

Figurationen der Moderne

Lebende Bilder von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart¹

I. Figurationen

Lebende Bilder sind, zunächst ganz allgemein gesprochen, räumliche Arrangements mehrerer Personen, die sich für einige Zeit stumm und bewegungslos zu einer mehr oder minder bedeutungsvollen Szene gruppieren. Diese meist als Bilderfolge konzipierten Szenen sollten durch den schnellen Wechsel von Bewegung und Stillstand, durch die Erkenntnis der inneren Bezüge zwischen den beteiligten Personen und durch die Bewertung von Sujet und Stil der Darstellung bei den Betrachtern Emotionen auslösen. Das Ziel ist es, durch die überraschende Erfahrung des stillgestellten Augenblicks eine Art kollektives Einverständnis zu erzeugen: zum jeweiligen Herrscher, zum politischen Programm, zu den Werten und Normen der eigenen sozialen Gruppe oder zum Kauf von Produkten. Weil wir eine Vielzahl von Beschreibungen und Abbildungen Lebender Bilder aus unterschiedlichen Epochen der Geschichte bis in die Gegenwart besitzen, sollten wir diese Inszenierungen stärker als bisher als Quelle für die Analyse der Probleme des sozialen und kulturellen Wandels in der Moderne nutzen.

Wissenschaftler haben sich bisher nur zögerlich mit den Lebenden Bildern beschäftigt, weil sich das Thema nicht eindeutig bestimmten Fachrichtungen und Forschungszusammenhängen zuordnen lässt.² Erst in den letzten Jahren sind, angeregt durch die Diskussionen zur Konstituierung einer neuen Bildwissenschaft, einige Monografien und Aufsätze von Medien-, Kunst- und Theaterwissenschaftlern, Germanisten sowie Film-, Foto- und Sozialhistorikern vorgelegt worden. Dabei ist man sich über die

1 Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um die erweiterte und aktualisierte Fassung eines 1998 erschienenen Aufsatzes: Manuel Frey, Tugendspiele. Zur Bedeutung der »Tableaux vivants« in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, in: Historische Anthropologie, 6 (1998) H. 3, S. 401–431.

2 Kürzlich ist sogar eine Bibliografie von Aufklapp-Kinderbüchern unter dem Titel »Lebende Bilder« erschienen: Georg Friedrich/Reinhilde von Katzenheim (Hg.), Lebende Bilder. Annotierte Bibliografie der in deutscher Sprache sowie in Verlagen und Druckanstalten des deutschen Sprachraums erschienenen Bücher und Druckerzeugnisse seit 1900, Berlin 2010.

Bewertung der Lebenden Bilder durchaus uneins: Handelt es sich nur um eine eher beiläufige Modeerscheinung, ein wichtiges Element der Populärkultur, ein beliebtes Gesellschaftsspiel für die Gebildeten oder um eine kuriose Übergangsform zwischen Theater, Fotografie und Film? Eine übergreifende Gesamtdarstellung gibt es bisher ebenso wenig wie Einigkeit im Urteil.³

Mein Zugang ist der eines kultursoziologisch argumentierenden Historikers. Gefragt wird demnach nach der kulturellen Bedeutung und den gesellschaftlichen Voraussetzungen der Lebenden Bilder. Grundlegend für die diesem Ansatz entsprechende Analyse ist das Theorem der sozialen Figuration, das Norbert Elias in Auseinandersetzung mit Max Webers Herrschaftssoziologie in seinem Werk über die Höfische Gesellschaft eingeführt hat: »Gesellschaft ist nichts anderes als Figuration interdependenter Menschen.«⁴ Er hatte den Fürstenhof als spezifische frühneuzeitliche Figuration im Blick. Elias ging es um die Analyse des inneren Zusammenhalts der Gruppe und der teilnehmenden Personen mittels verschiedener Quellengattungen, Bilder, Texte, Objekte. Er empfahl, die gegenseitigen Abhängigkeiten, Konflikte, Spannungen der in der Figuration versammelten Individuen zu analysieren und dabei auch das Publikum und den sozialen Raum einzubeziehen. Die Figuration, so Elias, ändere sich von Epoche zu Epoche. Das Ziel sei immer die Weitergabe von Erfahrungen an die nächste Generation. Im Falle eines Lebenden Bildes wäre also zu analysieren, wie die Personen im Moment der Erstarrung zueinander stehen, in welchen Bedeutungsrelationen dieses Arrangement auf der physischen und symbolischen Handlungsebene verflochten ist und welche Aussage sich dadurch für die jeweilige Epoche treffen lässt.

3 Nach der Definition der Kunsthistorikerin Birgit Jooss handelt es sich bei den Lebenden Bildern um »eine Kunstform, die sich in ihren zahlreichen Varianten aufgrund formaler und inhaltlicher Kriterien unterscheidet und die grundsätzlich zwischen bildender und darstellender Kunst anzusiedeln ist.« (Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999, S. 19). S. auch Mara Reissberger, *Die »Sprache« der Lebenden Bilder*, in: Sabine Folie/Michael Glasmeier (Hg.), *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Wien 2002, S. 189–210; Fritz Franz Vogel, *The Cindy Shermans. Inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 bis 2005*, Wien 2006, S. 75; Gabriele Brandstetter, *Hofmannsthals »Tableaux vivants«. Bild-Bewegung »im Vorübergehen«*, in: Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne 15 (2007), S. 281–307.

4 Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft (Gesammelte Schriften Norbert Elias, 2), Frankfurt a. M. 2002 [1969], S. 37; zum Begriff der Figuration s. auch Frank Borschel, *Figurationen und Balancen. Zur Gesellschaftstheorie von Norbert Elias*, Berlin 2010, S. 80–90.



Abb. 1: Der Einzug Johannas von Kastilien in Brüssel 1496, zeitgenössische Handschrift (aus: Philine Helas, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999, S. 277).

II. Lebende Bilder im Spätmittelalter und in der Renaissance

Lebende Bilder haben in Europa eine bis ins 15. Jahrhundert zurückreichende Tradition. Sie waren zunächst ein wichtiges Medium der religiösen Integration und der politischen Agitation. In der Vorstellungswelt der Menschen des Spätmittelalters waren biblische Szenen weitgehend in stereotypen, ikonografisch definierten Bildern verfestigt. Besonders bei den Fronleichnamsprozessionen stellten Angehörige von Zünften und Bruderschaften religiöse Szenen nach, um bei den Zuschauern eine emotionale Bestätigungsreaktion auszulösen. Bedeutungskonstituierend ist der soziale Ort der Aufführung, der Zusammenhang mit der Stadt als Machtraum. Max Weber rechnete die mittelalterliche Stadt zu den historischen Vorbedingungen, aus denen die moderne Welt hervorging.⁵ Die persönliche Zugehörigkeit zum Kultverband in der Stadt als rituelle Gemeinschaft der Vollbürger garantierte das Bürgerrecht. Die Frömmigkeit der Bürger und deren Bestätigung im Lebenden Bild stiftete Eintracht und Zugehörigkeit unter den Stadtbewohnern.

In der profanen italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts hat die Darstellungsform große Bedeutung für die politische Machtdemonstration gewonnen. Das Bild »Der Einzug Johannas von Kastilien in Brüssel 1496« (Abb.1) ist ein Einzelbild aus

⁵ Max Weber, *Grundriss der Sozialökonomik*, III. Abteilung: Wirtschaft und Gesellschaft, II. Halbbd., Tübingen/Mohr 1947, S. 534.

einer szenischen Folge und zeigt eine der seltenen Darstellungen, die wir von lebenden Bildern aus dieser Zeit haben. Man sieht die Bühne, mit einem Vorhang verschließbar, um die Szene von ihrer bewegten Vorbereitung zu trennen und so die Dramatik des stillgestellten Moments zu steigern. Dargestellt ist, nach einer zeitgenössischen Handschrift, die Mutter Johannas, Isabella von Kastilien, der der König von Granada seine Krone übergibt. In vielen Ländern Europas waren diese freien Arrangements bedeutungsvoller Situationen mit Themen aus der dynastischen Familiengeschichte fester Bestandteil der höfischen Repräsentation, die eng an die Revitalisierung der antiken Triumphzugs-idee in der Renaissance geknüpft war.⁶ Beide historische Wurzeln, die Darstellung stadt-bürgerlichen Gemeinschaftslebens auf religiösem Fundament im Spätmittelalter und die politische Machtdemonstration des hohen Adels in der Renaissance, lebten im 19. Jahrhundert in abgewandelter Form wieder auf.

III. Das Theater der Aufklärung und die Enzyklopädie

Die Ursprünge des modernen Lebenden Bildes als moralischem Medium liegen im vorrevolutionären Frankreich. Es war die Idee des Aufklärers Denis Diderot, durch das Nachstellen von Kunstwerken im Lebenden Bild die Zuschauer in einem Akt kollektiver Wahrnehmung zur bürgerlichen Moral, insbesondere zur Familienmoral, zu erziehen. Die Flüchtigkeit des Augenblicks, etwa in einer Theaterszene, sollte aufgehoben werden durch die Konzentration im Moment der Erstarrung. Unter Lebenden Bildern verstand Diderot »die Stellung dieser Personen auf der Bühne, die so natürlich und so wahr ist, dass sie mir in einer getreuen Nachahmung des Malers auf der Leinwand gefallen würde«.⁷ Es ging Diderot im Kern um die Einübung sozialer Rollenmuster und moralischer Haltungen und die Integration von Kunst in den – festlichen – Alltag. Seine Vorbilder waren Gemälde: Durch Ausstellungen und grafische Reproduktionen weithin bekannte Werke der bildenden Kunst, etwa die rührenden Szenen, wie sie der Maler Jean Baptiste Greuze überzeugend dargestellt hatte. In dessen Gemälde »*Die Früchte der guten Erziehung*« (1763; Eremitage, St. Petersburg) wird der gichtkranke Vater dargestellt, den seine Kinder umsorgen. Es geht um soziale Tugenden wie Hilfsbereitschaft, Elternliebe, modern gesprochen um intergenerationellen Zusammenhalt.

6 Philine Helas, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999, S. 4 und S. 277 (Abb).

7 Denis Diderot, *Le drame bourgeois* (Œuvres Complètes, 10), hrsg. v. Jacques Chouillet/Anne-Marie Chouillet, Paris 1980, S. 92; Jürgen von Stackelberg, *Das Theater der Aufklärung in Frankreich*, München 1992, S. 81–95. Vgl. auch Hans Magnus Enzensberger, *Diderots Schatten*, Frankfurt 1994, S. 389.

Das Motiv wurde auch als Kupferstich des 1725 in Paris geborenen Künstlers Johann Jakob Flipart verbreitet.⁸

Der Hinweis auf Diderot führt uns nicht nur zur Theatertheorie der Aufklärung, sondern auch an den Beginn der modernen Gesellschaftswissenschaft. So öffnet Diderot nicht nur den Blick auf die Genremalerei und das Theater der Zeit, sondern auch den Weg zum zweiten Ursprungsort der modernen Lebenden Bilder, der enzyklopädischen Wissensvermittlung. Im ersten Band der »Encyclopédie« (1751) befindet sich eine Tafel, anhand derer sich die Funktion des Tableaus exemplarisch zeigen lässt (Abb. 2).⁹

Ausgehend von den drei unterschiedlichen Grundvermögen des menschlichen Geistes – Gedächtnis, Vernunft, Einbildungskraft – unterscheidet die Enzyklopädie nach dem Modell von Francis Bacons »Novum Organum« (1620) auch drei eigenständige Gebiete des menschlichen Wissens und Könnens. Das Gedächtnis bringt die Geschichte, die Vernunft die Philosophie, die Einbildungskraft die Poesie hervor. Die Bereiche werden unabhängig voneinander spezifiziert und jeweils zu einem eigenen Wissenssystem ausdifferenziert. »Tableaux« werden in der Enzyklopädie von Diderot im Wortsinn verstanden als Wissenstafeln (tabulae), die »gut gegliedert und gleichsam lebendig sind«.¹⁰ Diderot ging es in der Nachfolge Bacons also um die Verlebendigung von Wissen in einer »Animation« und damit um die bessere Vermittlung von Lernstoffen. Beim wissenschaftlichen Tableau geht es darum, Ordnung zu stiften, Klarheit zu schaffen, altes Wissen systematisch zu komprimieren und neues Wissen zu verbreiten. Sichtbar ist das Element der Figurationsanalyse, die Weitergabe von Wissen an die nächste Generation. Die Parallele zur beabsichtigten moralischen Wirkung der Lebenden Bilder liegt auf der Hand.

Im Lebenden Bild um 1800 fließen also ältere Wissensbestände und neue Bedeutungskerne zusammen:

1. Die religiöse Integration im spätmittelalterlichen Stadtraum,
2. die politische Repräsentation des Herrschers im Triumphzug der Renaissance,
3. Diderots Theater als moralische Anstalt der Aufklärung und
4. die neuzeitliche wissenschaftliche Methode der Lehrtafel in ihrer Popularisierung durch die Enzyklopädisten.

8 »Der gichtkranke Vater, von seinen Kindern umgeben und bedient« wird als Stich Fliparts genannt in: Georg Kaspar Nagler, Neues Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 4, München 1837, S. 376.

9 Annette Graczyk, Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft, München 2004, S. 44, Abb. 8.

10 Francis Bacon, Novum Organum (1620), hier zit. n. Graczyk, Das literarische Tableau (wie Anm. 9), S. 12.

V. Erziehung durch Aufklärung in der Goethezeit

Lebende Bilder, das zeigen zuletzt die Hinweise auf Wissenschaft und Theater der Aufklärung, sind komplizierte, voraussetzungsvolle soziale Konstruktionen, die die Darsteller und ihr Publikum aus ihrem Alltagshandeln herausheben und mit visuellen Mitteln Affekte wie Angst, Lust, Erregung oder blitzartige Erkenntnisse auslösen sollen. Die Lebenden Bilder sollen durch den konkreten Bezug auf aktuelle Zeitereignisse und durch ihre formale Gestalt auf die Emotionen wirken. Sie sind eine kalkulierte Augenblickserfahrung, mit dem Ziel, die Ordnung der Gesellschaft sowohl kognitiv als auch einführend zu erfassen, abzubilden und zu bestätigen.

Diesem psychologischen Aspekt des Themas hat sich Johann Wolfgang von Goethe in den »Wahlverwandschaften« (1809) gewidmet. Gabriele Brandstetter nannte den Roman das »Paradigma einer Kultur- oder gar Wissenspoetik« um 1800.¹¹ An zentraler Stelle im Text beschreibt Goethe eine ländliche Gesellschaft, die eines langweiligen Abends beschließt, »malerische Bewegungen und Stellungen« in einer Folge von Lebenden Bildern nach bekannten Vorbildern aus der Kunstgeschichte nachzuahmen. Man wählte zwei Historienbilder, zuerst den »Belisar« nach Antonis van Dyk, danach Nicolas Poussins »Esther vor Ahasver« und als drittes Bild die »Väterliche Ermahnung« von »Terburg« (= Gerard ter Borch) nach dem Kupferstich von Johann Georg Wille, ein rührendes Familientableau. Das religiöse Historienbild von Poussin »Esther vor Ahasver« (um 1640, Eremitage, St. Petersburg) ist das zentrale Bild aus jener berühmten Folge, es gehörte zu den meistaufgeführten Lebenden Bildern der Goethezeit. Man hat das literarische Zitat dieser Allegorie des Sieges weiblicher Klugheit, Muts und Opfer sinns gegen männliche Macht und Gewalt sowohl als historische Anspielung aus der französischen Besatzungszeit wie auch als Auseinandersetzung Goethes mit Diderots Kunstprogramm gedeutet.¹²

Nach Gisela Brude-Firnaus Interpretation stellt das Lebende Bild in den Wahlverwandschaften eine konkrete Figuration dar, in der Goethe persönliche traumatische Erfahrungen verarbeitete: Die berühmte Unterredung Herzogin Luises mit Napoleon, welche Sachsen-Weimar vor der Besetzung durch die Franzosen und damit vor dem

11 Gabriele Brandstetter (Hg.), Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandschaften«, Freiburg i. Br. 2003, S. 9; dies., Gesten des Verfehlens. Epistolographische Aporien in Goethes »Wahlverwandschaften«, in: ebd., S. 41–64; dies., Poetik der Kontingenz. Zu Goethes »Wahlverwandschaften«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 39 (1995), S. 130–146.

12 Nils Reschke, »Die Wirklichkeit als Bild«. Die Tableaux vivants der »Wahlverwandschaften«, in: Brandstetter, Erzählen und Wissen (wie Anm. 11), S. 137–169, Abb. 2.

politischen Untergang bewahrte. Eine ausgesprochen kritische Situation, die zunächst Angst auslöste und doch die Hoffnung auf einen günstigen Ausgang des Krieges wecken sollte. Die Lebenden Bilder können also neben der unpolitischen Unterhaltung und Ablenkung ebenso der Erweckung patriotischer Gefühle dienen. Dieser Intention entsprach auch der heroische Gestus des Gemäldes, das in der Hierarchie der malerischen Themen als religiöses Historienbild an oberster Stelle stand.¹³

VI. Aristokratische Selbstbehauptung im 19. Jahrhundert

Goethe setzte seine Idee von der Aufführung Lebender Bilder öfters in die Praxis um, etwa bei den häufigen Adelsfesten am Weimarer Hof. Auch an anderen deutschen Höfen kamen die Lebenden Bilder in Mode. Birgit Jooss hat in ihrer Dissertation wichtige Zeitschriften von 1800–1820 ausgewertet und einen umfangreichen Katalog mit Fundstellen zusammengestellt.¹⁴ Demnach waren die Berliner, Wiener und Münchner Höfe Zentren solcher Aufführungen. Der europäische Hochadel, der sich im frühen 19. Jahrhundert langsam, aber sicher von der realen Macht verabschieden musste, nutzte hier die Gelegenheit, sich vor der internationalen politischen Öffentlichkeit als reich, mächtig und gebildet zu präsentieren.

Der Adel pflegte dabei auch die kollektive Erinnerung an das traditionelle Selbstbild des absoluten Herrschers in einer Zeit, in der die Notwendigkeit einer geburtsständischen politisch-militärischen Funktionselite im modernen bürokratischen Staat zunehmend in Zweifel gezogen wurde. Zugleich vergewisserte er sich durch den Rückgriff auf Bilder der fürstlichen Sammlungen seiner Bedeutung als Kulturelite. Die kostspieligen Hoffeste wurden nicht nur von den berühmtesten Künstlern der Zeit, etwa von Peter Cornelius in München oder von Karl Friedrich Schinkel in Berlin, vorbereitet. Diese Künstler fertigten auch Skizzen von der Aufführung der Lebenden Bilder an, die in repräsentativen Mappenwerken veröffentlicht wurden, um das Ereignis für die Nachwelt festzuhalten und zur Nachahmung anzuregen.

Eines der bedeutendsten Hoffeste dieser Art wurde im Januar 1821 anlässlich des Besuches des russischen Thronfolgers, des späteren Zaren Nikolaus und seiner Gattin, der preußischen Prinzessin Charlotte, am Berliner Hof veranstaltet. Der Hofarchitekt

13 Gisela Brude-Firnau, *Lebende Bilder in den Wahlverwandtschaften*. Goethes »Journal intime« vom Oktober 1806, in: *Euphorion* 74 (1980), S. 403–416; Erich Trunz, *Die Kupferstiche zu den lebenden Bildern in den Wahlverwandtschaften*, in: ders., *Weimarer Goethe-Studien* (Schriften der Goethe Gesellschaft, 61), Weimar 1980, S. 203–217.

14 Jooss, *Lebende Bilder* (wie Anm. 3), S. 273–387.

Schinkel entwarf eine Folge von Lebenden Bildern unter Beteiligung des Malers und Kupferstechers Wilhelm Hensel. Die Musik kam von Gasparo Spontini. Aufgeführt wurde das heute vergessene Rührstück »Lalla Ruckh« des schottischen Dichters Thomas Moore, eine Geschichte aus Tausendundeiner Nacht in zwölf Lebenden Bildern. Für die Kostümentwürfe suchte sich Hensel Vorlagen aus der Königlichen Bibliothek. Schinkel verantwortete das Bühnenbild und sorgte für die Aufstellung der Figuren. Als Darsteller fungierte fast der gesamte Berliner Hofadel zusammen mit russischen Adligen in bunten Kostümen voll orientalischer Pracht. Die Abbildungen aus der 1823 erschienenen illustrierten Festschrift zeigen u. a. die heiratswillige Fürstin Elisa Radziwill und den General-Intendanten der Königlichen Schauspiele, Graf Carl von Brühl, bekannt für seine Vorliebe für Kostüme und Dekorationen. Der Maler Hensel setzte nachträglich die Porträts der Beteiligten in die Figurenskizzen ein. Diese Szenen wurden dann auf kunstgewerblichen Objekten angebracht und unter den Beteiligten als Geschenke verteilt.¹⁵

In den Lebenden Bildern, die in der Festschrift festgehalten sind, wird u. a. die höfischen Figuration »Macht und Freundschaft« im Zeichen der »Heiligen Allianz«, also des politischen Bündnisses zwischen Rußland, Österreich und Preußen thematisiert. Dabei lassen sich verschiedene Ebenen unterscheiden. Einmal geht es um die dynastische Heiratspolitik (Elisa Radziwill sollte den Preußenprinzen Wilhelm heiraten und dazu vom russischen Zaren adoptiert werden, um Ebenbürtigkeit herzustellen; der Plan scheiterte). Zweitens geht es um die Selbstvergewisserung der tradierten Herrscherrolle in einer Zeit des Wandels, deren Auswirkungen nicht nur im Adel als Bedrohung empfunden wurden. Die zahlreichen glänzenden Hoffeste standen für Kontinuität und Stabilität. Hier wird sichtbar, was der Historiker Reinhart Koselleck für das frühe 19. Jahrhundert als grundlegende »Beschleunigungserfahrung« und als erlittenen Erfahrungsschub beschrieben hat. Diese als neuer, nichtnatürlicher Zeitrhythmus erfahrene Schnelligkeit der Veränderung wird zuerst an der Spitze der Gesellschaft, innerhalb der politischen und gesellschaftlichen Eliten registriert.¹⁶ Der Hochadel reagiert darauf mit der Stillstellung des als Bedrohung empfundenen Wandels im Lebenden Bild. Der unabänderliche Lauf der Geschichte soll festgehalten, wenn nicht gar für den Augenblick aufgehalten werden, wenigstens in einer bedeutungsvollen Szene, die in der Erinnerung haften bleibt.

15 Die Lebenden Bilder und pantomimischen Darstellungen bei dem Festspiel Lalla Ruckh. Aufgeführt auf dem Kgl. Schlosse in Berlin d. 27. 1. 1823 bei Anwesenheit des Großfürsten Nicolaus. Nach der Natur gez. von Wilhelm Hensel, Berlin 1823.

16 Reinhart Koselleck zitiert nicht zufällig den Aristokraten Eduard aus Goethes Wahlverwandtschaften: Reinhart Koselleck, Zeitschichten, Frankfurt a. M. 2000, S. 164.

VII. Lebende Bilder als Selbstdarstellung des städtischen Bürgertums

Nach der Reichsgründung 1871 kam den Lebenden Bildern besonders im Zusammenhang mit den in der Epoche des Historismus verbreiteten historischen Festzügen eine zentrale Rolle zu. Der Historismus ist die pragmatische Ideologie der reaktivierten Geschichte, die zwischen 1871 und 1890 in den deutschsprachigen Ländern vorherrschend war und einen wesentlichen Beitrag zur Überwindung regionaler Sonderkulturen und zur Herausbildung eines einheitlichen Nationalbewusstseins geleistet hat. Das Schlusstableau des historischen Festzugs zum 800jährigen Dynastiejubiläum der Wettiner in Dresden aus der »Festschrift zur 800jährigen Jubelfeier des Hauses Wettin« im Jahr 1889 bringt das zum Ausdruck.¹⁷ Der »Festwagen des Friedens« (Abb. 3) wurde von der Stadt Dresden vorbereitet und finanziert. Dargestellt ist »der Altar des Friedens, von Amoretten bekränzt, umgeben von vier allegorischen Figuren (Kunst, Wissenschaft, Gewerbe, Handel), überragt von dem geflügelten Friedensgenius«¹⁸. Ganz oben die Friedenstaube, links vorne Ehrenjungfrauen, rechts im Hintergrund eine Abordnung von 200 Turnern. Das Wettiner-Jubiläum 1889 mit dem Festzug im Mittelpunkt war neben dem Wiener (1879) und dem Münchner Festzug (1888) wohl der Höhepunkt der historistischen Selbstfeier des residenzstädtischen Bürgertums im 19. Jahrhundert. Insgesamt zogen 63 große Schmuckwagen, vorwiegend mit Darstellungen sächsischen Gewerbefleißes und 12.500 Teilnehmer an König Albert und an Bürgermeister Dr. Stübel und den Stadtverordneten vorbei, die in getrennten Pavillons die Huldigung entgegennahmen. Ziel dieser von den städtischen Honoratioren organisierten Umzüge war die historisch-patriotische Sinnstiftung, hier verstanden als Wirtschaftsförderung unter dem Schutz einer starken und friedlichen Monarchie.¹⁹

Die historistischen Lebenden Bilder dienten damit der Aneignung der Geschichte und des Stadtraums zugleich. Die Darstellungen in den Festzügen wurden von Künstlern entworfen, die Inhalte von den bürgerlichen Honoratioren in den Festkomitees kontrolliert. Die übrigen Stadtbewohner kamen nur am Rande vor.

17 Die 800jährige Wettin-Jubelfeier. Juni 1889. Festschrift im Auftrage des Festausschusses hrsg. v. Preßausschuß, Dresden 1889; Simone Mergen, Monarchiejubiläen im 19. Jahrhundert. Die Entdeckung des historischen Jubiläums für den monarchischen Kult in Sachsen und Bayern, Leipzig 2005, S. 261–271; dies., Entstehung und Entwicklung von Monarchiejubiläen in Sachsen und Bayern im 19. Jahrhundert, in: Winfried Müller u. a. (Hg.), Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierung eines historischen Mechanismus, Münster 2004, S. 219–245.

18 Die 800jährige Wettin-Jubelfeier (wie Anm. 17).

19 Wolfgang Hartmann, Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, München 1976.



Abb. 3: »Der Wagen des Friedens« des Festzugs zum 800jährigen Dynastiejubiläum der Wettiner in Dresden 1889 (aus: Die 800jährige Wettin-Jubelfeier. Juni 1889. Festschrift im Auftrage des Festausschusses hrsg. v. Preßauschuß, Dresden 1889).

VIII. Das nationale Tableau: Kleinbürgertum und Arbeiterschaft

Doch gerade die organisierte Handwerkerschaft beteiligte sich nicht nur in Deutschland, sondern auch in der deutschsprachigen Schweiz begeistert an der Aufführung Lebender Bilder, um einen Kanon nationaler Mythen zu beschwören, der in diesem Land die tiefen Gegensätze zwischen regionalen Dialekten und Konfessionen überdecken sollte. Insbesondere die Stadt Basel war von den Auswirkungen der Industrialisierung und Urbanisierung, der Gründerkrise und dem Zusammenbruch alter Industrien stark betroffen.

Die Fotografie (Abb. 4) zeigt als Lebendes Bild den klassischen Gründungsmythos der Schweizer Nation, den Rütli-Schwur von 1291, aufgeführt im Rahmen der Vereinigungsfeier von 1892 durch den Basler Bürgerturnverein.²⁰ Diese Feier ist in ihrer Größe und Wirkung mit dem Dresdner Festzug von 1889 vergleichbar. Aufgeführt wurden noch drei weitere Lebende Bilder, die dem Lobpreis der Stadt Basel dienten. Der Schweizer Historiker Philipp Sarasin hat diese Szenen als »Reden zu sich selbst« interpretiert.²¹ Im Lebenden Bild erscheint nach Sarasin eine Wahrheit, die in anderer Form nicht mehr ausgesprochen werden konnte, als kollektiver Traum der überwundenen Klassengesellschaft in

²⁰ Jooss, Lebende Bilder (wie Anm. 3), S. 448, Abb. 62.

²¹ S. Philipp Sarasin, Stadt der Bürger. Bürgerliche Macht und städtische Gesellschaft in Basel 1846–1914, Göttingen 1997, S. 275. Sarasin betont am Beispiel der St. Jacobs-Feier der Baseler Vereine und der Vereinigungsfeier von 1892 die Bedeutung der Lebenden Bilder im Ablauf der Festspiele zur Sinn- und Konsensstiftung (ebd. S. 284–334).



Abb. 4: Der Baseler Bürgerturnverein stellt 1892 den Bundesschwur in Rütli nach: »Unbekannter Photograph [...], 1890er Jahre, Albuminabzug auf Karton, Staatsarchiv Basel-Stadt« (aus: Jooss, *Lebende Bilder* (wie Anm. 3), S. 448, Abb. 62).

historisierender Maskerade. Auch hier wird eine spezielle Figuration erkennbar. Die weiße Kleidung aus Trikotstoff und die weißen Woll- oder Watteperücken machten alle gleich und hoben das Ereignis aus der Geschichte heraus in die Gegenwart. Modern gesprochen wurden das politische, soziale und kulturelle Engagement für die Stadtgemeinde und zugleich die Aufhebung sozialer Unterschiede beschworen.

Hierin zeigt sich der, auch beim Adel und im Großbürgertum sichtbare, Versuch, das Tempo der Veränderung zu drosseln und die gesellschaftlichen Widersprüche im Lebenden Bild für einen Moment zur Deckung zu bringen. Die Vorlagen für die Auf-
führung Lebender Bilder bei den vielen Vereinsfeiern waren populäre Ratgeber: Edmund Wallners mehrfach aufgelegtes Buch mit dem Titel »Eintausend Sujets zu Lebenden Bildern« bot in der zweiten Auflage von 1876 »ein Verzeichniß von mehr als 1.000 kleineren wie größeren Genrebildern, historischen Gruppen und biblischen Tableaux, welche sich zur Darstellung im Familienkreis wie für größere Gesellschaften besonders eignen.«²² Der Tugend- und Bildungskanon des 19. Jahrhunderts erscheint hierin als buntes, auch

22 Edmund Wallner, *Eintausend Sujets zu Lebenden Bildern*. Ein Verzeichnis von mehr als 1000 kleineren wie größeren Genrebildern, historischen Gruppen und biblischen Tableaux, welche sich zur Darstellung im Familienkreis wie für größere Gesellschaften besonders eignen. Mit genauer Angabe der Quellen und Maler, sowie mit Notizen über Costüme, Decoration, Musikbegleitung, Zahl der zur Darstellung nöthigen Personen und anderer practicablen Notizen, Erfurt 1876.

unterhaltendes Potpourri aus Religion, Geschichte und Mythologie, von Schauspielen, Märchen, Redensarten und Bilderrätseln.²³

Die Bildvorlagen waren nun – dem industriellen Zeitalter und der zunehmenden Bedeutung der visuellen Massenkommunikation entsprechend – nicht mehr die prächtigen Galeriewerke des Adels und des Großbürgertums, sondern neuerdings die illustrierten Zeitschriften (wie Leipziger Illustrierte Zeitung, Die Gartenlaube, Daheim, Über Land und Meer), die sich mit enormen Verkaufsauflagen (um 1900 insgesamt etwa 700.000 Exemplare) zum Forum für ein kleinbürgerliches Massenpublikum entwickelt hatten. Die Lebenden Bilder zeigten so tatsächlich ein »Panorama des 19. Jahrhunderts«.²⁴

Als Instrumente der nationalen Selbstvergewisserung dienten sie in den letzten Jahren des Deutschen Kaiserreichs. Zu Schuljubiläen etwa wurden Lebende Bilder genutzt, um »die Schülerschaft patriotisch anzuregen« und »weite Kreise der Bürgerschaft um die Schule zu sammeln«.²⁵ In Lippstadt fand die Kaiserfeier im größten Saal der Stadt statt und bot eine dichte Folge patriotischer Bilder und Gesänge. Im Jahresbericht des Realgymnasiums finden sich entsprechende Texte unter dem Titel »Zur Kaiserfeier. Deutsche Helden«. Der Gymnasiallehrer Dr. Merten hatte mit seinen Schülern fünf Bilder aus der vaterländischen Geschichte aufgeführt. Eingeleitet wurden diese vom Chorgesang »Nur für Deutschland«. Die Lebenden Bilder zeigten passend zum schulischen Umfeld »Karl der Große in der Schule« oder, etwas wirklichkeitsnäher, »Kaiser Wilhelm und seine Paladine«, begleitet vom Chorgesang »Heil Dir im Siegerkranz«.²⁶

Das nationale Pathos galt besonders in den Kriegsjahren 1914–1918. Das nationale Lebende Bild, ein zentraler Topos seit den antinapoleonischen Befreiungskriegen (man denke an Goethes »Esther vor Ahasver«), wurde nun mit chauvinistischen Stereotypen aufgeladen. Zugleich kam es einem verbreiteten Wunsch nach Idylle und Verharmlosung des Krieges entgegen. Gezeigt wurden etwa Szenen aus einem Feldlager mit ordentlichen deutschen Soldaten und schmutzigen Franzosen, wohl tätigen Krankenschwestern und Pflegerinnen, die kollektive Werte wie Opfersinn, Treue, Heldenmut, Ritterlichkeit vermittelten.²⁷ Die abgebildete patriotische Postkarte (Abb. 5) zeigt unter dem ironischen Titel »Wir Barbaren« hilfsbereite deutsche Soldaten in Feindesland. Die nationalen Lebenden Bilder wurden zum verbreiteten Ausdruck einer klassenübergrei-

23 Die Definition bei Wallner, Eintausend Sujets, (wie Anm. 22), Einleitung.

24 Dolf Sternberger, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert (1938), Frankfurt a. M. 1974, S. 60 f.

25 G. Merten, Jahresbericht des Realgymnasiums und der Realschule zu Lippstadt, Lippstadt 1906, S. 3.

26 Ebd.

27 »Wir Barbaren«, Postkarte gegen die angebliche deutsche Barbarei, 1914–1918, Bildarchiv des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde e. V., Dresden, Nr. 166866.

Abb. 5: »Wir Barbaren«. Postkarte aus einer Serie gegen die angebliche deutsche Barbarei, 1914–1918.



fenden patriotischen Kultur in der Kriegsgesellschaft. Sie dienten der nationalen Vergemeinschaftung in der Darstellung nationaler Klischees und Freund-Feind-Stereotypen bis hin zu abstrusen Karikaturen des Gegners. Ziel der nationalen Figuration war die Apotheose der Einheit aus Kaiser und Volk.²⁸

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entdeckte schließlich auch die organisierte Arbeiterschaft das Lebende Bild als Mittel der politischen Agitation. Auf Parteiveranstaltungen wurden sie zur beliebtesten Darstellungsform. Noch in den 1920er Jahren erschien im Arbeiter-Theaterverlag von Alfred Jahn in Leipzig ein Heft mit dem Reihentitel »Soziale Lebende Bilder« und der Überschrift »Unser Weg zum Ziel«.²⁹ Das mit genauen Regieanweisungen versehene Textbuch bot sieben Lebende Bilder mit programmatischen Überschriften zur Aufführung an, darunter »Die Ausgebeuteten«, »Unsere Toten«, »Die Stimme aus dem Kerker«, »Die letzte Schlacht«, »Das Ziel«. Letzteres Bild soll eine Apotheose auf den endgültigen Sieg der Arbeiterklasse darstellen, symbolisiert durch den Händedruck zwischen Arbeitern, Bauern und Intelligenz auf gleicher Bildebene vor dem Hintergrund eines roten Sowjetsterns aus

28 Über den Krieg als Tableau s. Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918*, Essen 2005, S. 111–120.

29 Walter Troppe, *Unser Weg zum Ziel. Sieben lebende Bilder in melodramatischer Bearbeitung mit begleitendem Text (Soziale Lebende Bilder, 6)*, Leipzig o. J. (ca. 1910).



Abb. 6: Walter Tropsenz, Unser Weg zum Ziel. Sieben lebende Bilder in melodramatischer Bearbeitung mit begleitendem Text (Soziale Lebende Bilder, 6), Leipzig o. J. (ca. 1910).

Pappe. Die Bildfolge greift in die Zukunft hinein, ein Novum in der Geschichte des Lebenden Bildes. Die Aufführungspraxis Lebender Bilder in der Arbeiterschaft kann wohl nicht zuletzt deshalb auch als bewusster Gegensatz zur bürgerlichen Festkultur im Sinne einer Um- und Neudeutung interpretiert werden.³⁰ Das Titelblatt gibt eine Vorstellung, wie man sich ein solches Lebendes Bild vorzustellen hat (Abb. 6). Man sieht hier übrigens, warum die Lebenden Bilder in der Arbeiterbewegung eine wichtige Rolle spielten: Sie waren sinnlich angelegt, körperlich organisiert und Kraft und Geschicklichkeit konnten kollektiv eingesetzt werden.³¹

³⁰ Arno Herzig, Arbeiterbewegungskultur in Hamburg, in: Inge Stephan/Heinz Gerhard Winter (Hg.), Heil über Dir, Hammonia. Hamburg im 19. Jahrhundert. Kultur, Geschichte, Politik, Hamburg 1992, S. 395–416.

³¹ Über Lebende Bilder als Bestandteil der Arbeiterkultur s. Wolfgang Hesse, Körper und Zeichen. Arbeiterfotografien aus Dohna, Heidenau und Johannegeorgenstadt 1932/1933 (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, 24), Dresden 2013; Matthias Warstat, Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33, Tübingen/Basel 2005; Gottfried Korff, Rote Fahnen und Tableaux Vivants. Zum Symbolverständnis der deutschen Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert, in: Albrecht Lehmann (Hg.), Studien zur Arbeiterkultur, München 1984, S. 103–140.

IX. Ausblick: Lebende Bilder als Konsumversprechen

Mit der Verbreitung in der Arbeiterschaft hatten die Lebenden Bilder nahezu alle im urbanen Raum lebenden Gesellschaftsschichten erreicht – wenn auch nicht gleichzeitig, sondern von der Erfindung in Frankreich um 1760 über den Adel der Restaurationszeit, das gebildete und wohlhabende Bürgertum des 19. Jahrhunderts bis hin zum Kleinbürgertum des Kaiserreichs und schließlich zur Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik. Vorgestellt wurden damit in der Epoche der Moderne vier voneinander abgrenzbare soziale Figurationen, die im Lebenden Bild, seinen Themen, Darstellern und dem jeweiligen Publikum ihren konzentrierten Ausdruck fanden: der europäische Hochadel im politischen Abwehrkampf, das machtbewusste Wirtschaftsbürgertum in der Expansion, die abstiegsbedrohten Kleinbürger im nationalen Einheitsgewand und die Arbeiterbewegung auf dem Weg zum Klassenziel in naher Zukunft.

Gewandelt haben sich mit den sozialen Trägerschichten auch die Orte, an denen die Lebenden Bilder zur Aufführung gelangten, von den Schlössern und Residenzen des Hochadels über die großbürgerlichen Salons und die Straßen und Plätze der Städte bis hin zu den kleinbürgerlichen Vereinsheimen und den Wirtshausssälen oder den Demonstrationszügen der Arbeiterschaft.

Auch die Form der Aufführung hat sich mit der Zeit verändert: Das Lebende Bild, meist an einen bestimmten Ort gebunden, findet seinen Höhepunkt als zentraler Bestandteil des historischen Festzugs als bewegtes Bild, als mobilisierte Abfolge von starren Augenblicken, die ganz langsam an den gebannten Zuschauern vorbeigezogen werden. Die Vorlagen bildeten teils Originalgemälde, teils grafische Reproduktionen, teils Texte, teils freie künstlerische Bilderfindungen. Fotografien dienten nicht als Vorlage, sondern als Beleg für die erfolgreiche Aufführung.

Nicht erwähnt wurde bisher die besondere Bedeutung für die Mediengeschichte. Das Lebende Bild versetzt uns noch einmal an den Ursprung des Bildes vor seiner maschinellen Herstellung und seiner medialen Beschleunigung zurück, die insbesondere die früheren sozialen Zusammenhänge verdeckt. Möglicherweise ist das Lebende Bild der erste unter der Ägide sozialer Eliten bewusst unternommene Ausstieg aus dem klassischen Bild, der von Künstlern und Dilettanten zugleich vorangetrieben wurde. Bezogen auf den steten Wechsel von Tableau und Sequenz, von bewegtem Bildaufbau, Erstarrung und bewegter Auflösung, könnte man – analog zur Entgrenzung des sichtbaren Körpers aus seinen hergebrachten Zusammenhängen – von einer Verflüssigung des Bildes sprechen, die historisch über Fotografie und Film hinaus

zurückreicht.³² Die Fotografie zeigt hier lediglich den Moment der Erstarrung. Das heißt, das technische Bild verdeckt hinter seinen medialen seine sozialen Ursprünge, ähnlich wie das museale Bild seinen historischen Ort und seine historische Funktion verdeckt. Durch die Analyse der Lebenden Bilder könnte es uns dagegen gelingen, die ursprünglichen sozialen Dispositive wieder freizulegen. Dadurch würde das Lebende Bild vielleicht wieder zu einem Medium der Aufklärung.

Dazu ein letztes Beispiel aus der Gegenwart: Lebende Bilder sind heute in der zeitgenössischen Kunst und Werbung vielfach Gestaltungsmittel. Den sozialen Hintergrund bilden der Kunstbetrieb bzw. die Modebranche und ein internationales Publikum aus wohlhabenden Konsumenten. Bekannt sind die Inszenierungen der 1969 geborenen Künstlerin Vanessa Beecroft. In Abbildung 7 sehen wir die Fotografie einer Inszenierung anlässlich der Eröffnung der Louis Vuitton Boutique auf den Pariser Champs Élysées im Jahr 2005. Man erkennt, wie genau hier international gültige Konsum-Muster reproduziert werden: kühle Distanz als Metapher der sozialen Überlegenheit, Reichtum, Eleganz und Distinktion, Jugendlichkeit, Erotik, Individualität. Das Ganze ist wie ein Bühnenbild inszeniert, das zugleich Verkaufsraum ist.

Wie die Künstlerin in einem Interview 2006 betonte, wollte sie nicht für ein Produkt werben, sondern den verdeckten kolonialen Hintergrund des einstigen Reisegepäckherstellers entlarven. Sie wolle zeigen, dass Luxus auch Ausbeutung, Sklaverei und Gewalt umfasst. Deshalb habe sie (für eine weitere Fotografie, Anm. der Red.) Frauen unterschiedlicher Hautfarbe zur Buchstabenfolge geordnet und die Körper dadurch in einen Rahmen gezwungen, der das Firmenlogo interpretiert. Die Firma habe nichts dagegen gehabt, mit Sklaverei in Verbindung gebracht zu werden, so Beecroft. Auf die Frage, ob sie von den Luxus-Kundinnen des Modekonzerns verstanden worden sei, antwortete die Künstlerin: »Ich werde manchmal gefragt, wer denn gewonnen habe: Louis Vuitton oder ich? Kurzfristig habe ich wohl verloren, antworte ich dann.«³³

Die historische Analyse der Lebenden Bilder und insbesondere dieses letzte Beispiel zeigen, dass wir es bei diesen Darstellungen immer auch mit verfeinerten symbolischen Strategien zu tun haben. Es ist von zentraler Bedeutung, diese Stra-

32 Zur aktuellen medientheoretischen Debatte s. die Aufsätze von Karlheinz Lüdeking, *Grenzen des Sichtbaren*, München 2006; Thomas Meder, *Was ist (heute noch) ein Bild?*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006, S. 102–114.

33 <http://www.stern.de/lifestyle/mode/vanessa-beecroft-meine-werke-beschaemen-mich-573816.html> [Zugriff am 04. 09. 2013].

Abb. 7: Vanessa Beecroft: Kunstaktion anlässlich der Wiedereröffnung der Louis Vuitton Boutique auf den Pariser Champs Elysees im Jahr 2005 (aus: Stern, 42/2006, S. 210).



tegien und die zugrundeliegenden sozialen Dispositive in der jeweiligen Epoche wieder freizulegen. Die Analyse der Lebenden Bilder verdeutlicht, dass die Kunst die bürgerliche Lebenssphäre niemals verlassen hat. Kunst und Leben waren zumindest in dieser Darstellungsform zu keiner Zeit getrennt.