uns an. Für Fragen, Anregungen und individuelle Anfragen stehen wir Ihnen gerne zur Verfügung. Wir freuen uns auf eine gute Zusammenarbeit

Ihr Team der Diplomarbeiten Agentur

Dipl. Kfm. Dipl. Hdl. Björn Bedey —
Dipl. Wi.-Ing. Martin Haschke —
und Guido Meyer GbR —

Hermannstal 119 k —
22119 Hamburg —

Fon: 040 / 655 99 20 —
Fax: 040 / 655 99 222 —

agentur@diplom.de —
www.diplom.de —

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S. 1
1. Definition des lebenden Bildes	S. 5
2. Düsseldorf und das lebende Bild - die Entstehung und Etablierung des Tableau vivant	S. 7
2.1. Die Affinität der Malerschule zum lebenden Bild: Malerei als Reflex der lokalen Gegebenheiten	S. 7
2.2. Der Erfolg der Düsseldorfer Malerschule: berühmte und bekannte Gemälde als Grundlage für lebende Bilder	S. 11
2.3. Die „mediceische Periode von Düsseldorf“	S. 15
2.4. Der Künstler-Verein Malkasten (KVM) und seine Veranstaltungen	S. 16
3. Das lebende Bild und seine Erscheinungs- und Veranstaltungsformen in Düsseldorf	S. 18
3.1. Die verschiedenen Erscheinungs- und Veranstaltungsformen	S. 18
3.1.1. Freie Formen und ihr Erscheinen in verschiedenen Veranstaltungstypen	S. 18
3.1.2. Formen im Sinne der Definition und ihr Erscheinen in verschiedenen Veranstaltungstypen	S. 21
3.2. Das lebende Bild als eigenständige Veranstaltungsform	S. 23
3.2.1. Die Modalitäten der eigenständigen Veranstaltungen	S. 23
3.2.2. Der Stellenwert der eigenständigen Veranstaltungen	S. 26
3.3. Die Vorlagen der lebenden Bilder in Düsseldorf	S. 29
4. „Mächtiger hatte nie die Musik gewirkt, als hier im Verein mit der bildenden Kunst.“ Das lebende Bild und Musik	S. 33
4.1. Bild und Musik - das Tableau vivant und die Verbindung der Künste	S. 33
4.2. „damit Dichter u. Componist davon Kenntnis nehmen können“ - Die Auswahl der Musik zu lebenden Bildern	S. 37
4.3. Die Bedeutung, Funktion und Wirkung der Musik zu lebenden Bildern	S. 42
4.3.1. Die strukturierende Funktion und Wirkung der Musik	S. 42
4.3.2. Die Verzeitlichung des lebenden Bildes	S. 43
4.3.3. „Unsichtbare Musik“: Die Wirkung der Musik zu lebenden Bildern	S. 45
4.3.4. Die erklärende Funktion der Musik	S. 47
4.4. Die Düsseldorfer Musikdirektoren und das lebende Bild	S. 49
4.4.1. Felix Mendelssohn Bartholdy (1833-1835)	S. 49
4.4.2. Julius Rietz (1835-1847)	S. 51
4.4.3. Ferdinand Hiller (1847-1850)	S. 52
4.4.4. Robert Schumann (1850-1853)	S. 54
4.4.5. Julius Tausch (1853/1855-1889)	S. 55
4.4.6. Julius Buths (1890-1908) bis Hans Weisebach (1925-1933)	S. 59
5. Abschließende Betrachtung und Ausblick	S. 61

Anhang

I. Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen und Zeichen	S. 1
II. Aufführungen lebender Bilder in Düsseldorf	S. 3
III. Musik zu den lebenden Bildern in Düsseldorf	S. 47
IV. Gemälde und Vorlagen zu den lebenden Bildern in Düsseldorf	S. 60
V. Quellen- und Literaturverzeichnis	S. 96
i. Quellen	S. 96
ii. Literatur	S. 99

Einleitung

Lebende Bilder sind ein Phänomen, das sich vor allem in den europäischen Kunstmetropolen etablierte, nachdem Johann Wolfgang von Goethe durch seine „Italienische Reise“ (Neapel 1787) und die „Wahlverwandtschaften“ (1809) darauf aufmerksam gemacht hatte und lebende Bilder auf dem Wiener Kongreß zum Vergnügungsprogramm des versammelten europäischen Adels gehörten.

Neben Wien war Berlin ein Zentrum der lebenden Bilder im deutschsprachigen Raum; dort wurde das Stellen von Tableaux vivants schon früh in den 1820er Jahren beliebt, aber auch Nürnberg, München und insbesondere Düsseldorf (als eine der führenden Akademiestädte) wurden für ihre lebenden Bilder bekannt.

Mit den in Düsseldorf gestellten lebenden Bildern und der davor, dazu und danach erklingenen Musik beschäftigt sich die vorliegende Untersuchung.

Der Arbeit liegen zahlreiche Quellen zugrunde, die es ermöglichen, Aussagen zu treffen, welche über eine exemplarische Betrachtung hinausgehen. Die Notwendigkeit einer solchen quantitativen Untersuchung zeigt der folgende Überblick über die wichtigsten Publikationen, die bisher zu den lebenden Bildern erschienen sind.

Eine frühe Beschäftigung mit der Thematik stellt die Veröffentlichung „Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants“ (1967) von Kirsten Gram Holmström dar. Sie legt das Gewicht jedoch deutlich auf die ersten beiden Kategorien und beschränkt sich in dem Abschnitt, der lebende Bilder behandelt, von Goethes Erwähnungen und Bemerkungen in dem Monodrama „Proserpina“ und in den „Wahlverwandtschaften“ ausgehend, auf einzelne Beispiele, die zeitlich nicht über das Berliner Festspiel „Lalla Rookh“ von 1821 hinausgehen.

August Langens substanzreicherer Beitrag „Attitüde und Tableau in der Goethezeit“ (1968) reicht ebenfalls über den im Titel genannten Zeitraum nicht hinaus; er nähert sich dem lebenden Bild von der literaturwissenschaftlichen Seite.

Auch Norbert Miller wählt den literaturwissenschaftlichen Ansatz, um davon ausgehend seine „Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und ‘tableau vivant’ als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts“ (1972) anzustellen.

Der Aufsatz „Lebende Bilder - Tableaux vivants im Berlin des 19. Jahrhunderts“ von Gisold Lammel (1986) reißt die Genese der lebenden Bilder nur kurz an und stellt sie - unter der im Titel getroffenen Eingrenzung - hauptsächlich in den Zusammenhang mit großen Festspielen am und für den Berliner Hof („Lalla Rookh“, 1821; „Der Zauber der weißen Rose“, 1829) mit einer zusätzlichen kurzen Berücksichtigung der Veranstaltungen im Künstlerkreis Berlins.

Hannelore Schlaffers Beitrag „Erotik im lebenden Bilde“ (1978) ist, dem Titel widersprechend, hauptsächlich mit der Form der Attitüde beschäftigt und spielt für die vorliegende Arbeit nur eine marginale Rolle.

Mara Reissbergers voluminöser Traktat „Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts - Die lebenden Bilder“, mißverständlicherweise im Band „Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880)“ erschienen, untersucht unter Einbeziehung äußerst reichhaltiger Bild- und Textquellen, aber trotzdem in qualitativer Weise, lebende Bilder in der Habsburger Monarchie, wobei die statusdefinierende und -konstituierende Funktion der Tableaux vivants, also ein gesellschaftsstruktureller Aspekt, im Vordergrund steht. Doch die darüber hinaus von Reissberger formulierten

grundlegenden Reflexionen der Bedingungen, die die Transformation eines Gemäldes in ein lebendes Bild ermöglichen oder dieser Grenzen setzen, erweitern den Horizont der Arbeit um konkrete aufführungspraktische Gesichtspunkte, ohne aber der Musik und ihrer Funktion dabei einen Stellenwert beizumessen.

Die aktuellste, allerdings allein aus kunsthistorischer Sicht verfaßte Arbeit zu lebenden Bildern stellt die Dissertation „Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit“ von Birgit Jooss dar, die im August 1999 erschien. Jooss widmet sich ausführlich der Genese der lebenden Bilder, dem Problem ihrer terminologischen Ein- und Abgrenzung, ihren Erscheinungsformen, ihrer Bildvorlagen, ihres Kunstwertes und weiteren Aspekten. Die umfangreiche Arbeit ist die wohl erste systematische Untersuchung zu lebenden Bildern, der Katalog verzeichnet zudem chronologisch die von Jooss gesichteten Quellen zu Aufführungen, beschränkt sich jedoch dem Titel entsprechend auf die zwischen 1760 und 1820 liegenden Ereignisse. Das Zusammenwirken von (lebendem) Bild und Musik (und deren Aufgaben und Möglichkeiten bei der Darstellung) findet keine Berücksichtigung. Weitere Untersuchungen, die sich nur am Rande mit dem lebenden Bild beschäftigen, seien hier nicht erwähnt.

Von musikwissenschaftlicher Seite ist Bernhard Appels Beitrag „‘Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung’ - Illustrierende und illustrierte Musik im Düsseldorf des 19. Jahrhunderts“ von 1993 die erste Publikation, die sich mit dem lebenden Bild befaßt, wenn auch innerhalb eines übergeordneten Kontextes. Appel versteht seine Abhandlung als Anregung, die belegreiche Geschichte des lebenden Bildes und seiner Musikuntermalung, die noch nicht geschrieben sei, zum Thema wissenschaftlicher Untersuchungen zu machen (s. Appel, Mehr Malerei, S. 260). Diesem Appell verdankt die vorliegende Arbeit ihre Entstehung.

Mit der Musik zu lebenden Bildern beschäftigte sich im folgenden Anno Mungen mit seinen Beiträgen „Sehnsucht nach Procida. Tableaux vivants und Musik“ (1997), „Das Bild im Bild. Lebende Bilder als Medium der Kunst und Unterhaltung“ (1998), „Im Verbund der Künste: Der ‘Germanenzug’ des Kaiserfestes im Jahre 1877“ (1998) und der Dissertation „Musiktheater als Historienbild. Gaspare Spontinis Agnes von Hohenstaufen als Beitrag zur deutschen Oper“ (1997). Die beiden Arbeiten von 1997 sind auf Berliner Verhältnisse bezogen; die Publikationen von 1998 befassen sich mit Düsseldorfer Aufführungen, dies allerdings nur exemplarisch: einerseits im Rahmen eines Festzuges, andererseits im Kontext einer Aufführung, die ausschließlich lebende Bilder zeigte.

Thomas S. Greys Aufsatz „Tableaux vivants: Landscape, History Painting, and the Visual Imagination in Mendelssohn’s Orchestral Music“ (1997) geht von einem Ansatz aus, den die vorliegende Arbeit nicht berücksichtigen kann: Grey untersucht lebende Bilder als in die Musik einkomponierte Bestandteile in ausgewählten Orchesterwerken Mendelssohns.

Die aufgeführte Literatur zu lebenden Bildern zeigt, daß dieser Thematik von der Wissenschaft bis vor kurzem keine große Bedeutung beigemessen wurde, aber gerade in den letzten Jahren eine erhöhte Aufmerksamkeit - auch seitens der Musikwissenschaft - erfährt. Ihr aktueller Ausdruck ist die Auseinandersetzung mit dieser Thematik im Rahmen der vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz ausgerichteten Tagung „Bild und Bewegung, Text und Musik. Zum Problem ihrer wechselseitigen Beziehung“ (6.10.1999-10.10.1999), auf der auch Teile der vorliegenden Arbeit vorgestellt wurden.

Der Überblick zeigt aber auch, daß die Beschäftigung mit lebenden Bildern und ihrer Musik mit Ausnahme der aktuellen Veröffentlichung von Birgit Jooss exemplarischen Charakter hat. Durch diese qualitative Betrachtung sind zwar Aussagen möglich, die die grundsätzlichen Bedingungen, Modalitäten und Funktionen des lebenden Bildes und der Musik zu Tableaux vivants darstellen können. Genauere Aussagen sind jedoch nur auf Grundlage einer quantitativen Untersuchung machbar.

Welche Gegebenheiten ermöglichten und begünstigten das Stellen lebender Bilder? Wie sahen die Erscheinungs- und Veranstaltungsformen aus, in denen das lebende Bild auftrat? Unter welchen Bedingungen wurden lebende Bilder gestellt und wie sahen die Modalitäten? Diese Fragen sollen, beschränkt auf den Düsseldorfer Raum und einen Hauptuntersuchungszeitraum von 1848 bis 1933 (s. Quellenlage), in den ersten drei Teilen der Arbeit beantwortet werden, wobei die Veranstaltungsform, die ausschließlich lebende Bilder präsentiert, eingehend untersucht wird.

Die Bedeutung der Musik bei Veranstaltungen lebender Bilder, ihre Aufgaben und Funktionen, ihre Wirkung und ihr Stellenwert werden im vierten Teil der Arbeit untersucht. Hier sollen, neben allgemeinen Feststellungen zu der Auswahl der Musik spezifische Möglichkeiten, wie Musik eingesetzt werden kann, anhand von Einzelbeispielen aufgezeigt werden. Des weiteren soll untersucht werden, welche Rolle lebende Bilder im Wirken der Düsseldorfer Musikdirektoren spielte.

Die Arbeit stützt sich auf ein dreiteiliges Verzeichnis im Anhang, das alle ermittelbaren Veranstaltungen, gestellten Bilder und gespielten Musikwerke aufführt. Dieses Verzeichnis soll einerseits die Grundlage bieten, allgemeingültige Aussagen zu dem Thema „lebende Bilder in Düsseldorf“ treffen zu können; andererseits soll es eine Quellensammlung bilden, in der in übersichtlicher Form Daten und Nachweise präsentiert und für weitere Untersuchungen aufbereitet sind.

Die der Arbeit zugrunde liegenden Quellen sind in unterschiedlicher Quantität überliefert. Frühe Feiern und Feste der Künstler, welche vor der Gründung des Düsseldorfer Künstler-Vereins Malkasten (KVM) im Jahre 1848 abgehalten wurden, sind kaum belegt. Es existieren nur vereinzelte und allgemeine Aussagen, die weder Rückschlüsse auf die Art der Feste noch auf ihre Häufigkeit zulassen (Friedrich von Uechtritz, Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben) oder nur einzelne Veranstaltungen benennen (Karl Immermann, Düsseldorfer Anfänge; Johannes Höffner, Aus Biedermeiertagen. Briefe Robert Reinicks und seiner Freunde).

Für Veranstaltungen im Zeitraum von 1815 bis 1848 liegen keine für die Fragestellung dieser Arbeit relevanten Belege aus der zeitgenössischen Presse vor. Das hängt einerseits damit zusammen, daß die frühen Feste der Künstler wohl als intimere Veranstaltungen stattfanden (s. 2.3.); andererseits existierte zu dieser Zeit nach bisherigen Erkenntnissen nur die Düsseldorfer Zeitung (DZ), und der Bestand der DZ (ab 1814 erstmals unter diesem Namen) ist für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts nur lückenhaft erhalten. Erst ab 1839 existiert das Düsseldorfer Kreisblatt (ab 1848: Düsseldorfer Journal), ab 1857 gibt es den Düsseldorfer Anzeiger, und 1876 wird der [Düsseldorfer] General-Anzeiger ins Leben gerufen.

Mit den öffentlichen Veranstaltungen des KVM beginnt eine intensivere Berichterstattung der Zeitungen, weshalb der Hauptuntersuchungszeitraum dieser Arbeit hier beginnt. Aus den Zei-

tungsrezensionen ließen sich viele Beschreibungen lebender Bilder ermitteln, die in den Anhang eingeflossen sind, aber auch über die musikalische Seite der Veranstaltungen wurden, wenn auch im weitaus bescheideneren Rahmen, Aussagen getroffen, die die Bestimmung der gespielten Musikwerke und die Rekonstruktion der Rolle und Funktion von Musik bei diesen Aufführungen ermöglichte.

Die Veranstaltungen des KVM sind durch das vereinseigene Archiv gut dokumentiert. Es existiert eine reichhaltige Sammlung von Rechnungs- und Kassenbüchern, Programmen, Briefwechseln und weiteren Archivalien, deren Auswertung erst den Anhang dieser Arbeit ermöglichte. Aus diesen Belegen ließ sich letztmals 1933 die Aufführung eines lebenden Bildes nachweisen, womit der Endpunkt des Untersuchungszeitraums markiert ist.

Nicht behandelt werden kann im Rahmen dieser Arbeit das gesprochene Wort, also Dichtung, Deklamation oder einleitende Reden, obwohl sie bei den Veranstaltungen lebender Bilder selbstverständlicher Bestandteil waren. Zwar stehen die Texte oder Gedichte, die einem Tableau vivant vorangingen, im engen Bezug zum Bild, deuten es aus oder unterlegen es mit einem eigenen Sinn; dies zu untersuchen bedarf aber einer eigenen Betrachtung. Mit der Musik besteht nach bisherigen Erkenntnissen selten ein wechselseitiger Zusammenhang; sowohl Musik als auch die Dichtung sind auf das (lebende) Bild bezogen. Eine Untersuchung dieses Aspekts kann und soll diese Arbeit jedoch nicht leisten.

1. Definition des lebenden Bildes

In Herders Konversationslexikon aus dem Jahre 1905 wird das lebende Bild in folgender Weise definiert:

Lebende Bilder (tableaux vivants), haupts. Darstellungen von Werken der Malerei und Plastik durch lebende Personen.¹

Ähnlich lauten auch wesentlich früher erschienene Definitionen anderer Lexika².

Die für diese Arbeit grundlegende Festlegung des lebenden Bildes ist damit umrissen, soll aber folgendermaßen konkretisiert werden:

Es handelt sich bei den lebenden Bildern um unbewegte Darstellungen³ nach zumeist (zur Zeit der Aufführung) bekannten Gemälden⁴, die - von wenigen Ausnahmen abgesehen - immer von Musik begleitet wurden.

Der Aspekt des Wiedererkennens ist eine wichtige Determinante, da das Identifizieren des Originals einen großen Teil des Reizes und Genusses des lebenden Bildes ausmacht.

Die Unterlegung mit Musik, die vor, zu und nach dem lebenden Bild erklang, erweist sich, wie zu zeigen ist, als außerordentlich wichtig für die Aufführung von Tableaux vivants.

Eine problematische Definition bietet das Brockhaussche Conversations-Lexikon von 1847:

Tableaux oder Lebende Bilder nennt man die Gemäldedarstellungen durch lebende Personen, welche jetzt theils als künstlerische Übung, theils als sinnreiche und reizende Festspiele beliebt sind [...].⁵

Während der erste Teil dieser Definition mit der Herderschen harmoniert und auf Düsseldorfer Verhältnisse anwendbar ist, birgt der letzte Teil der Brockhausschen Begriffsbestimmung eine Feststellung, die für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist. In der Definition wird der Konnex von lebendem Bild und Festspiel hergestellt, welcher - auf Düsseldorfer Verhältnisse bezogen - den Stellenwert der Tableaux vivants eindimensional und verzerrend festlegt. Daher ist diese Definition für die lebenden Bilder in Düsseldorf nur beschränkt zutreffend. Ausführlich thematisiert wird diese Problematik unter 3.2.2.

¹ Herders Konversationslexikon, Bd. 5, ³1905, Artikel „Lebende Bilder“, S. 595

² Pierers Universal-Lexikon ²1845, Bd. 30, S. 342; Meyer's Conversations-Lexikon 1851, Bd. 19, 1. Abtheilung, S. 1236 (nahezu identisch ist der Wortlaut im Allgemeinen Theater-Lexikon von Blum/Herloßsohn/ Marggraff von 1839)

³ Dies ist eine grundlegende Bedingung für das Stellen lebender Bilder: „Nichts macht einen unangenehmeren Eindruck, als wenn ein Tableaux [sic] plötzlich lebendig wird, es ist im Gegentheil die unbedingtste Regungslosigkeit ein Haupterforderniß [sic].“ (Wallner, S. 17)

⁴ Derart eng gefaßt wird der Begriff des lebenden Bildes u.a. auch von Reissberger (S. 747) und Eberlein (S. 229).

⁵ Brockhaus ⁹1847, Bd. 14, S. 72f.

Diese Definition findet sich schon in nahezu gleichem Wortlaut in den Auflagen von 1820 und 1836. Die Definition und Bevorzugung der Termini „Tableau“, „Tableau vivant“ und „lebendes Bild“ hat sich aber im Laufe des 19. Jahrhunderts, zum Teil nicht unwesentlich, verändert, s. hierzu Jooss, S. 19ff., insbesondere Fußnote 19.

Die beiden Begriffe „Tableau vivant“ und „lebendes Bild“ haben sich im 19. Jahrhundert als feste Bezeichnungen ausgeprägt und durchgesetzt;⁶ sie können synonym für das gleiche Phänomen verwendet werden,⁷ demgemäß werden sie in dieser Arbeit als äquivalente Termini behandelt.

Der Ausdruck „lebendes Bild“⁸ wurde aber - auch in Düsseldorf - auf diverse Präsentationsformen angewendet, die jedoch im Sinne der obigen Definition nicht als lebende Bilder zu bezeichnen sind.⁹ Im folgenden sollen deshalb die möglichen Erscheinungsformen des lebenden Bildes kurz dargestellt werden.

⁶ Der Begriff „lebendes Bild“ wird laut Jooss erstmals 1811 für eine Aufführung im Berliner Konzertsaal des Königlichen Schauspielhauses verwendet (Jooss, S. 20 und Kat.Ber.1811/1.Q.1.)

⁷ Jooss, S. 19

⁸ Der französische Terminus „Tableau vivant“ war, wie die Auswertung der Quellen ergab, weder in den Düsseldorfer Zeitungen (DK bzw. DJ, DZ, GA, DA) noch bei den Düsseldorfer Künstlern gebräuchlich. Hier ist fast ausschließlich der Begriff „lebendes Bild“ verwendet worden.

⁹ Auch in Kreisen des KVM war die Definition weiter gefaßt. In einem das Kaiserfest vom 6.9.1877 dokumentierenden Prachtband (Endrulat, Ein Kaiserfest) ist wiederholt von lebenden Bildern die Rede, obwohl das Festspiel mit Ausnahme von zwei lebenden Bildern aus Szenen und Zügen bestand.

Bezüglich des 50. Stiftungsfestes des KVM 1898 sprechen sowohl Pütz (Pütz, Der Düsseldorfer ‘Malkasten’, S. 294) als auch der Jahresbericht des KVM 1899 (o.P.) von lebenden Bildern, obwohl es sich nach dem Festspielheft um ein Schauspiel in sechs Bildern, die als „Scenen“ bzw. „Acte“ ausgewiesen sind, handelte (Deiters, Festspiel zum fünfzigjährigen Jubelfest).

2. Düsseldorf und das lebende Bild - die Entstehung und Etablierung des Tableau vivant

In Düsseldorf wurden Tableaux vivants nachweislich zwischen 1815 und 1933 gestellt. Es waren, wie in diesem und im dritten Teil der Arbeit gezeigt wird, hauptsächlich die Maler der Kunstakademie und später die der Künstlervereinigung Malkasten, die mit lebenden Bildern ihr Vereinswesen und das kulturelle Leben der Stadt bereicherten. Die Entstehung und Etablierung der Tableaux vivants in Düsseldorf lassen sich auf mehrere, zum Teil für diese Stadt spezifische Faktoren zurückführen, die im folgenden dargelegt werden.

2.1. Die Affinität der Malerschule zum lebenden Bild: Malerei als Reflex der lokalen Gegebenheiten

Die Werke der Düsseldorfer Malerschule, die ihren Höhepunkt in den 1830er Jahren erreicht hatte, gelten in der Kunstgeschichte als Musterbeispiele für Gemälde, die sich zum Stellen lebender Bilder eignen. Immer wieder wird auf ihre Beziehung zum Tableau vivant hingewiesen. Diese Affinität der Malerschule zum lebenden Bild ist als ein Reflex der Einflüsse, denen die Maler in Düsseldorf ausgesetzt waren, zu verstehen. Es waren im wesentlichen drei Einflusssphären, die die Kunst der Malerschule prägten: Der Kreis um Wilhelm von Schadow, Karl Immermann und Friedrich von Uechtritz, dem die maßgeblichen Künstler angehörten, Schadows Lehrprogramm an der Kunstakademie sowie das Theater unter Immermanns Leitung.

Der Kulturhistoriker Max von Boehn weist in Hinblick auf Tableaux vivants darauf hin, daß man sich in Berlin [Anfang der 1830er] gern berühmter klassischer oder moderner [i.e. zeitgenössischer] Bilder als Vorlage bediente, „in denen ja die damals auf der Höhe ihrer Popularität stehende Düsseldorfer Schule es an wonnigen Goldschmiedstöchern, sentimentalen Räubern, trauernden Königspaares und ähnlichen dankbaren Stoffen nicht fehlen ließ.“¹ Diese „dankbaren Stoffe“, die für die Wirkkraft eines lebenden Bildes von Bedeutung sind, wurden den Düsseldorfer Malern vor allem durch zwei Personen vermittelt, die Ende der 1820er Jahre als preußische Beamte von Berlin nach Düsseldorf versetzt worden waren, eigentlich aber als „Kunstnaturen“² galten: Karl Leberecht Immermann³ und Friedrich von Uechtritz⁴.

Beide pflegten mit dem Kreis der Maler ein freundschaftliches Verhältnis. Man veranstaltete in den ersten Jahren der Düsseldorfer Schule private Zirkel, denen auch Schadow angehörte und in denen die jungen Künstler⁵ mit den Größen der Literatur und Dichtung bekannt gemacht wurden.⁶ Uechtritz war zudem mit Carl Friedrich Lessing (1808-1880) enger befreundet.

¹ Boehn, S. 558

² Eberlein, S. 229

³ 1796-1840, Landgerichtsrat, Schriftsteller und Theaterleiter; er wurde 1827 nach Düsseldorf versetzt; seit 1832 leitete er das Düsseldorfer Theater und etablierte dort bis 1837 seine berühmt gewordene „Musterbühne“

⁴ 1800-1875, Assessor, Dichter und Schriftsteller; er kam 1829 nach Düsseldorf

⁵ Es waren vor allem Schadows ehemalige Berliner Schüler, die ihm nach Düsseldorf gefolgt waren: Eduard Bendemann (1811-1899), Theodor Hildebrandt (1804-1874), Julius Hübner (1806-1882) und Carl Ferdinand Sohn (1805-1867).

⁶ „Schon seit acht Jahren und länger versammeln sich an jedem Sonnabend während des Winters um 7 Uhr Abends die hiesigen älteren Künstler mit Einschluß des Direktors in dem Gemache irgend eines Gasthauses. Der Hauptzweck dieses Vereins ist ein künstlerischer. Zugleich ist er aber auch der Litteratur und dem gemeinsamen

det. Der Dichter weckte in dem Maler das Interesse für zeitgenössische und historische Dichtung sowie für literarische Schilderungen geschichtlicher Ereignisse, was sich in etlichen Gemälden niederschlug.⁷ Im Winter 1832/33 war es das Leben des böhmischen Reformators Jan Huß⁸, die der Maler in einer Trilogie festhielt. Das erste Gemälde, „Die Hussitenpredigt“ (1836), gilt als ein herausragendes Meisterwerk der Düsseldorfer Malerschule; das letzte, „Huß auf dem Scheiterhaufen“ (1850), bezeichnete die „New York Independent“ seinerzeit als „das größte Kunstwerk, das je in den Vereinigten Staaten ausgestellt“ wurde⁹. Dieses Historiengemälde wurde im August 1850 von den Düsseldorfer Künstlern als Tableau vivant gestellt.

Ein weiteres Bild Lessings, „Das trauernde Königspaar“ (1829/30), das nach einer Ballade des Dichters Ludwig Uhland (1787-1862) entstanden sein soll, läßt sich ebenfalls auf den Einfluß von Uechtritz zurückführen.¹⁰ „Das trauernde Königspaar“ ist das womöglich berühmteste Gemälde der Düsseldorfer Malerschule; es erschien bei zwei Veranstaltungen in Düsseldorf als lebendes Bild (Dürer-Fest 1833 und Uhland-Feier 1863).

Nach Uhlandschen Versen entstanden weitere Gemälde anderer Düsseldorfer Maler, die als Tableaux vivants gestellt wurden¹¹, und auch auf William Shakespeares Dichtungen gehen mehrere Werke zurück, die als Tableaux vivants zu sehen waren.¹²

Es waren aber nicht nur diese „dankbaren Stoffe“, die viele Düsseldorfer (Historien-)Gemälde als ideale Vorlagen zu lebenden Bildern erscheinen ließen. Hinzu kam die für Düsseldorf charakteristische Umsetzung dieser Sujets in Gemälde. Prägend wirkten hierbei sowohl Wilhelm von Schadow in seiner Funktion als Akademieleiter und -lehrer als auch der Leiter des Stadttheaters Karl Immermann.

Zu den Maximen des Schadowschen Lehrprogramms an der Kunstakademie gehörten „Verlebendigung“ und „Naturalisierung“.¹³ Schadow verlangte von den Schülern das

Studium nach einem lebenden Modell, das der künstlerischen Vorstellung, der Bildidee, so nahe wie möglich kommen sollte; am ehesten sei ein verständiger Freund das geeignete Modell.¹⁴

Genüsse derselben gewidmet. Die Auswahl des Mitzutheilenden, so wie dessen Vortrag, ist mir überlassen [...]. Gewöhnlich sind es bestimmte, einzelne Perioden, die Kreuzzüge, die deutsche Kaiserzeit, die hussitischen Unruhen u.s.w., an die sich die besondere Theilnahme jener Eifrigen knüpft.“ (Uechtritz, S. 65ff.) Weiterhin traf man sich im Schadowschen Haus, wo in abendlichen Zusammenkünften „gesellige Bildung“ betrieben wurde (Uechtritz, S. 163ff.).

⁷ Niehoff, S. 12f.

⁸ Uechtritz, Bd. 1, S. 418

⁹ Gerds, S. 52

¹⁰ Schaarschmidt, S. 110; Müller von Königswinter bestreitet jedoch diese gängige Ansicht, daß dem Bild die Uhlandsche Dichtung zugrunde liegt (Müller von Königswinter, Düsseldorfer Künstler, S. 110; s. Verzeichnis der Gemälde im Anhang)

¹¹ „Hirt und Hirtin“ (1835) von Eduard Bendemann und „Des Sängers Fluch“ (ca. 1838) von Philipp Foltz (1805-1877); beide Gemälde dienten als Vorlagen für lebende Bilder bei der Uhland-Feier 1863; hinzu kommt „Das Schifflin“ von Foltz, das bei dem Festspiel „Die Macht des Gesangs“ 1852 nachgestellt wurde.

¹² „Romeo und Julie“ (1836) von Carl Ferdinand Sohn, „Othello und Desdemona“ (=1864) von Theodor Hildebrandt (zu diesem Bild und weiteren Gemälden nach Shakespearescher Dichtung soll Immermann den Anstoß gegeben haben, s. Markowitz, Rheinische Maler, S. 89), „Falstaff in der Schenke“ (=1864) von Adolph Schroeder (1805-1875), „Macbeth und die Hexen“ (=1864) von Wilhelm von Kaulbach (1804-1874); sämtliche Gemälde wurden bei der Shakespeare-Feier 1864 als Tableaux vivants gestellt.

¹³ Markowitz, Rheinische Maler, S. 106

Bei diversen Gemälden sind in den Personengruppen die Malerfreunde erkennbar, die Modell standen,¹⁵ aber auch Musiker wie Rietz und Hiller wurden verewigt.¹⁶ Hier schließt sich ein merkwürdiger Kreis: Arrangierte Personengruppen, gleichsam „lebende Bilder“, dienten als Vorlage für Gemälde, die wiederum Vorlage für lebende Bilder waren. Fast schon absurd mutet es an, daß lebende Bilder wiederum als Stiche oder Zeichnungen festgehalten wurden.¹⁷

Besonders wichtig war Schadow zudem die Darstellung des „menschlichen Seelenlebens“.¹⁸ Mit den romantisch-gefühlvollen „Lebensbildern“ der Schadowschule traf man genau den Geschmack des Publikums,

das mehr inhaltlich als formal angesprochen sein wollte und das die naturgetreue Wiedergabe und lebensgleiche Malerei, das schöne Arrangement, als künstlerisch vollendet empfand.¹⁹

Vor dem Gemälde „Die Ermordung der Söhne Eduards IV.“ von Theodor Hildebrandt sollen Ausstellungsbesucher geweint haben,²⁰ den Malern gelang die „Transposition des modernen Gefühls vermittlest alter Stoffe“.²¹ Diese „naturgemäße Ausführung“ der figürlichen Szenen rekurrierte jedoch nicht selten auf die lebenden Bilder²², die lebensgleiche Malerei erinnert in ihrer Theatralik an die Wirklichkeit der Bühne.²³

Den Eindruck einer Bühnenwirklichkeit verdanken die Düsseldorfer Gemälde dem Einfluß Immermanns. Die Maler fertigten die Dekorationen an, waren in begrenztem Umfang auch an der Inszenierung (so beim Stellen lebender Bilder) beteiligt²⁴ und übernahmen zum Teil den Part des Schauspielers²⁵. Umgekehrt veranstalteten die Maler zahlreiche Theateraufführungen,

¹⁴ Wilhelm von Schadow. Gespräch des Direktors mit einem Schüler, in: Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 1939, S. 81, wiedergegeben nach: Markowitz, Rheinische Maler, S. 77; sowie Schadow, Der moderne Vasari, S. 83

¹⁵ Markowitz, Rheinische Maler, S. 77

¹⁶ s. 4.4.2. und 4.4.3.

¹⁷ Dies ist für Düsseldorf anhand zweier Fälle nachweisbar. Weihnachten 1849 stellten Düsseldorfer Künstler die freie Komposition „Die Anbetung der Hirten“, die als Stich in der IZ 26.1.1850 überliefert ist; 1877 wurde beim „Kaiserfest“ das Gemälde „Blüchers Rheinübergang bei Caub“ (1859) von Wilhelm Camphausen nachgestellt; anlässlich des 50jährigen Bestehens des KVM erschien in der Gartenlaube, 1898, Nr. 26, S. 432, die Reproduktion eines Wandgemäldes von Fritz Neuhaus, die dieses lebende Bild zusammen mit dem Kaiserpaar zeigt.

¹⁸ Markowitz, Rheinische Maler, S. 113

¹⁹ Markowitz, Rheinische Maler, S. 114

²⁰ Markowitz, Rheinische Maler, S. 114

²¹ Mai, Die Düsseldorfer Kunstakademie, S. 216

²² Schmidt, Biedermeier-Malerei, S. 192

²³ vgl. Jenderko-Sichelschmidt, S. 151f. und Schaarschmidt, S. 60

²⁴ Die Maler Hermann Anton Stilke (1803-1860) und Heinrich Anton Mücke (1806-1891) wurden 1837 von Immermann für die Aufführung von Calderóns „Semiramis oder die Tochter der Luft“ als Kostümkenner herangezogen (Eberlein, S. 233), aber vor allem Hildebrandt, Sohn und Schirmer arrangierten auf der Bühne lebende Bilder und entwarfen Prospekte für die Landschaften des Bühnenhintergrundes (Füllner, S. 194; vgl. Fellner, S. 56, Eberlein, S. 232f. und Uechtritz, Bd. 1, S. 183 ff.

„Die Neigung zur schmalen Bildbühne [...] ist ein Erbe der Düsseldorfer Malerei, das im Zusammenhang mit Immermanns Musterbühne steht, deren Einzigartigkeit wesentlich auf der Zusammenarbeit des Dichters mit den Malern und Architekten der Düsseldorfer Akademie beruhte. Sie - Schadow, Hildebrandt, Wiegmann - halfen Immermanns Bühnenreform zu verwirklichen, nämlich ‘auf einem symbolisch angedeuteten Gerüst’ von geringer Tiefe die ‘für das Drama so günstige basreliefartige Anordnung’ zu treffen“ (Theissing, Anselm Feuerbachs Verfahren, S. 97f.)

²⁵ So geschehen bei Immermanns Inszenierung von Shakespeares „Was ihr wollt“; unter den teilnehmenden Malern befand sich Wilhelm Camphausen (Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hrsg.): Armer Maler -