

Helmut J. Schneider/Ralf Simon/Thomas Wirtz (Hgg.)

Bildersturm und Bilderflut um 1800

Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne

AISTHESIS VERLAG

Sonderdruck aus:

Helmut J. Schneider/Ralf Simon/Thomas Wirtz
(Hgg.)

Bildersturm und Bilderflut um 1800

Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2001

Die aufklärerische Bilderkritik führte den Abstraktionsprozeß der Moderne zu einem historischen Höhepunkt. Sie schuf aber andererseits auch die Voraussetzung einer ästhetischen Wiederkehr der Bilder, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert im Diskursfeld von Klassik, Romantik und philosophischem Idealismus theoretisch-spekulativ gedacht wie poetisch realisiert wurde. Für die widersprüchliche Überbebilderung einer prinzipiell bildlosen Moderne war das sprachliche Medium konstitutiv.

Der Band versammelt Beiträge zu übergreifenden Problemstellungen (wie „Denken als Bildprozeß“) sowie zu einzelnen Autoren, unter denen Goethe herausragt.

Mit Beiträgen von Winfried Eckel, Ulrich Gaier, Ursula Geitner, Andreas Käuser, Rita Lennartz, Christian Moser, Günter Oesterle, Helmut Pfotenhauer, Nils Reschke, Helmut J. Schneider, Ralf Simon, Markus Winkler und Thomas Wirtz.

HELMUT J. SCHNEIDER ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bonn.

RALF SIMON ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel.

THOMAS WIRTZ ist Feuilletonredakteur der Frankfurter Allgemeinen Zeitung.

Das Kreuz mit der Anschaulichkeit –
Anschauung über/s Kreuz.

Die Lebenden Bilder in den *Wahlverwandtschaften**

I. Schaukasten-Mangel

Nach den sprunghaften Ausführungen der Gleichnisrede in den *Wahlverwandtschaften* stellt der Hauptmann die Ankunft eines Chemiekastens in Aussicht. Gemäß Goethes Symbolverständnis soll dann „alles anschaulicher“ werden, was bis dato mit „schrecklichen Kunstworten“ (305) erklärt wurde.¹ Ein „chemisches Cabinet“ (303) kommt jedoch nie im Schloss an, und dass der Text selbst die Apparatur ist, die Wahlverwandtschaft lebensecht oder auch nur buchstabengetreu vor Augen stellt, ist mit gutem Recht bezweifelt worden.² Der Vergleich der Zuhörer des chemischen Vortrags mit Narziss wie ihr Eingeständnis, sich nicht auf neuestem wissenschaftlichen Forschungsstand zu befinden, sind Warnsignale bezüglich des Erkenntniswerts der Gleichnisrede insgesamt. Nur vordergründig bietet diese dann ja auch die Verdichtung der Romanhandlung in der anschaulichen Buchstabenformel $AB + CD > AD + BC$ ($> AC + BD$) nach Torbern Bergmans Affinitätslehre. Ihre Pointe liegt vielmehr darin, das Bewusstsein für Sprache zu schulen, deren Bedeutung

* Meine Überlegungen gehen aus dem Diskussionszusammenhang eines von Prof. Helmut J. Schneider geleiteten „Wahlverwandtschaften“-Oberseminars hervor und werden in eine Dissertation münden. Neben Herrn Schneider weiß ich mich Rita Lennartz, Ingeborg Harms, Volker C. Dörr und Adam Soboczyński für Kritik und Anregung verbunden.

¹ Goethezitate werden nach der Ausgabe Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vierzig Bände. Hg. Friedmar Apel u.a. Frankfurt/Main 1985ff. wiedergegeben. Textzitate der „Wahlverwandtschaften“ beziehen sich auf Band 8 der I. Abteilung und erscheinen als Seitenzahl ohne Sigle im Text. Alle anderen Nachweise erfolgen in den Anmerkungen, Goethezitate mit Sigle FA, Abteilung, Bandzahl und Seitenzahl.

² Vgl. die exakte Analyse der Gleichnisrede und die Zusammenfassung der gescheiterten Versuche, diese ohne Rest auf das Romangeschehen übertragen zu wollen in Jeremy Adler. *Eine fast magische Anziehungskraft. Goethes „Wahlverwandtschaften“ und die Chemie seiner Zeit*. München 1987. S. 84-124. S. 149-152.

den sichtbaren Zeichen entzogen ist, um in der Beobachtung von Ähnlichkeiten den Blick für Differenzen und katastrophisch endende Übertragungsfehler zu schärfen. Der gesellige Abendvortrag führt in den übereilten Analogieschlüssen der Protagonisten so nicht nur deren metaphorische Verblendung vor, er wirft auch die Frage nach der abendländischen Fundamentalübertragung von visueller Wahrnehmung auf Erkenntnis und Sprache auf, jene Frage also, die sich Goethe selbst während seiner empirisch-optischen Forschungen vehement aufdrängte.³ Dadurch verweist der Text implizit wiederum auf die im Roman erwähnten „neuere Lehren“ (300) französischer Chemiker um 1800, verzichtet doch Berthollets Verwandtschaftstheorie, die – pointiert gesprochen – Zeit- und Kontingenzbewusstsein in die Chemie einführt, auf unbeschränkte Prognosen chemischer Prozesse und folglich auch auf statisch-taxonomische Repräsentationsmodelle wie die vormals üblichen Verwandtschaftstafeln.⁴ In Goethes Roman, der wie kein zweiter seines Autors Täuschungen und Enttäuschungen optisch codiert, wird der Entzug der Anschauung im Experimentierkasten somit auch zum Sinnbild problematischer Anschaulichkeit und Darstellbarkeit um 1800. Der zu ‘lange Weg’ von der Bestellung zur Ankunft des Labors liest sich somit vorerst als Aufschub der Frage, was die Protagonisten durch Anschauung erkannt hätten, wenn die chemische Schaubühne je eingetroffen wäre.

Im vierten Kapitel des zweiten Teils, das dem der Gleichnisrede im ersten Teil symmetrisch gegenübersteht, trifft Charlottes Tochter Luciane im Schloss ein. Nach einer Folge ebenso anspielungsreicher wie aufdringlicher Abendunterhaltungen lässt der Graf bald „ein Theater“ (427) aufstellen, um das plappernde „Affenwesen“ (417) zur Stellung Lebender

³ Vgl. Vorwort, Einleitung und vor allem die „Schlußbetrachtung über Sprache und Terminologie“ im Hauptwerk „Zur Farbenlehre“ (1810). (FA I.23.1. S. 18f. S. 24f. S. 244-246). Vgl. ferner schon den Aufsatz „Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt“ (1792/93). (FA. I.25. S. 26-36).

⁴ Vgl. Adler. *Eine fast magische Anziehungskraft* (wie Anm. 2). S. 71. Näheres zum Paradigmenwechsel der chemischen Verwandtschaftslehre um 1800 bei Christoph Hoffmann: „Zeitalter der Revolutionen“. Goethes „Wahlverwandtschaften“ im Fokus des chemischen Paradigmenwechsels“. DVjS 67 (1993). S. 417-450. Goethe bezieht neben Bergman auch Berthollet explizit auf seinen Roman, und zwar bezeichnenderweise dort, wo er durch seine Ironie-Konzeption die perspektivische Darstellungstechnik reflektiert.

Bilder zu bewegen (Kap. II.5).⁵ Diese paradoxe Stillstellung pointiert das vom Text diskursivierte Verhältnis von Leben und Tod, exponiertem Augenblick und Zeitkontinuum und wirft die Frage nach vermeintlichen Medienwechseln im Roman auf. Ohne die Differenz sprachlicher und ikonischer Codes zu negieren, wendet der Text das zentrale poetische Verfahren der Analogie dabei auch auf das Verhältnis des vorgeblichen Raummediums Bild zum Zeitmedium Text an, um die starre mediale Oppositionen in verschiedene Beobachtungsperspektiven zu überführen.⁶

So lassen die *tableaux vivants* die Handlung zwar vordergründig zu gerahmten Szenen erstarren, die ikonographischen Vorlagen werden aber ihrerseits – anders etwa als in *Das Römische Carneval* – nicht als Illustrationen oder als typographisch hervorgehobene Textblöcke repräsentiert. Während die ikonographischen Vorlagen in den Bildbeschreibungen in Texte überführt werden, erscheint der typographisch gesetzte Buchtext durch die Reflexion auf mediale Bedingungen des Buchdrucks andererseits als ‘Bild’. Werden die Bilder in den Ekphrasen somit einerseits als Form des Zeitmediums Text bewusst gemacht, unterstreichen die Bilderszenen auf anderer Ebene also die Anschauungsform der Rahmenschau, die ja auch die des Buchdrucks ist. Dabei ruft der Text ein vorgeblich kollektives Bildgedächtnis auf – „Wer kennt nicht den herrlichen Kupferstich unseres Wille von diesem Gemälde“ (428) heißt es an exponierter Stelle –, um durch den Griff zur Abbildung oder zumindest durch den Rückgriff auf die Bilderinnerung ein von sprachlicher Repräsentation uneinholbares Evidenzmoment zu kalkulieren.⁷ Der Bezug auf die zentralperspektivi-

⁵ Zur Zeitmode der Attitüden und Lebenden Bilder vgl. umfassend Ulrike Ittershagen. *Lady Hamiltons Attitüden*. Mainz 1999 und Birgit Jooss. *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmungen von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999. Zum sozialgeschichtlichen Hintergrund vgl. Manuel Frey. „Tugendspiele. Zur Bedeutung der ‘Tableaux vivants’ in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts“. *Historische Anthropologie* 6 (1998). S. 401-430.

⁶ Dass Bild und Text relative und ideologisch besetzte Begriffe sind, unterstreicht W.J.T. Mitchell. „Was ist ein Bild?“. *Bildlichkeit*. Hg. Volker Bohn. Frankfurt 1990. S. 17-68.

⁷ Erst die insistierenden Hinweise auf „Kupferstiche nach berühmten Gemälden“ (FA I.8. S. 427) rechtfertigen meines Erachtens überhaupt deren Abdruck. – Die ältere Forschung subsumiert die *tableaux vivants* demgegenüber vorbehaltlos unter der Anschauungsform der Rahmenschau, ohne ihre textuelle Repräsentation ausreichend zu reflektieren. Vgl. August Langen. „Attitüde und Tableau in der Goethezeit“. Ders. *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur*. Berlin 1978. S. 292-353. Norbert Miller. „Mutmaßungen über

sche Wahrnehmungsstruktur gerahmter Bilder wie Texte wird schließlich dadurch nuanciert, dass die Stellungen der Lebenden Bilder durch die Lektüreaufforderung des „*tournez s'il vous plait*“, die man „manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt“ (429), analogisch auf die materiellen Bedingungen des Buchdrucks bezogen werden. Im Verweis auf bedruckte Vorder- und Rückseiten des Buchtextes als mediale Differenz zu Tafelbild oder Druckgraphik nimmt der Roman somit die Frage nach der ‘Anschaulichkeit’ des Textes als eine nach der Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Schriftzeichen nochmals auf. Werden Bilder und Texte aufgrund medialer Differenzen also einerseits als – wie auch immer im einzelnen beschreibbare – divergente Darstellungs- und Erkenntnisweisen thematisiert, sind sie im Roman letzten Endes vor allem durch die Reflexion auf ihre Zeitlichkeit und auf den mortifikatorischen Status von Kunst analogisiert. Das zeigt sich nicht zuletzt auch darin, dass die Diskursivierung des Bildes als mobiles wie vergängliches Erinnerungsmedium im Tagebuch der vermeintlichen Stillstellung des Diskurses in Lebenden Bildern vorausgeht (vgl. Kap. II. 2). Als „der beste Text zu vielen oder wenigen Noten“ (398) charakterisiert, dienen das Präsenzmedium des ‘lebenden’ Bildes wie das Absenzmedium des ‘toten’ Textes so letztlich gleichermaßen der Bildung historischen Bewusstseins als Demystifikation emphatisch auf Dauer gestellter Augenblicke.⁸ Die den Roman prägende Verbindung von Bild und Tod fällt dabei paradox in eins mit der vorgeblichen Tendenz einer „natürlichen Bildnerie“ (427) des Lebens selbst, die sich darin zeigt, dass sich die Protagonisten auch abseits der Theaterbühne der Inszenierung von Prätexten und ikonographischen Vorbildern einschreiben.⁹ Das erstarrte Kind an Otilies ‘Marmorbrust’ wie ihr eigenes Schlusstableau im Märchen-Glassarg sind Illustrationen einer paradoxen neuzeitlichen Logik der Bilderflut, die den Topos der Wirklichkeit des Bildes verkehrt, um die „Wirklichkeit als Bild“ (439) zu repräsentieren. Dienen dabei jene von Luciane gestellten

Lebende Bilder. Attitüde und ‘tableau vivant’ als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts“. *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*. Hg. Helga de la Motte-Haber. Frankfurt/Main 1972. S. 106-130.

⁸ Ich folge der Deutung des Lebenden Bildes in Oskar Bätschmann. „Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“. *Der Betrachter ist im Bild*. Hg. Wolfgang Kemp. Köln 1985. S. 183-224. Hier S. 207.

⁹ Vgl. Gerhard Neumann. „Schrift und Bild. Zur Inszenierung von Fiktionalität in Goethes ‘Wahlverwandtschaften’“. *Freiburger Universitätsblätter* 103 (1989). S. 119-128.

Bilder vordergründig der Charakterisierung der dilettierenden Adelsgesellschaft mit ihrer Hauptdarstellerin Luciane als Kontrastfolie der heiligen Otilie, besteht ihre wesentlichere Funktion meines Erachtens in der vielschichtigen inhaltlichen Bezugnahme auf die zentrale Texthandlung einerseits (vgl. II-III), in der paradoxen Veranschaulichung der Poetologie des Romans andererseits (vgl. IV und V). Es soll gezeigt werden, dass die Lebenden Bilder eine Kritik der optischen Codierung von Verstehensprozessen entfalten, welche auf Goethes Erkenntnisse der physiologischen Farbentheorie zurückgeführt werden kann.

II. Bild-Vorlagen

Als Motive der Lebenden Bilder wählt Goethe mit dem Historienbild des blinden Belisar (Abb. 1; Abbildungen auf den folgenden Seiten) und einer niederländischen Genreszene (Abb. 3) zwei profane Sujets, die mit zwei religiösen über Kreuz gestellt werden – der historisch-alttestamentarischen Darstellung Esthers vor Ahasverus (Abb. 2) und einer neutestamentarischen Krippendarstellung.¹⁰ Entfaltet der Text vordergründig eine ontolo-

¹⁰ Lucianes Darstellungen liegen Kupferstiche zugrunde, die sich in den hier abgedruckten Seitenverhältnissen in Goethes Besitz befanden und/oder in der Weimarer Kunstsammlung vorhanden waren. Für das Präsepe, das in zentralen Zügen Correggios paradigmatischer Darstellung „*La Notta*“ ähnelt (vgl. Abb., S. 183), lässt sich keine konkrete Vorlage ermitteln. Näheres zu Vorlagen, Stechern und zur Weimarer Aufführungspraxis Lebender Bilder bei Erich Trunz. „Die Kupferstiche zu den ‘lebenden Bildern’ in den ‘Wahlverwandtschaften’“. *Weimarer Goethe-Studien*. Hg. Erich Trunz. Weimar 1980. S. 203-217. Spielt die Unterscheidung von Original und Kupferstich mit der Differenz von Urbild und Abbild, auratischer Ikone und reproduzierbarer Kopie, wird diese in der Forschung i.d.R. – so schon bei Langen und Miller (vgl. Anm. 6) und noch bei Jooss (vgl. Anm. 5) – auf die Darstellungen bzw. auf die Darstellerinnen selbst übertragen. Eine Ausnahme bildet Norbert Puzskar. „Frauen und Bilder: Luciane und Otilie“. *Neophilologus* 73 (1989). S. 397-410, der das der Aufführung zugrundeliegende Frauenbild der Goethezeit problematisiert, dabei aber wenig textnah argumentiert. – Goethe machte zwischen religiösen und profanen Bildnachstellungen keinen Unterschied – schon das Dilettantismus-Schema stellt sie auf eine Stufe (Vgl. FA I.18. S. 775). Ich halte auch deshalb Unterschiede der Aufführungspraxis – etwa die geringere Zahl der Betrachter – für sekundär und fasse die durch den regie-führenden Architekten verknüpften Bildnachstellungen im Folgenden als Konfiguration auf.



Abb. 1: Gérard Scotin: Der geblendete Belisarius, undatiert, seitenverkehrter Kupferstich nach dem Gemälde Luciano Borzones (vormals Anton van Dyck zugeschrieben), Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Nationalmuseum, Foto: Genske.

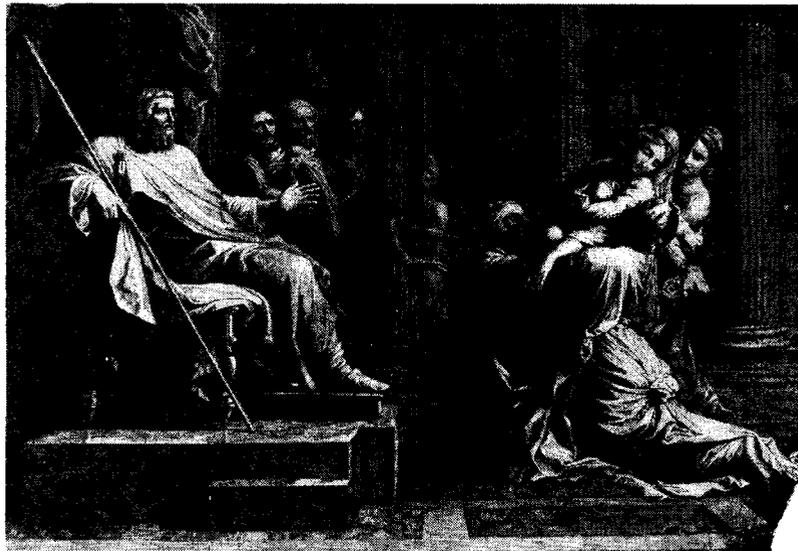


Abb. 2: Jean Pesne: Esther vor Ahasverus, undatiert, seitenverkehrter Kupferstich nach dem Gemälde von Nicolas Poussins, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Nationalmuseum, Foto: Genske.



Johann Georg Wille: Instruction Paternelle (Väterliche Ermahnung), 1765, Kupferstich nach dem Gemälde Gerard ter Borchs, Kunstsammlungen zu Weimar, Foto: Dreßler.

gische Differenz zwischen den Darstellungen der Stiefschwestern, besteht die tiefere Ironie darin, dass sich alle Bilder als Verdichtung der Romanhandlung lesen lassen. Schon die zweimalige Quasi-Ohnmacht und das prominente Dingsymbol der Astern – aster bedeutet Stern und entspricht im Hebräischen Esther – schreiben die als marianische „Himmelskönigin“ (439) inszenierte Ottilie in die Darstellung der jüdischen Königin Esther ein (Abb. 2).¹¹ Dass Ottilie „von diesem Bilde wie von den übrigen ausgeschlossen“ (439) bleibt, erweist sich also nur in Bezug auf ihre körperliche Abwesenheit als richtig. Die Wahl der schönen Jüdin durch den Perserkönig als Substitut für dessen erste Frau steht aber auch strukturell im Zusammenhang mit der narrativen Grundstruktur des Romans. (Dass Goethe die Bilder mit Blick auf das Romangeschehen kalkuliert hat, zeigt sich übrigens auch darin, dass die Positionen Belisars und Ahasverus' ein „großer und wohlgebauter Mann von gewissen Jahren“ (427) bzw. der „rüstigste] und schönste] Mann der Gesellschaft“ (428) einnimmt, so dass sinnbildlich Eduard in sie eingeschrieben wird.) Die Ähnlichkeit vermag allerdings Differenzen der Parallelgeschichten nicht zu verbergen. Stellt die Verbannung der ersten Frau des Herrschers Ahasverus sicher, „daß jeder Mann in seinem Haus der Herr bleibt“¹², und sind danach erotische und politisch-ökonomische Interessen sowohl für den wählenden König wie für die neu erwählte Königin Esther in Einklang zu bringen, führt Wahlverwandtschaft bei Goethe in die quasi-inzestuöse Katastrophe eines auch im Sinne Freuds lesbaren Familienromans. In eskapistischem Privatismus, als dessen Gradmesser die aus empfindsamen Inter-texten bekannten Bettler-Episoden fungieren, flieht Eduard politischer wie sozialer Verantwortung, um in der geliebten „Pflegetochter“ (282) einer erlösenden Mutterfigur nachzujagen. Das „liebe Kind“ (280) Ottilie, eine Waise wie Esther, glaubt demgegenüber auf ebenso paradoxe Weise, im kindlichen Geliebten einen zugleich ökonomisch und erotisch begehrten Vater adoptiert zu haben.¹³

¹¹ Bereits Harry G. Barnes. „Bildhafte Darstellungen in den Wahlverwandtschaften“. DVjS 30 (1957). S. 41-70. Hier S. 56-59, hat die sinnbildliche Anwesenheit Ottilies in den Bildern Lucianes unterstrichen, verbleibt dann aber trotzdem bei gängigen Oppositionsbildungen der Stiefschwestern.

¹² Buch Esther 1, 22.

¹³ Schon Ottilies früheste Kindheitserinnerung verschränkt das Motiv der quasi-Adoption mit dem des Begehrens nach Eduard. Dessen symbolische Vater-schaft unterstreicht der Brauch der Baumpflanzung am Tage von Ottilies Geburt wie die Porträtübergabe beim Mühlenausflug (vgl. FA I.8. S. 320, 323,

Die Belisar-Darstellung (Abb. 1) – chronologisch die erstgestellte – liest sich vor der Folie des Romangeschehens als Komplementärbild der alttestamentarischen Esther-Szene. Schon die Chronik des byzantinischen Feldherrn, der aus ungeklärter Ursache bei seinem Kaiser in Ungnade fiel und daher üblicherweise die Launenhaftigkeit Fortunae wie den Undank der Mächtigen exemplifiziert, unterstreicht neben der unbedingten Loyalität Belisars auch die „übergroße Liebe zu seiner unwürdigen Frau“.¹⁴ Die Rezeptionsgeschichte unterlegt den politischen Intrigen daher häufiger erotische.¹⁵ Die spätere Zudichtung der Blendung Belisars liest, einer Kausalkonstruktion der unerklärbaren Absetzung des siegreichen Generals entsprechend, scheinbar dessen metaphorische Liebesverblendung buchstäblich – jene temporäre Blindheit, von der sich Ottilie nach Ottos Tod durch Gott geheilt wähnt.¹⁶ Erweisen sich somit erotische und politisch-ökonomische Macht in der Legende Belisars im Gegensatz zu der Esthers als unvereinbar, fügt sich hier die Technik kontrastiver Gegenbilder dem antinomischen Darstellungsprinzip des Romans¹⁷, um die paradoxen Macht- und Wahrnehmungsstrukturen des Romanpersonals zu beleuchten. Das narzisstische Liebespaar Eduard-Ottilie untergräbt seine realen ökonomischen Wurzeln, um sich neue Bindungen imaginär vorzuspiegeln, so wenn ironischerweise die Kopie des Vorwerk-Verkaufsvertrags als Liebesbeweis und Vertragsmuster der avisierten romantischen Ehe erhalten muss. In der von der Rezeptionsaufforderung des „*tournez s'il vous plaît*“ (429) gedeckten 'Zusammenschau' der kompositorisch ähnlichen Blätter interferieren folglich die Positionen von Herrschern und Beherrschten. In der naheliegenden buchtechnischen Überblendung der Darstellungen entpuppt sich der Machthaber Ahasverus/Eduard als geblendeter und erniedrigter Bettler Belisar, die realiter

367). Dazu – wie zur freudianisch-lacanschen Deutungsperspektive des Textes insgesamt – vgl. Wolf Kittler. „Goethes Wahlverwandtschaften: Sociale Verhältnisse symbolisch dargestellt“. *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*. Hg. Norbert Bolz. Hildesheim 1981. S. 230-259.

¹⁴ Elisabeth Frenzel. *Stoffe der Weltliteratur*. 7., erweiterte Auflage. Stuttgart 1988. S. 87.

¹⁵ Vgl. Frenzel. *Stoffe der Weltliteratur* (wie Anm. 14). S. 88.

¹⁶ Vgl. FA I.8. S. 500.

¹⁷ Vgl. dazu ausführlich Stefan Blessin. *Erzählstruktur und Leserhandlung. Zur Theorie der literarischen Kommunikation am Beispiel von Goethes „Wahlverwandtschaften“*. Heidelberg 1974.

ohn-mächtige Waise Esther/Otilie als erhabene Blick- und Mitleidspenderin.¹⁸ Das Spiel mit buchstäblichen Seitenwechslern wie imaginären Spiegelrochaden ermöglicht es am Romanende dann jedoch auch, Otilie explizit mit Belisar zu vergleichen. Noch am Glassarg allerdings markiert bezeichnenderweise der Architekt, der den mitleidigen Soldaten vor Belisar verkörperte, das ökonomische Scheitern der weiblichen Waise als Differenz zum Misslingen des Mannes, adlige Genealogien erfolgreich fortzuschreiben.

Schon einmal hatte er so vor Belisar gestanden. Unwillkürlich geriet er jetzt in die gleiche Stellung; und wie natürlich war sie auch diesmal! Auch hier war etwas unschätzbar Würdiges von seiner Höhe herabgestürzt; und wenn dort Tapferkeit, Klugheit, Macht, Rang und Vermögen in einem Manne als unwiederbringlich verloren bedauert wurden [...] so waren hier so viele andere stille Tugenden, von der Natur erst kurz aus ihren gehaltreichen Tiefen hervorgerufen, durch ihre gleichgültige Hand schnell wieder ausgetilgt [...] (525f.)

III. Belebte Bilder – Diderot Pygmalion

Glaubt der Architekt während der Belisar-Darstellung vor dem General selbst gestanden zu haben, ist die erlebte Rede hier sprachlicher Ausdruck der Goethes klassischer Kunstauffassung bedenklich scheinenden Konfundierung von Natur und Kunst. Michael Fried hat gezeigt, dass das rührende Belisar-Thema – freilich unter Abblendung des erotischen Subtextes – nicht nur in der moralistischen Literatur des 18. Jahrhunderts beliebt war, sondern auch der Neubestimmung des Verhältnisses des Rezipienten zum Kunstwerk ab ca. 1750 diente.¹⁹ Insbesondere der seinerzeit van Dyck

¹⁸ Die Bettler-Szenen wie die Anekdote Karls I. von England untermauern die Bezüge. Die Episode des abgesetzten Königs führt die untertänige Herrscherin Otilie in Kapitel I.6 auf das Landgut ein, ohne daß Macht und Begehren für sie dort vermittelbar erscheint. Das Begehren, lädierte Herrscherstäbe zu restaurieren, vermag reale Kastrationen nicht zu verhindern – Karl wurde ebenso enthauptet, wie Eduard durch Otilies ambivalenten „Augentrost“ (FA I.8. S. 313) verblendet.

¹⁹ Vgl. Michael Fried. *Absorption and Theatricality in the Age of Diderot*. Berkeley/Los Angeles/London 1980. S. 145-160. Das Belisar-Kapitel findet sich über-

zugeschriebenen Komposition Luciano Borzones, deren Kupferstich die Vorlage für das *tableau* im Roman bildet, kam dabei Vorbildfunktion zu. Diderot entwickelte anhand dieser Komposition im Sommer 1762 zentrale Überlegungen seiner Utopie von der Abwesenheit des Betrachters vor dem Bild, die in ihren wesentlichen Bestimmungen die Theorie der vierten Wand im *tableau*-Theater reformulierten.²⁰ Durch die versunkene Betrachtung des Soldaten, der Diderot als Hauptgestalt der Komposition gilt, weil er als um 90 Grad versetzter Stellvertreter des realen Betrachters die identifikatorische Versetzung ins Kunstwerk erleichtern soll, repräsentiert die Darstellung die bürgerliche Kardinaltugend mitleidender Empathie.²¹ Wenn Goethe auf der Guckkastenbühne im Roman Diderots Rezeptionsfiktion ausstellt – alle vier Bildnachstellungen bieten von Diderot bewunderte Sujets oder setzen Ersatzbetrachter des Rezipienten in Szene –, ist es aufschlussreich, dass ausgerechnet der dilettierende Architekt die näher bestimmten Betrachterpositionen in der Belisar-Darstellung und im Präsepe einnimmt. Der Nazarener, dem die adligen Gäste verhasst scheinen, ohne dass ihn dies abhalten könnte, für sie Lucianes *tableaux vivants* im „Carneval“ (430) zu wiederholen, ist als versunkener Rezipient kaum von einer Personifikation Pygmalions zu unterscheiden. Die Aufhebung der Grenze von Natur und Kunst im fruchtbaren Augenblick auf Dauer gestellter *tableaux* ebnet in Goethes Diderot-Lektüre die Differenz von tugendhafter und leidenschaftlicher Betrachtung ein.²² Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts interferierenden Re-

setzt in *Der Betrachter ist im Bild*. (wie Anm. 8). S. 154-182. Den Hinweis auf Goethes Bezugnahme auf Diderots Rezeptionstheorie in den „Wahlverwandtschaften“ verdanke ich Rita Lennartz. Vgl. auch ihren Beitrag in diesem Band.

²⁰ Vgl. Fried. *Absorption and theatricality* (wie Anm. 19). S. 147-149. Fried weist in einem leider sehr kurz geratenen „Wahlverwandtschaften“-Appendix (S. 171-173) darauf hin, dass Goethe durch den „Salon“ von 1765 mit der Wertschätzung der erstgestellten Historienbilder durch Diderot vertraut war.

²¹ Vgl. Fried. *Absorption and theatricality* (wie Anm. 19). S. 147f.

²² Fried. *Absorption and theatricality* (wie Anm. 19). S. 173 sieht Goethes Darstellung des Verhaltens der Betrachter als Brechung der diderotischen Rezeptionsfiktion an. – Dass Goethe die pygmalionische Kunstrezeption kritisierte, bedeutet freilich nicht, dass er auf sie als literarische Attitüde während der Italienreise verzichtet hätte. Man vergleiche die fünfte „Römische Elegie“ mit dem Aufsatz über die Schutzpatronin Palermos (1788). Nicht nur bei Faustina, sondern auch in „Rosaliens Heiligthum“ fesseln Goethe „besondere Reize“ der „wie in einer Art von Entzückung“ daliegenden „schönen Schläferin“ – Verwandte der „mehr schlaf- als todähnlichen“ Otilie im Glassarg. (Vgl. FA I. 15.2. S. 845-848). Zu Pygmalion als Leitfigur enthusiastierter Kunstre-

zeptionsmuster moralisch-tugendhafter und leidenschaftlicher Versetzung ins Kunstwerk werden somit vom Roman derart ineinandergespielt, dass ihre Doppelung mit der Verschränkung von Text und erotischem Subtext der ikonographischen Vorlagen interferiert. Der Erzähler konfrontiert in der Abfolge der Lebenden Bilder also nicht nur die bürgerliche und/oder Heilige Familie der beiden letztgestellten *tableaux* mit der Sphäre aristokratisch-politischer Öffentlichkeit der Historienbilder²³, er kontrastiert in allen vier Darstellungen „stille Tugenden“ (526) der Betrachtung als Ideal bürgerlich-klassischer Kunstrezeption mit dem Faktum voyeuristischer Untugenden. Verschränken sich in diesem *‘Paradoxe sur Diderot’* moralische und pygmalionische Einkörperung ins Kunstwerk ineinander, wird der „ganz natürliche Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen“ (429) verständlich. Dass angesichts der niederländischen Genreszene (Abb. 3) „ein lustiger ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt: *tournez s’il vous plait*, laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte“ (429), scheint bei der Fixierung des Romanpersonals auf Transparenz und Erotik des Gesichts(sinns) zwangsläufig. Die kollektive Erregung entzündet sich dabei an einer Rückenansicht, deren Titel „Instruction Paternelle“ nicht vom Maler „Terburg“ (d.i. Gerard ter Borch) stammt, sondern vom seinerzeit äußerst populären Kupferstecher „Wille“ (428). Sie ist als bürgerlich-patrizische Familienszene wie als galantes Anerbieten lesbar – vermag die Emblematik doch irritierenderweise verschiedene Lesarten zu stützen. Von kunsthistorischer Seite ist überzeugend nachgewiesen worden, dass die rezeptionsästhetische Bedeutung von ter Borchs rätselhaften *‘Ladies in Satin’* – er hat freilich auch weniger vieldeutige Genreszenen gemalt, die Goethe in Dresden und Kassel gesehen hat – darin besteht, divergierende Deutungen zu ermöglichen, um die Sinnfixierung dem Rezipienten zuzuschreiben.²⁴ In Analogie

zeption vgl. ausführlicher Bättschmann. Pygmalion als Betrachter (wie Anm. 8).

²³ Vgl. Kittler. *Sociale Verhältnisse* (wie Anm. 13). S. 245.

²⁴ Vgl. Alison Mc Neil Kettering. „Ter Borch’s *Ladies in Satin*“. *Art History* 16 (1993). S. 95-124. Zentrum der Deutung wie des Bildes ist die Frau und die Vorstellungen, die sie erzeugt. Ter Borchs Bildangebot reicht von *‘der Petrarchistischen’* bis zur *‘Koketten’*, von der *‘Häuslichen’* bis zum *‘Model’* bürgerlicher Textilprodukte. Näheres zur Emblematik auch bei Waltraud Maierhofer. „Vier Bilder und vielfältige Bezüge: die sogenannte „Väterliche Ermahnung“ und die Figuren in den *‘Wahlverwandtschaften’*“. *Ethik und Ästhetik*.

zu Goethes mehrdeutigem Darstellungsverfahren dient schon bei ter Borch die Übernahme ikonographischer Deutungspartikel dem Zerspielen jeglicher Eindeutigkeit. Die galante Lesart war ursprünglich allerdings wohl maßgeblich durch eine Münze zu unterstützen, welche die männliche Gestalt auf ter Borchs Gemälde hielt, bevor sie ein späterer Besitzer übermalen ließ.²⁵ Zeigt Willes Stich kein Geldstück, wird der Darstellung in Goethes Bildbeschreibung als Strafpredigt doch nur vordergründig ihre Ambivalenz genommen. Der Erzähler liest sie als „sogenannte väterliche Ermahnung“ (428; Hervorhebung N.R.), mischt in seine Ekphrase dreimal das Verb „scheint“ und lässt schließlich die „Mutter“ – galanter Lesart zufolge die Kupplerin – „eine kleine Verlegenheit“ (429) in ihrem Weinglas verbergen.²⁶

Gerade die Uneindeutigkeit des Vexierbildes macht die Genreszene zur adäquaten Darstellung des paradoxen Verhältnisses Otilies zu den Pflegeeltern, ist Eduard ja aristokratischer Galan – man denke nur an den Topos verführerischer Schmuck- oder Stoff-Kästchen in empfindsamen Intertexten wie La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* – wie Erziehungsberechtigter der „geliebten Pflgetochter“ (282) zugleich, Charlotte liebevolle Ziehmutter einerseits und kupplerische Tante anderer-

Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag. Hg. Richard Fisher. Frankfurt/Main u.a. 1995. S. 363-382. Hier S. 367-372. Mit wenig überzeugenden Argumenten sucht Trunz. Kupferstiche (wie Anm. 10). S. 212-214 der Rückenansicht im Romankontext ihre Ambivalenzen auszutreiben.

²⁵ Der Sachverhalt ist umstritten. Jan Kelch, Kurator der Berliner Gemäldegalerie, legt sich aufgrund der Durchleuchtung des Bildes auf eine übermalte Münze fest, andere Forscher bestreiten dies. Zur Diskussion vgl. Mc Neil Kettering. *Ter Borchs Ladies* (wie Anm. 24). S. 116. Anm. 5.

²⁶ Die Reihe der Tagebuchtexte 13 bis 16 in Kapitel II.5 („Wenn wir mit [...] Grund zugleich überlieferten“), verdichtet die Anspielungen auf eine galante Szene, die nur als „äußeres Zeichen“ eine „rechte Erziehung“ zeigt. Der Eintritt in ein „vertrauliches Gemach“ – zumal mit Goethe verhassten Annäherungsgläsern einer Brille – erscheint hier ebenso unschicklich wie *‘Stuhlschaukeln’* oder *‘Hutablegen’* (vgl. Kupferstich), nachdem man „kaum das Kompliment“ gemacht hat. (Vgl. FA I.8. S. 432) – „Was sollen wir“ da „noch viel von kleinen Nachstücken sagen, wozu man niederländische Wirtshaus- und Jahrmarktsszenen gewählt hatte“? (FA I.8. S. 429) Vielleicht nur noch, dass sich die Zerstreung von Titel, Bild und als *‘Unterschrift’* lesbarem Tagebucheintrag als ironisches Spiel Goethes mit der Struktur barocker Emblematik verstehen lässt.

seits.²⁷ Die konfligierenden Rollen erklären sich durch die Verschränkung von feudalistischer Sozialisierung und quasi-bürgerlicher Gesinnung, galten doch Eduard und Charlotte einstmals als das „schönste Paar bei Hofe“ (343), bevor sie sich mit Adoptivtochter und Freund – zentrale Diskurse bürgerlicher Literatur des 18. Jahrhunderts aufrufend – in ländlicher Idylle zurückzuziehen suchten. Die beiden Bildpaare der *tableaux vivants* verdichten somit nicht nur den sozialgeschichtlichen Wandel von der feudal-stratifikatorischen zur funktional ausdifferenzierten bürgerlichen Gesellschaft, sie treiben in der Verklammerung und Überkreuzung aristokratischer und bürgerlicher Ideologeme auch die Verschränkung von Ökonomie und Erotik als gesellschaftliches *tertium comparationis* hervor. Die abwesende Anwesenheit der übermalten Münze wird so zum buchstäblich herausragenden Sinnbild des wirtschaftlichen Diskurses, der den Protagonisten schon im Namen eingeschrieben ist, und den Roman eines missglückten Partnertauschs auch dort steuert, wo die Semantik entgrenzter Liebesleidenschaft die Vergessenheit alles Ökonomischen zu inszenieren sucht.²⁸ Das neue Paradigma romantischer Liebe um 1800, das die Frau ‘emanzipiert’, indem sie sie zur Erlösergestalt des Mannes stilisiert, wird in den „Wahlverwandtschaften“ als einem Erzählarchiv auch des 18. Jahrhunderts folglich von älteren Semantiken ökonomischer Trauerspiele des Bürgertums überlagert. Vor der Folie der Vater-Tochter-Beziehung gelesen, entpuppt sich die Vereinigung Eduards und Otilies im romantischen Liebestod dadurch aber auch als parodistische Fortschreibung der quasi-inzestuösen Vereinigung Odoardos mit seiner Tochter im Dolchstoß der *Emilia Galotti*. Indem Goethe Prinz und Patriarchen – in der Wirtshaus-Szene des Romans findet sich ein vergleichbarer Bezug zur *Sara Sampson* –, aristokratischen Verführer und bürgerlichen Vater in der Figur Eduards zusammenbindet, legt die personale Verdichtung Latenzen bürgerlicher Romane und Trauerspiele frei. Die aus diesen in die Konfiguration Luciane-Otilie übertragene Projektion dichotomischer Weiblichkeitsbilder (Orsina-Emilia, Marwood-Sara etc.), die sich in den *tableaux*-Szenen des Romans wie in der Conti-Szene des dramatischen Intertextes der „*Emilia Galotti*“ zu Gemälden und Leben-

²⁷ Vgl. dazu auch – ohne Bezug zur Empfindsamkeit – Maierhofer. Vier Bilder (wie Anm. 24). S. 368-370. Ihr Aufsatztitel ist mißverständlich, insofern lediglich die sogenannte „Väterliche Ermahnung“ näher untersucht wird.

²⁸ Zur Semantik der Namen vgl. Kittler. Sociale Verhältnisse (wie Anm. 13). S. 230.

den Bildern konkretisiert, hintertreibt so romantische Weiblichkeitskonstruktionen schlegelscher Provenienz. Otilie, das Phantasma der Frau als jungfräuliche Mutter, müsste neben Lucianes Sinnlichkeit zugleich deren ökonomische Unbekümmertheit haben dürfen, um Lucinde sein zu können. Die *Wahlverwandtschaften* schließen durch das vom Architekten variierte Conti-Zitat des langen Weges vom Auge zur Hand²⁹ also nicht nur ironisch an den Traum von der Idealität der Frau wie der Immaterialität der Kunst an – wie schon die Conti-Szene selbst treiben sie dahinter die patriarchalische Ideologie der Verfügung über Natur und Weiblichkeit als fetischisierbarem Sammelobjekt hervor.

Bezeichnenderweise entwickelt die arme Waise Otilie schnell ein Gespür dafür, dass Gaben Gegengaben fordern.³⁰ Das Präsepe, das manche Interpreten noch heute als Ausdruck von Otilies „Wesen“ verstehen möchten³¹, wird durch ein banales Missverständnis zwischen Otilie und dem Architekten initiiert, um als Ausdruck der „frommen Kunstnummerei“ (440) in Glaubens- und Gläubigerlogiken gleichermaßen eingebunden zu werden. Hatte der Baukünstler den Wunsch Otilies ignoriert, den anwesenden Dilettanti seine Kunstsammlung zu zeigen, begründet er dies in der anschließenden Aussprache bezeichnenderweise im Rückgriff auf numismatische Metaphorik.

Niemand weiß eine Medaille am Rand anzufassen; sie betasten das schönste Gepräge, den reinsten Grund, lassen die köstlichsten Stücke zwischen dem Daumen und Zeigefinger hin- und hergehen, als wenn man Kunstformen auf diese Weise prüfte. Ohne daran zu denken, daß man ein großes Blatt mit zwei Händen anfassen müsse, greifen sie mit Einer Hand nach einem unschätzbaren Kupferstich, einer unersetzlichen Zeichnung [...] (436)

Der Vergleich lässt sich als metonymische Anspielung auf die blinde Münze im „unschätzbaren Kupferstich“ Willes verstehen, leuchtet es ohne Bezug zur Rückenansicht kaum ein, wieso sinnbildlich oder wörtlich gefasste Münzen ausgerechnet zwischen „Daumen und Zeigefinger [...] Einer“ auch drucktechnisch erhobenen Hand besonders gefährdet sind. Entscheidender ist es aber, dass sich Otilie nach der Aussprache

²⁹ Vgl. FA I.8. S. 406.

³⁰ „Man mag noch so eingezogen leben, so wird man ehe man sich's versieht, ein Schuldner oder ein Gläubiger.“, notiert auch ihr Tagebuch. (Vgl. FA I.8. S. 418).

³¹ So Jooss. *Lebende Bilder* (wie Anm.5). S. 224-233. Hier S. 228f.

ihrerseits als Schuldnerin des Architekten fühlt: „Nicht wohl konnte sie ihm daher eine Bitte rund abschlagen, die er in Gefolg dieses Gesprächs an sie tat, ob sie gleich [...] nicht einsah, wie sie ihm seine Wünsche gewähren könne.“ (437). Dass es dann Charlotte ist, die dem Architekten schließlich seinen Wunsch gewährt, die Jungfrau Ottilie im Präsepe auszustellen, um sich dabei selbst als Betrachterin vor dem Heiligenbild zu positionieren, nuanciert die Kupplermotivik und das textinterne Spiel mit realen und sinnbildlichen Besetzungen von Bildpositionen. Im Achsensprung von 180 Grad, den die Lektüeranleitung des „*tournez s'il vous plait*“ (429) nahelegt, sitzt Charlotte als zu Tränen gerührte Betrachterin nun realiter vor dem Präsepe, während sie im dritten gestellten Bild sinnbildlich in diesem saß. Bedenkt man, dass dem Roman durch die Palindromie des Namens Otto nicht nur der Hinweis auf die jüdische Leserichtung, sondern durch die hybride Physiognomie der Erlöserkontrafaktur Otto auch die jüdische Lesart der Christusgeburt durch die Jungfrau Maria eingeschrieben ist, lässt sich das galante Anerbieten als gegensätzliches Deutungsmuster des im Präsepe dargestellten heilsgeschichtlichen Ereignisses betrachten.³² Durch die subtilen Anspielungen wie durch die Palindromie und den selbstreflexiven Hinweis auf das Umblättern gebundener Buchseiten, erscheinen so auch die religiöse Frontal- und die profane Rückenansicht als vexatorische Komplementärbilder – sozusagen als Vorder- und Rückseite ein und derselben Darstellung in unterschiedlicher Ausdeutung. Nicht erst dadurch freilich rückt auch das Präsepe in ein zwiespältiges Licht, ruft es bei Betrachtern wie Darstellern insgesamt „mehr Verwunderung und Lust als Bewunderung und Verehrung“ hervor, so dass man sich veranlasst sieht, den Ausdruck von Frömmigkeit „einigen älteren Figuren“ (439) aufzutragen. Dass dem auf Knabengehorsam getrimmten Pensionsgehilfen – ikonoklastischer Gegenspieler wie erotischer Konkurrent des idolatrischen Architekten – derlei „Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen keineswegs gefallen“ (442) will, ist angesichts der entfal-

³² Im Talmud wird Jesus als Bastardsohn des Soldaten Panthera und der Ehebrecherin Mirjam desavouiert. Die verbreitete Toldoth-Jeschu-Legende wiederum liest sich als Urszene der nächtlichen Zeugung Ottos: „Mirjam aus Betlehem war mit einem gottesfürchtigen Mann namens Jochanan verlobt. Ein Freund ihres Verlobten namens Joseph fand Gefallen an ihr. Es gelang ihm, sich in einer Sabbatnacht bei Mirjam einzuschleichen. Er gab sich als ihr Mann Jochanan aus, um Mirjam seiner sexuellen Begierde gefügig zu machen.“ Vgl. Klaus Schreiner. *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*. München 1994. S. 413-432. Hier S. 418.

teten Darstellungslogik der *tableaux vivants* auch nur einleuchtend. Als Spiegelung des Romangeschehens geht es in diesen immer nur um das Eine: um die Interferenz von politisch-ökonomischer und erotischer Macht.³³

IV. Vorbilder – Lucia, Emma und ihre Schwestern

Goethes Zeitgenossen haben intensiv mögliche deutsche Vorbilder Lucianes diskutiert.³⁴ Der neueren Forschung gilt hingegen die Begegnung mit Emma Hamiltons Attitüden und *tableaux vivants* am 'Ursprungsort' Neapel als Inspirationsquelle der Bilder-Szenen.³⁵ Umso mehr erstaunt, dass die Verarbeitung der Begegnung mit dem *ancien régime* im Königreich beider Sizilien im Detail unbemerkt geblieben ist.³⁶ Im Intertext der *Italienischen*

³³ Drastischer als im Roman benennt Goethe Latenzen nazarenischer Kunst – Bezugspunkt ist das Werk Zacharias Werners – im Brief an Jakobi vom 7.3.1808: „Ich verarge dir's gar nicht wenn du das verkoppeln und verkuppeln des Heiligen mit dem Schönen oder vielmehr Angenehmen und Reizenden nicht vertragen magst: denn es entsteht daraus, wie uns selbst die Wernerschen Sachen den Beweis geben, eine lüsterne Redouten und Halb Bordellwirtschaft, die nach und nach noch schlimmer werden wird.“ (FA. II.6. S. 280).

³⁴ Vgl. *Die Wahlverwandtschaften. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808-1832*. Hg. Heinz Härtl. Weinheim 1983. S. 80 (C. Jagemann), 110 (Chr. v. Reitzenstein), 113 (B. Brentano).

³⁵ Vgl. Ittershagen. Attitüden. (wie Anm. 5). S. 49. Langen. Attitüde und Tableau (wie Anm. 7). S. 307f. Miller. Mutmaßungen (wie Anm. 7). S. 116, Anm. 15. Der Einfachheit halber wird im Folgenden ausschließlich von Lady Hamilton gesprochen, obwohl William Hamilton Emma Hart erst 1791 ehelichte.

³⁶ Schelling-Schär zeigt textliche Parallelen zwischen Roman und „Italienischer Reise“. Ihrer hagiographischen Fixierung auf die heilige Ottilie entgeht dabei aber der Anspielungsreichtum der Bilderszenen. Vgl. Esther Schelling-Schär. *Die Gestalt der Ottilie. Zu Goethes „Wahlverwandtschaften“*. Zürich 1969. S. 106-110. – Wichtiger als biographische Entschlüsselungen ist mir insgesamt, dass Luciane einen subversiven parodistischen Typus darstellt, der sich in Neapel wie in Weimar gleichermassen findet. Dass sich Lucianes vermeintliche Disziplinierung auf der *tableau*-Bühne als verlagerte Auseinandersetzung mit SchauspielerInnen des Weimarer Hoftheaters um (kultur)politische Ideale lesen lässt, wäre auszuführen, sprengt hier aber den Rahmen. Zur rigiden Theaterpraxis Goethes vgl. jedoch Klaus Schwind. „Man lache nicht! Goethes theatrale

Reise liest sich der Besuch beim „Ritter Hamilton“³⁷, Kunstsammler und englischer Gesandter am neapolitanischen Hof, der gut 35 Jahre älter und mithin alt genug war, „ritterlicher Vater“ (428) Lady Hamiltons sein zu können, als Urszene der Luciane-Episoden.³⁸ Goethe kommt abschließend auf die neapolitanische Präsepe-Tradition zu sprechen, um die Schilderung seines Besuchs mit harscher Kritik an der Darstellung und der Darstellerin Lebender Bilder zu beenden:

Darf ich mir eine Bemerkung erlauben, die freilich ein wohlbehandelter Gast nicht wagen sollte, so muß ich gestehen, daß mir unsere schöne Unterhaltende doch eigentlich als ein geistloses Wesen vorkommt, die wohl mit ihrer Gestalt bezahlen, aber durch keinen seelenvollen Ausdruck der Stimme, der Sprache sich geltend machen kann. Schon ihr Gesang ist nicht von zusagender Fülle.

Und so mag es sich am Ende mit jenen starren Bildern verhalten. Schöne Personen gibts überall, tiefempfindende zugleich mit günstigen Sprachorganen versehene seltener, am allerseltensten solche wo zu diesen noch eine einnehmende Gestalt hinzutritt.³⁹

Was in der *Italienischen Reise* als Destruktion des Mythos' Lady Hamiltons nach deren Tod 1815 gedacht gewesen sein mag, liest sich mit Blick auf die *Wahlverwandtschaften* als ambivalente Legendenzeugung einer ent-sagenden Heiligen aus dem Geiste stillgestellter Sirenen, welche ihre gesellschaftliche Stellung durch künstlerisch-erotische erkaufen. Leihet Goethe Luciane desavouierte Züge eines realen Vorbilds oder – textueller Chronologien halber – diesem in der *Italienischen Reise* solche Lucianes, erstaunt bei der Lektüre allerdings schon die Ambivalenz der Romanfigur Luciane. Diese treibt ja nicht nur ein stilles Mädchen, das wie Ottilie den Tod eines Geschwister verschuldet hat, in eine „öffentliche] Anstalt“ (436), sondern weiß sich auch selbst als Krankenpflegerin und Almosenspenderin erfolgreich in Szene zu setzen.

Durch nichts aber vermehrte sie so sehr ihren Ruf, als durch ein auffallendes gutes beharrliches Benehmen gegen einen unglücklichen

Spielverbote. Über die schauspielerischen Unkosten des autonomen Kunstbegriffs“. IASL 21.2 (1996). S. 66-112

³⁷ FA I. 15.1. S. 225.

³⁸ Vgl. FA I. 15.1. S. 352-355. Goethes Verhältnis zu den Hamiltons beleuchtet David Constantine. „Goethe and the Hamiltons“. Oxford German Studies 26 (1997). S. 101-131. Vgl. auch Brian Fothergill. *Sir William Hamilton. Diplomat, Naturforscher, Kunstsammler*. München 1971.

³⁹ FA I. 15.1. S. 354f.

jungen Mann, der die Gesellschaft floh, weil er, übrigens schön und wohlgebildet, seine rechte Hand, obgleich rühmlich, in der Schlacht verloren hatte. [...] Zuletzt munterte sie ihn auf, mit der linken Hand zu schreiben: er mußte alle seine Versuche an sie richten, und so stand sie, entfernt oder nah, immer mit ihm in Verhältnis. Der junge Mann wußte nicht, wie ihm geworden war, und wirklich fing er von diesem Augenblick ein neues Leben an.

Vielleicht sollte man denken, ein solches Betragen wäre dem Bräutigam mißfällig gewesen; allein es fand sich das Gegenteil. (421)

Die beiläufige Episode stellt Luciane in die Reihe der Anglophilen des Romans. England durchzieht den Text nicht nur als Chiffre für Aufklärung und Freiheit wie ein „roter Faden“ (402), sondern besagter Faden die Tauen der britischen Flotte. Admiral Nelson, dessen Pflege Emma Hamilton unter Duldung des väterlichen Gatten nach den Schlachten gegen die französische Seemacht übernahm, hatte in diesen nicht nur seinen rechten Arm, sondern auch das entsprechende Auge verloren – und war nach allgemein verbreiteter Ansicht durch die Sirene Hamilton verblendet vom rechten Kurs abgekommen.⁴⁰ Im Romankontext erstaunt

⁴⁰ Vgl. Ernle Bradford. *Nelson. Admiral und Diplomat*. Berlin 1977. S. 109f, 160-167, 220-285. Ferner Fothergill. *Sir William Hamilton* (wie Anm. 38). S. 280-449. Goethe hat die Liaison anlässlich der Niederschrift der „Italienischen Reise“ eingängig studiert. Aus der Weimarer Bibliothek entlieh er im Herbst 1816 die Memoiren Lady Hamiltons, zwei Biographien Nelsons und dessen – ab 1797 mit links geschriebene – Liebesbriefe an Emma. Vgl. Elise Keudell. *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek*. Weimar 1931. Nr. 1061f. und 1066f. Die „Tag- und Jahres-Hefte“ resümieren den Lektüreeindruck: „Zu gleicher Zeit [wie Byrons „Corsar“ und „Lara“; N.R.] erschienen Nelsons Briefe mit seinem Leben, gaben viel zu denken und viel zu trauern [!].“ (FA I. 17. S. 271). Schon vor der Entstehung des Romans war Goethe indes über Details der *ménage à trois* – chemisch gelesen eine einfache Wahlverwandtschaft eines Quartetts, da auch Nelson verheiratet war –, genau informiert. Riemer notiert 1803 Anspielungen Goethes auf Lady Hamiltons Verwicklungen in die Niederschlagung der neapolitanischen Revolution (Vgl. FA II. 5. S. 371). Im Mai 1806 erläuterte John Osborn Goethe Nelsons Strategie der Schlacht von Trafalgar (Vgl. FA II. 6. S. 54). Im Sommer 1809 kritisiert Goethe Arnims Romanzen „Nelson und Meduse“ (Vgl. FA II. 6. S. 481f.). – Ottilies Tagebuchreflexionen in II.5 über Freiheit und Unfreiheit in der Liebe schließlich reflektieren das Verhältnis von „Helden“ und „Dummen“ und gipfeln in folgendem Diktum: „Die größten Menschen hängen immer mit ihrem Jahrhundert durch eine Schwachheit zusammen.“ (FA I.8. S. 433).

jedoch nicht vorrangig die Tatsache, dass sich Anspielungen positivistisch aufschlüsseln lassen, sondern vielmehr die narrative Technik, diese mit der zentralen Texthandlung zu verknüpfen. Luciane ist denn auch nur bei oberflächlicher Betrachtung magnetischer Gegenpol Ottilies gemäß goetheschem Polaritätsdenken. Bei aufmerksamer Lektüre wird ersichtlich, dass der Text sie durch die anspielungsreichen *tableaux vivants* und Attitüden, durch die Thematisierung der Dienstbarkeit und Idolatrie sowie nicht zuletzt durch die explizit betonte Sittlichkeit zwischen schlechter Kopie und guter Parodie Ottilies ansiedelt. Fungiert Luciane schließlich als die rechte Hand eines Ex-Soldaten, der seine Schreibversuche an sie richten muss, liefert der Text keinesfalls nur „artige Gegenbilder“ (311), sondern bietet seinerseits schon die einigermaßen unartige Parodie des Androgynenmythos und der identischen Hand(-Schrift) des liebenden Lesepaares Ottilie-Eduard.

Im Roman spiegeln sich – poststrukturalistische Lektüren blenden das häufig völlig aus – die politischen Katastrophen um 1800 in den privaten. Das macht ihn freilich noch nicht zum historischen Schlüsselroman, was sich daran zeigt, dass Luciane den verlängerten Namen und Züge einer zweiten und älteren süditalienischen Legendengestalt trägt – gemeint ist die Heilige Lucia von Syrakus.⁴¹ Die war während diokletianischer Christenverfolgung von ihrer Mutter mit einem Römer verlobt worden. Sie entschied aber, Jungfrau zu bleiben, verschenkte Kleider und Vermögen an die Armen und wurde daraufhin vom eigenen Verlobten als Christin angezeigt. Als Strafe sollte sie in einem Bordell Liebesdienste verrichten, wovor sie göttlicher Eingriff bewahrte, bevor sie nach langem Martyrium starb.

Wenn die einem reichen Bräutigam versprochene leibliche Tochter Charlottes durch erotische Mehrdeutigkeiten einerseits⁴², durch Krankenheilungen, Geld- und Kleiderspenden andererseits charakterisiert wird,

⁴¹ Zur Legende vgl. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Begründet von Engelbert Kirschbaum. Hg. Wolfgang Braunfels. Acht Bände. Freiburg u.a 1968-1974. 7.Bd. (1974). Sp.415-420 [zit. LCI]. Ferner Vera Schaubert/Hanns M. Schindler. *Heilige und Namenspatrone im Jahreslauf*. Augsburg 1993. S. 640-642. Auf die Lucia-Legende weist schon Kittler hin: Kittler. *Sociale Verhältnisse* (wie Anm. 13). S. 243.

⁴² „Sie war nun einmal zu dem Glücke gelangt, ein Pferd besteigen zu dürfen. Der Bräutigam hatte schöne Pferde, und sogleich mußte man aufsitzen.“ (FA I.8. S. 412). Vgl. auch die Schilderung von Emmas Attitüden-Stellungen am 16.3. 1787 (FA I.15.1. S. 225f.).

um als Hauptdarstellerin in ein als Freudenhaus lesbare Familienintimier gestellt zu werden, spielt der Text Projektionen von „Hamiltons H[ure]“⁴³ mit solchen einer sizilianischen Heiligen ineinander. Das könnte noch als Anspielung auf Lebende Bilder und andere aristokratische Stellungs- und Verstellungskünste durchgehen⁴⁴, stellte der Text auf der Ebene des Heiligendiskurses nicht eine überraschende Einheit zwischen der aristokratischen Luciane und ihrer quasi-bürgerlichen Stiefschwester Ottilie her. Denn sowohl der südlichen Heiligen Lucia wie der nördlichen Heiligen Odilia kommt im christlichen Heiligensystem ironischerweise das Patronat für Augenranke und Blinde zu.⁴⁵ Das bedeutungsträchtige Datum des 13.12. als Geburtstag Lucias (wie William Hamiltons), Patronatstag beider Heiligen und Todestag Odilias, verschränkt dann seinerseits Ur-Dialektiken von Gut und Böse, Licht und Dunkelheit, Sehen und Blindheit. Gilt der Lucientag als Beginn der Weihnachtszeit im engeren Sinne, ist er zugleich mit reichem luziferischem Brauchtum verknüpft, da die Luciennacht bis ins 16. Jahrhundert als längste des Jahres galt. Lucien-Gestalten werden demensprechend als Präfiguration Christi, als jungfräuliche Braut in weißem Kleid oder aber als satanisches Wesen dargestellt.⁴⁶ Die luziferische Luciane, die mit Ende des Kapitels II.5 „wie ein brennender Kometenkern, der einen langen Schweif nach sich zieht“ (413) den Text verlässt, zeichnet also dem vorgeblich durch einen „Dämon“ (514) aus seiner Bahn geschrittenen marianischen Engewesen Ottilie seinen Weg vor. Dessen Nachtseiten, welche auch die Pen-

⁴³ Johann Gottfried Herder. *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-89*. Hg. Albert Meier/Heide Hollmer. München 1988. S. 361.

⁴⁴ Zum Diskurs des verstellten äffischen Schauspielers vgl. Ursula Geitner. *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1992. S. 284-343.

⁴⁵ Zur Vorbildfunktion Odilias vgl. „Dichtung und Wahrheit“. (FA I.14. S. 542). Zur Legende LCI (wie Anm. 41). Bd. 8 (1976). Sp. 76-79 und umfassend Medard Barth. *Die heilige Odilia. Ihr Kult in Volk und Kirche*. Zwei Bände. Straßburg 1938. Waltraud Wiethölter's gehaltreicher Kommentar der Frankfurter Ausgabe verweist auf Details beider Heiligen-Legenden. (Vgl. FA I.8. S. 1000f. S. 1042f.). Matthias Völcker. *Blick und Bild. Das Augenmotiv von Platon bis Goethe*. Bielefeld 1996. S. 246-279 behandelt das Kontrastpaar Luciane-Ottilie auch vor dem Hintergrund der Legenden, verbleibt aber – auch bei der Deutung der *tableaux vivants* – in dem gängigen antagonistischen Deutungsschema (vgl. dazu Anm. 10).

⁴⁶ *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hg. Hanns-Bächtold-Stäubli. 5.Bd. Berlin 1932. Sp. 1443-1446.

delversuche in Kapitel II.11 unterstreichen, treten gerade im Vergleich mit dem Prätext der Heiligenvita pointiert hervor. Die blindgeborene Odilia, die gemäß christlicher Glaubensrhetorik als Blinde sah, weil sie dem göttlichen Wort gehorchte, erlangte bei der Taufe das Augenlicht, um den leiblichen Vater, der sie als Neugeborene ausgesetzt und zur Quasi-Waisen gemacht hatte, von metaphorischer Blindheit zu heilen.⁴⁷ Stiftete dieser daraufhin ein Kloster, deren erste Äbtissin Odilia war, bevor sie am Lucientag zu Tode gefastet starb, bleibt in der oberflächlich ähnlichen Geschichte des Romans nach dem im Wirtshaus gestoppten Fluchtversuch zur Pension vor allem ein pathologischer Hungertod übrig. Traut nämlich auch Ottilie ihren „eigenen Augen mehr als fremden Lippen“ (327) und wird „wahrer Augentrost“ (313) mit einem Smaragd verglichen, der als Wunderstein die Sehkraft erhalten soll, als Attribut der Venus aber Liebesverblendungen hervorruft, entpuppt Goethes Legenden-Fortschreibung die Heilige als geblendete Blenderin ihres symbolischen Vaters und realen Geliebten. So bestätigt sich noch im Kontext der christlichen Prätexte die ‚Zusammenschau‘ als adäquate Rezeptionshaltung der double-binds des Romans, ohne dass sich aus den vielfältigen Bezügen freilich eine einsinnige allegorische Lektüre ergeben könnte. Entzieht sich aber Ottilie, welche Charlotte vormals mit Eduard verkuppeln wollte, der Observanz durch den Geliebten im Tode, klingt noch darin das Schicksal der Co-Märtyrerin Lucia an, die sich – von der eigenen Mutter ‚verkuppelt‘ – den Aufdringlichkeiten des Verlobten glaubte erwehren zu können, indem sie ihre Augen ausriss, um sie ihm als Antwort auf seinen Heiratsantrag zuzusenden.⁴⁸

Goethes Mythen-Kontrafakturen verteilen Licht und Dunkelheit, die Ur-Polarität seiner Farbenlehre, nicht als Opposition auf die Romanfiguren, sondern schreiben sie diesen als Mischung ein. So offensichtlich Lucianes *tableaux* inszeniert sind, um die Differenz von Rolle und Charakter der als „halb bescheiden“ (427) bezeichneten aristokratischen Schauspielerin im „Maskenkleid“ (414) zu inszenieren, so sehr verbirgt die Ausstellung Ottilies als intransparentes Geheimnis, was sich hinter der opaken „Maske“ (441) der „halb verlegen[en]“ (438) bürgerlichen Madonna verbirgt. Wen der Eros nicht wie den Gehilfen zum divinatori-

⁴⁷ Zum Inhalt der Legende, die Goethe durch Arnims „Zeitung für Einsiedler“ wieder in Erinnerung gebracht wurde, vgl. ausführlicher Barth. *Die heilige Odilia* (wie Anm. 45). 1.Bd. S. 43-55.

⁴⁸ Vgl. LCI (wie Anm. 41). Bd. 7. Sp. 416.

schen Superhermeneutiker ausgebildet, dem muss Ottilie das Geheimnis bleiben, als das sie der Roman ausstellt. Ironischerweise ruft der Text durch die Janusgesichtigkeit der unterschiedlich gefärbten Gesichtshälften Ottilies die Utopie der Lesbarkeit unverstellter Naturzeichen auf, nur um dieses Empfindsamtkeits-Modell im Text parodistisch kollabieren zu lassen. Es entbehrt mit Blick auf die Charakterisierung Lucianes als subversiv-parodistisches Affenwesen und Ottilies als „verschlossene“ (294) Frucht dabei allerdings auch nicht der Komik, dass der Affe im christlichen Diskurs nicht nur Begleiter Luzifers ist, sondern auch den Hermeneutiker meinen kann, der sich nicht von der Oberfläche des Buchstäblichen blenden lässt, sondern zum Kern der Heiligen Schrift vordringt.⁴⁹ Goethe entkernt seinen Text dann zwar von jeder verbindlichen Bedeutung, gibt seinen Deutern aber die Denknuss an die Hand, aristokratische Codes in der Schale bürgerlicher wiederkehren zu sehen. Lässt Luciane, deren Namengeberin Lucia im nördlichen Europa auch als Patronin von Webern, Schneidern und Schriftstellern gilt⁵⁰, für die Ausstattung ihrer scheinbar kontext- und zusammenhanglosen Darstellungen „beinah ihre sämtliche Garderobe zerschneiden“ (428), so ist es gerade auch die bindungslose Waise Ottilie, die – dem suggestiven Bild des roten Fadens zum Trotz – zur poetologischen Allegorie eines Textes wird, der die Entbindung von Einbildungskraft nicht nur auf der Inhaltsebene thematisiert, sondern zum Darstellungsprinzip seiner eigenen Textur macht. Hinter dem marianischen Phantasma unbefleckter Empfängnis scheint als Telos die bürgerliche Utopie autonomer Selbstschöpfung auf, welche die Bindung an die Natur in der altfeudalen Welt hinter sich lassen wollte.⁵¹ Das Skandalon von Ottos Zeugung zur miternächtlichen Geisterstunde liegt dann auch nicht in der Vorstellung des Beischlafs mit Traumpartnern, es liegt vielmehr darin, dass der Traum autonomer Einbildungskraft während des Schlafs der Vernunft tatsächlich Ungeheuer gebiert. Die Ambivalenz auch des eigenen Schreibens als Ausdruck krisenhaften Zeitbewusstseins, ein Schreiben, das „aus dem Papier, wie eine neue Schöpfung“ (290) hervorgewachsen ist, um Ideale der Klassik wie

⁴⁹ Vgl. Hans Aurenhammer. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Wien 1959. S. 63.

⁵⁰ Vgl. LCI (wie Anm. 41). Bd. 7. Sp. 416.

⁵¹ Vgl. Helmut J. Schneider: „Fiktion als Herkunftsadoption. Zur ästhetischen Substitution der Macht der Geburt im 18. Jahrhundert“. *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*. Band 2. Hg. Jürgen Fohrmann/Ingrid Kasten/Eva Neuland. Bielefeld 1999. S. 618-632.

das des schönen symbolischen Körpers hinter sich zu lassen, personifiziert sich in der Pieta einer anorektischen Madonna mit hybridem Kind.

V. Nachbilder – Bruch der Rahmenschau

Die Lebenden Bilder lassen sich nicht mehr als unvermittelte symbolische Schau begreifen, doppelt ja die analoge Anordnung der beiden kompositorisch ähnlichen Bildpaare zum Quartett die metaphorische Gleichnisrede im ersten Teil des Textes. Durch die Vierheit der Bilder stellt das Bildergleichnis nicht nur eine Analogie zum metaphorischen Übertragungsspiel der vier Buchstaben A, B, C und D her, sondern als komplementäre selbstreflexive Schlüsselstelle der Gleichnisrede auch einen Bezug zur Struktur der Metapher selbst, wie sie die aristotelische „Poetik“ postuliert. Ihrzufolge beruht die Ähnlichkeitsmetapher als Anschauungsmetapher auf vier Elementen, wobei sich „das zweite [...] zum ersten [...] wie das vierte zum dritten verhält.“⁵² Als paradigmatische Aktualitätsfigur soll die Metapher gemäß mimetisch-topologischer Auffassung von Sprache und der Annahme eines „prästabilten Konsensus zwischen dem physischen und dem intelligiblen ‘Sinn’“⁵³ der Einbildungskraft quasi Standbilder ‘vor Augen stellen’, welche für ihren eigentlichen Sinn transparent sein sollen.⁵⁴ Vor diesem Hintergrund erweist sich die *tableaux*-Konfiguration auf darstellungstheoretischer Ebene als post-struktureles Spiel mit der aristotelischen Metaphernstruktur. Liegt das *tertium comparationis* im meta-metaphorischen Bildergleichnis gerade in der Beschränktheit des Visuellen, entlarven Ähnlichkeiten (wie Unähnlichkeiten) von Blindheit, Blendung und Blickentzug vorrangig die subjektiven Bedingungen und Beschränkungen metaphorischer Substitutions- und

⁵² Aristoteles. *Poetik*. 1457b. Zitiert nach dem Kommentar der Frankfurter Ausgabe von Waltraud Wiethölter, der auf den Zusammenhang der Gleichnisrede mit der Metaphernstruktur hinweist (Vgl. FA I. 8. S. 1005).

⁵³ Manfred Frank. „Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher.“ Ders. *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Erweiterte Neuauflage. Frankfurt/Main 1990. S. 213-238. Hier S. 216.

⁵⁴ Näheres zu aristotelischen Bildlichkeitsvorstellungen auch bei Rüdiger Campe. „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung.“ *Post-strukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Hg. Gerhard Neumann. Stuttgart u.a. 1997. S. 208-225.

Verstehensprozesse. Goethe desavouiert die Axiome traditioneller Rhetorik und Hermeneutik nicht nur dadurch, dass er auf einzelne in ihrer Bedeutung umstrittene Vexierbilder zurückgreift, sondern er verweist grundsätzlich auf den Rezipienten als Bestandteil der Darstellung, um der Utopie kontextunabhängiger Bedeutungsschau ihre Suggestivkraft zu rauben. Indem er dabei vier Sujets wählt, welche die Verhinderung unmittelbarer face-to-face-Kommunikation veranschaulichen, überträgt er den hermeneutischen Skeptizismus des Romans auch in die Bildkonfiguration. Anders gesagt: Die misslingende Kommunikation zwischen Subjekt und Objekt der Betrachtung als thematischer Kern der analogisch auf den Text bezogenen Darstellungen steht in Goethes Zuspitzung der diderotischen Rezeptionsfiktion nicht mehr für die Moralität der Betrachtung, sondern illustriert die labilen Kommunikationsprozesse im Text wie die scheiternden Verstehensprozesse des Textes.⁵⁵

Die beiden erstgestellten *tableaux*, auf denen je ein privilegierter Beobachter einen Blinden bzw. eine Geblendete betrachtet, stellen das Sehen von Blindheit als *genitivus objectivus* dar. Es fällt dabei auf, dass Sehen und Nichtsehen in den strukturell ähnlichen Bildkompositionen überkreuzt sind.⁵⁶ Liest man – wie mehrfach vorgeschlagen – die mediale Anweisung des „*tournez s’il vous plaît*“ (429) als reflexive Aufforderung, die kompositorisch ähnlichen Kontrastbilder zu überblenden, erhält man das Sinnbild

⁵⁵ Darin freilich schreibt sich der Roman noch ex negativo der auch in der Goethezeit üblichen optischen Codierung von Erkenntnisprozessen ein. Vgl. Michael Titzmann. „Bemerkungen zu Wissen und Sprache der Goethezeit (1770-1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen.“ *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*. Hg. Jürgen Link/Wulf Wülfing. Stuttgart 1984. S. 100-120.

⁵⁶ Auf die kompositorische Ähnlichkeit hat schon Gertrude Brude-Firnaus. „Lebende Bilder in den ‘Wahlverwandtschaften’.“ *Goethes Journal intime vom Oktober 1806*. Euphorion 74 (1980). S. 403-416. Hier S.409 hingewiesen. Der Befund wird aber nicht darstellungstheoretisch problematisiert, da die Lebenden Bilder allein einer allegorisch-personifikatorischen Deutung der nach-revolutionären Krisenjahre 1792-1806 dienen. Diese hätte überzeugender ausfallen können, wenn Brude-Firnaus Ambivalenzen der Vorlagen zur Kenntnis genommen hätte und die Deutung mit dem Romangeschehen verknüpft worden wäre. Wie sich die Luciane-Episoden als Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte lesen lassen, habe ich andernorts detaillierter zu zeigen versucht. Vgl. Verf. „Die Wirklichkeit als Bild? Lebende Bilder in Goethes Wahlverwandtschaften.“ *Medien der Präsenz*. Hg. Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp. Erscheint 2001.

des Sehens von Blindheit als *genitivus subjectivus* – und mithin die Allegorie des blinden Flecks jeder Beobachtung. Im Text, der ja mehrfach palimpsestartige Überlagerungen von Bildern thematisiert⁵⁷, transformiert dadurch die Identifikationsgestalt tugendhafter Betrachtung zur Figur der Selbstreflexion auf Voraussetzungen von Wahrnehmung und Erkenntnis.⁵⁸ Die Kompositionen der niederländischen Genreszene und des Präsepe als komplementär-kompositorische Darstellungen, verweisen mit dem Bezug auf die Beobachtungsverhältnisse von Sehen wie Lesen demgegenüber nicht nur wie die erstgestellten Bilder auf die fundamentale Dialektik von Sehen und Blindheit, sondern zeigen im engeren Sinne die perspektivische Beschränktheit jeder menschlichen Beobachtung.⁵⁹ So wenig wie die Rückenansicht gewährt dabei das Präsepe den Betrachtern unumschränkten „Augentrost“ (313).

Physisch geblendet, geistig überrascht, schien das umgebende Volk sich eben bewegt zu haben, um die getroffenen Augen wegzuwenden [...] Unglücklicherweise war niemand da, der diese ganze Wirkung aufzufassen vermocht hätte. Der Architekt allein, der als langer schlanker Hirt von der Seite über die Knienden hereinsah, hatte, obgleich nicht in dem genauesten Standpunkt, noch den größten Genuß. (439)

⁵⁷ Man denke an die materialiter übereinandergelegten 'vorher-nachher'-Schemata der kartographierten Landschaft, aber auch an Eduards Visionen von Otilie: „Und so mischt sich ihr Bild in jeden meiner Träume. Alles was mir mit ihr begegnet, schiebt sich durch- und übereinander.“ (Vgl. FA I.8. S. 318. 387).

⁵⁸ Dadurch spitzt sich in der selbstreflexiven Bildkonfiguration jene Wirkungstendenz zu, die Werner Busch. *Das Sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993. S. 148-151. Hier S. 150f. schon durch die Einführung des Soldaten als „Reflexionsfigur“ in der Belisar-Komposition Borzones am Werke sieht: „Wir haben [...] nicht nur eine innerbildliche Thematisierung der Betrachterperspektive vor uns, sondern eine Aufhebung des Themas in der Reflexionsfigur. Anders formuliert: die vorherrschende Ausdrucksdimension löst sich – und uns – schließlich vom dargestellten Thema. Damit hört das Tugendexempel auf, Handlungsanweisung zu sein.“

⁵⁹ Der Perspektivismus wird auch mehrfach im Text diskursiviert. „Das ist wohl zu überlegen und von mehr als einer Seite zu betrachten, versetzte Charlotte.“ – „Tue das nicht! versetzte der Hauptmann [...], den die Erfahrung gelehrt hatte, daß die Ansichten der Menschen viel zu mannigfaltig sind, als daß sie [...] auf einen Punkt versammelt werden könnten.“ (Vgl. FA I. 8. S. 273. S. 291).

Die Marien-Ikone, die sich als *reales* Bild der Blendung zum dritten *tableau* ähnlich und doch anders als das *thematische* Blendungsbild Esthers zum ersten verhält, verweist darauf, dass sich der Mensch auch dann nie „in dem genauesten Standpunkt“ göttlich-anschauernd Erkenntnis befindet, wenn er sich diesen wie die Protagonisten im panoramatisch-ästhetischen Landschaftsblick zuzuschreiben sucht. In profaneren optischen Zusammenhängen zeigt die künstlich erzeugte Epiphanie aber zugleich den seh- wie bildgeschichtlichen Paradigmenwechsel im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts an, den Jonathan Crary beschrieben hat.⁶⁰ In diesem Sinne betrachtet entfaltet das Präsepe seine „ganze Wirkung“ allerdings erst durch die Verwandlung des „Nacht- und Niedrigkeitsbild in ein Tag- und Glorienbild“ (440) mittels eines „klugen Mechanismus der Beleuchtung“ (439). Zerbricht die Christus-Kontrafaktur Otto als fünftes Element die Konfiguration des wahlverwandten Quartetts⁶¹, entpuppt sich in Analogie dazu das fünfte *tableau* als Geburt der Farbenlehre aus dem Bruch der Rahmenschau: „Das ganze Bild war alles Licht, und statt des völlig aufgehobenen Schattens blieben nur die Farben übrig, die bei der klugen Auswahl eine liebliche Mäßigung hervorbrachten.“ (440). Die Bildnachstellungen zeigen somit nicht nur den sozialgeschichtlichen Wandel im bürgerlichen Zeitalter – in wissenschaftsgeschichtlicher wie darstellungstheoretischer Perspektivierung verweisen sie auch darauf, dass das Sehen selbst Zeitlichkeit hat und wie das chemische Wissen historischem Wandel unterliegt. Die *camera obscura* als das Leitmedium idealistischer Abspiegelungsästhetik – der englische Lord nutzt sie zur Anfertigung seiner Landschaftsansichten –, prägte ja nicht nur die Guckkasten-Form des Aufklärungstheaters, sondern auch die Vorstellung eines als mimetische Schaubühne konzipierten Auges. War das Vertrauen der Aufklärung in ihre eigene Evidenz derart groß, dass sie das vor Publikum aufgeführte Spektakel der Operation Blindgeborener in Rührstücken auf der Guckkastenbühne nochmals ästhetisch doppelte, muss die Ernüchterung umso größer gewesen sein, als man durch die seit 1728 durchführbaren Staroperationen erkennen musste, dass Sehen selbst nicht evident ist, son-

⁶⁰ Vgl. Jonathan Crary. *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden/Basel 1996. Zum Wandel des Bildbegriffs aus kunsthistorischer Perspektive vgl. Busch. *Das sentimentalische Bild* (wie Anm. 58).

⁶¹ Zur alchemischen Dimension der Gleichnismrede vgl. ausführlich Waltraud Wiethölter. „Legenden. Zur Mythologie von Goethes 'Wahlverwandtschaften'“. DVjS 56 (1982). S. 1-64. Hier S. 37-52.

dem gelernt sein will.⁶² Dass der Augen-Blick messbare Zeitlichkeit hat, gilt als Grundaxiom der „neuern Lehren“ (300) physiologischen Sehens, welche – wie Goethes Farbenlehre – ihr Wissen in Blendungsversuchen gewannen und seither den modernen optischen Wissenschaftsdiskurs bestimmen. Lassen sich die auf die Guckkastenbühne gestellten Komplementärbilder so in letzter Konsequenz als allegorische Darstellungen des subjektiven Sehens von Kontrastbildern deuten, koppelt der Roman den Paradigmenwechsel der Optik mit dem der Chemie um 1800. Als Aufforderung, das Sehen zu denken, hat die selbstreflexive Thematisierung optischer Täuschungen und Enttäuschungen im Roman somit nuremehr oberflächliche thematische Berührungspunkte mit dem Konzept etwa des blinden Sehers als Statthalter abendländischen Präsenzdenkens seit Platon. Überträgt der idealistische Diskurs das ontologische Konzept visueller Schau auf Erkenntnis und auf Sprache, sucht Goethe Erkenntnisse körperlicher Aisthesis im Ironie-Konzept seiner perspektivischen Darstellungstechnik umzusetzen, als deren Allegorie die selbstreflexiven Bilderszenen zu lesen sind.⁶³ Findet Goethe aus „fremden Regionen“ optischer Forschung den „Rückweg zur Kunst durch die physiologischen Farben und durch die sittliche und ästhetische Wirkung derselben“⁶⁴, wie die „Konfession des Verfassers“ in der *Farbenlehre* angibt, erklärt dies für den literarischen Text die mehrdeutige narrative Perspektivtechnik, rechtfertigt aber – wie gezeigt werden sollte – keineswegs Übertragungen der *Farbenlehre*-Grundformel von Polarität und Steigerung auf den Bereich des Romanpersonals.⁶⁵ Vielmehr scheint es, als bilde der nach-klassizistische Roman den Ort, an dem Ideologeme des Weimarer Klassizismus – wie auch solche der *Farbenlehre* – zur Disposition gestellt werden. Dazu zählt, dass die Nachbilder als Grundlage der gesamten optischen Theorie Goethes die harmonische Einheit von innen und außen, Subjekt und Objekt fundieren sollen, dieses Fundament aber schon dadurch untergraben wird, dass subjektive Bilder im Auge ohne jede objektive Deckung, allein durch „Forderungen der Einbildungs-

⁶² Vgl. Peter Utz. *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmungen in der Goethezeit*. München 1990. S. 28-30.

⁶³ Zum Ironie-Begriff Goethes vgl. Wolfgang Binder. „Zum Ironie-Problem in den ‚Wahlverwandtschaften‘“. Ders. *Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur*. Zürich/München 1976. S. 131-145.

⁶⁴ FA I. 23.1. S. 985.

⁶⁵ Die Übertragung vollzieht aber schon Grete Schaeder. *Gott und Welt. Drei Kapitel Goethescher Weltanschauung*. Hameln 1947. S. 276-323.

kraft“ oder gar durch „mechanischen Anstoß“⁶⁶ erzeugbar sind. Sucht Goethes Totalitätsdenken die Widersprüche seiner Farbenlehre intentional zu harmonisieren, wirft etwa die hybride Textzeugung Ottos erkenntniskritische Fragen auf, die sich daraus ergeben, daß „die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche“ (353) behauptet und „die Grenze“⁶⁷ zwischen ‚natürlich-physiologischer‘ Apperzeption und ‚wahnhaft-pathologischer‘ Konstruktion der Welt und ihrer Wahrnehmung aufgehoben wird.⁶⁸ Bezeichnenderweise bringt im Roman dann der erzähltechnische Wechsel von Außensicht der ersten vier Bilder zur Innensicht [!] der Darstellerin im fünften *tableau* die Trennung von Natur und Kunst, die Spaltung von Subjekt und Objekt ins Schwimmen. Durch die Stimme des Gehilfen in „halb theatralische[r] Lage“ (440) zur Besinnung gebracht, verwandelt sich das durch kluge Beleuchtung ins rechte Licht gerückte Marien-Bild Otilies in ein bei Produzenten (Otilie) wie Rezipienten (Charlotte) Empfindsamkeiten auslösendes Tränenbild, welches nicht zuletzt die Unterscheidung zwischen Diderots Konzeption des Schauspielers im frühen *tableau*-Theater und der im späten *Paradoxe sur le comédien* verschwimmen lässt: „Mit einer Schnelligkeit die keines gleichen hat, wirkten *Gefühl und Betrachtung* in ihr [d.i. Otilie] gegeneinander. Ihr Herz war befangen, ihre Augen füllten sich mit Tränen, indem sie sich zwang immerfort als ein starres Bild zu erscheinen [...]“ (441; Hervorhebung N.R.). In den Fließ- und Zeitbildern körperlichen Sehens wie in den aufgeschobenen und kontextabhängigen Imaginationen der metonymisch-syntagmatischen Signifikantenkette des Textes dient so die Vorstellung der Blendung – in wörtlich wie metaphorisch zu verstehender Bedeutung – einer Konzeption von Bildlichkeit, die sich nicht mehr auf zentralperspektivische Topographien hermeneutisch-rhetorischer Rahmenschaufen zu gründen vermag. Otilie ist nicht Maria, aber Blindenheilige eines Textes, der unablässig auf materielle wie hermeneutische Bedingungen und Beschränkungen von Sehen und Lesen – und von Sehen als Lesen – reflektiert. Von der Wallfahrt zum Odilienberg brachte Goethe somit das *Bild* einer *Text*heiligen mit, deren ikonographisches Hauptattribut zwei auf einem Buch liegende Augen darstellen, die aus und in das Buch blickend dargestellt sind.⁶⁹ Seinem Text in-okuliert er

⁶⁶ FA I.23.1. S. 25.

⁶⁷ FA I.23.1. S. 63.

⁶⁸ Vgl. FA I. 23.1. S. 62-69.

⁶⁹ Vgl. LCI (wie Anm. 41). Bd. 8. Sp. 76.

mit Ottilies ambivalentem „Augentrost“ (313) die Allegorie einer narzisstischen Erotik des Lesens. Die Wünschelrute des Buchstabens dabei als Bettel- wie Herrscherstab ins Auge zu fassen – das ist Hermeneutik unter erschwerten Bedingungen einer hieroglyphischen Blindenschrift.

VI. Happy End

Wie sich im Text profane und religiöse Prätexte kreuzen, verschränken die Lebenden Bilder religiöse wie profane Ökonomiegeschichten mit Augenökonomien. Im ikonoklastisch-idolatrischen Zeitalter Napoleons gibt die Legende Ottilies, wie es in Kleists Cäcilienlegende treffend heißt, das paradoxe „Schauspiel einer Bilderstürmerei“⁷⁰ – eine *tableau rasa* als Bilderflut. Auch im Roman sind nicht nur „Scheidekünstler“ am Werk, sondern es ist die aus Verlusterfahrungen gespeiste „Vereinigungslust“ (303) in Goethes enzyklopädischem Roman spürbar, Auseinanderstrebendes neu zu ordnen und zusammenzuhalten.

Goethes Credo, dass „überall nur *eine* Natur ist“⁷¹, will so ernstgenommen sein, allerdings nicht mehr um den Preis hermeneutischer Reduktionismen, für die im Text mit Tod bezahlt wird. Folgt man dementsprechend der Leseanweisung zur „Vereinigung übers Kreuz“ (305), erhält man mit Blick auf die Romanhandlung in der Verbindung der Bildthemen der profanen Sujets Altruismus und Egoismus, Almosengabe und Liebeshandel als komplementäre Seiten ein und derselben blinden Medaille. In entsprechender Verschränkung der religiösen Sujets erweisen sich jüdisches Bildverbot und christliche Idolatrie als komplementäre Seiten des Anschauungsverbots Gottes. Schließt der Roman somit durch seine *tourneuren* an den romantischen Diskurs des göttlichen und weiblichen Geheimnisses an, gibt sich das Bilanzbuch aufklärerischer Tauschlogiken (Modell Gellert: 'Schwedische Gräfin') auch als Kontrafaktur der Heiligen Schrift zu verstehen. Auch Goethes Roman beginnt ja mit dem aufklärerisch-adamitischen Augenaufschlag Eduards, der die „neue Schöpfung zu sehen“ (271) begehrt, um mit Visionen paradiesischer Aussichten zu schließen. In diesem Sinne ist die Schlussapotheose keine goethesche Parodie allein, sondern strukturell gefordertes Happy End.

Die aufklärerische Anmaßung göttlicher Anschauung wird vom Glauben an den exklusiv sprechenden Blick zweier Liebender überboten, der kein Text mehr sein mag und daher Schlusssätze bildet: „So ruhen die Liebenden neben einander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (529)

⁷⁰ Heinrich von Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe*. Zwei Bände. Hg. Helmut Sembdner. 7., ergänzte und revidierte Auflage. München 1994. 2.Bd. S. 216.

⁷¹ FA I.8. S. 974.