



MEDIEN DER PRÄSENZ

Museum, Bildung und Wissenschaft
im 19. Jahrhundert

Jürgen Fohrmann,
Andrea Schütte,
Wilhelm Voßkamp
(Hg.)

**MEDIEN
DER PRÄSENZ:
MUSEUM, BILDUNG UND
WISSENSCHAFT IM
19. JAHRHUNDERT**

**Herausgegeben von
Jürgen Fohrmann
Andrea Schütte
Wilhelm Voßkamp**

DuMont

INHALTSVERZEICHNIS

1. Jürgen Fohrmann Medien der Präsenz – Einleitung	7
2. Hendrik Birus Der Entzug des Hier und Jetzt. Goethes »Ueber Kunst und Alterthum« an der Schwelle zum Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks	11
3. Wolfgang Braungart Das letzte Bild: Zu Stifters »Nachkommenschaften«	26
4. Nils Reschke »Die Wirklichkeit als Bild«. Lebende Bilder in Goethes »Wahlverwandtschaften«	42
5. Gerhard Plumpe Tote Blicke. Fotografie als Präsenzmedium	70
6. Matthias Bickenbach Das Dispositiv des Fotoalbums: Mutation kultureller Erinnerung. Nadar und das Pantheon	87
7. Gudrun Gersmann Welt in Wachs: Das Pariser Musée Grévin. Ein Wachsfigurenkabinett des späten 19. Jahrhunderts	129
8. Oliver Grau Das Sedanpanorama. Einübung soldatischen Gehorsams im Staatsbild durch Präsenz	143
9. Andrea Schütte Bilder/Schreiben im Historismus Jacob Burckhardts	170
10. Sabine M. Schneider Utopie Bild. Formen der Ikonisierung in der Kunstliteratur um 1900	184
Autorenverzeichnis	209
Bildnachweise	211

Nils Reschke

»DIE WIRKLICHKEIT ALS BILD«.

LEBENDE BILDER IN GOETHES »WAHLVERWANDTSCHAFTEN«

Ein »mythisches Schattenspiel in Kostümen des Goetheschen Zeitalters«¹ hat Walter Benjamin in den *Wahlverwandtschaften* gesehen. Auch im Anschluss an die ertragreichen Studien zur ikonographischen Prägung des Textes² gilt der Roman tendenziell als Beleg für Goethes Abwendung von bedrohlicher Gegenwart um 1800. Schon die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* hatten indes durchgeführt, dass »der politische Diskurs«³ durch Flucht aufs Land nicht stillzustellen ist. Die *Wahlverwandtschaften* verschränken ihrerseits antike und christliche Mythen mit politisch einschlägigen interdiskursiven Kollektivsymbolen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, deren markanteste sicherlich Landschaftspark, Ehebruch und Chemie darstellen.⁴ Lässt sich hier die unterstellte politische Bedeutungsschicht des Textes, die trotz Tendenzen zur Rehistorisierung noch immer so etwas wie den blinden Fleck der *Wahlverwandtschaften*-Forschung darstellt, lediglich exemplarisch vorführen,⁵ bieten sich die Luciane-Episoden bzw. die *tableaux vivants*-Szenen der Kapitel II.5 und II.6 aus mehreren Gründen dafür an. Der vordergründigste besteht darin, dass Lucianes mythologisches Vorbild – die Heilige Lucia von Syrakus – nicht nur Patronin der Blinden ist, sondern auch der Dichter, Weber und Schneider. So steht zu vermuten, dass die Untersuchung der Frage, für welche Kostüme des Goetheschen Zeitalters Luciane »beinah ihre sämtliche Garderobe zerschneiden« (434) lässt, Hinweise auf zeitgeschichtliche Gehalte der *tableaux vivants* bietet. Die Bilderszenen sollen daher im Folgenden im Kontext einer *historischen* Mythologie des napoleonischen Zeitalters verortet werden.⁶ Wichtig erscheint dabei, dass die Lebenden Bilder, die sämtlich in Weimar nachgestellt wurden,⁷ Stillstellungen des Diskurses im Bild thematisieren, um dadurch schon auf der Textebene die Differenz von Kunst und Wirklichkeit zu problematisieren. Zeitgeschichtlicher Perspektivierung fügt sich dann aber zudem, dass in den abschließenden Sprüchen 30–35 des Tagebuchs in Kapitel II.5 die bloß scheinbar paradoxe Doppelfunktion der Kunst als Entfernung von und Annäherung an das Leben beleuchtet wird. Der Satz »Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst« (439) hat nicht nur in dieser Reihe exponierte Stellung, sondern lässt sich geradezu als Poetologie *in nuce* des unter historischer Perspektive fokussierten Textes verstehen. Indem »wir« nämlich der Kunst »im Augenblick des höchsten Glücks und der höchsten Not« (439) bedürften, wird ästhetische Distanz mit-

nichten als eskapistische Abkehr von der bedrohlichen Realität konzipiert, sondern als Versuch expliziert, das Unbegreifbare und Inkommensurable der Geschichte in verkleinertem Maßstab »in den Sehewinckel zu bringen«.⁸

Die Ausführungen gliedern sich in drei Abschnitte. Die Bildkonfiguration wird zunächst als Versuch gedeutet, auf Erfahrungen geschichtlicher Beschleunigungen und Brüche mit einer Darstellungsform kontrollierter Veränderung zu reagieren. Ein zweiter Untersuchungsschritt weist die Lebenden Bilder als parodistische Ikonisierung der Romanhandlung auf. Die enge Anbindung der Bilder an das Textgeschehen bildet dann den Anknüpfungspunkt einer politischen Allegorese der Darstellungen. Diese hebt die Ambivalenzen schon der Einzeldarstellungen hervor, um anhand der narrativen Verknüpfung der Bildkonfiguration den Konstruktcharakter jeder Bedeutungstiftung zu unterstreichen.

I. LEBENDE BILDER

Attitüden wie Lebende Bilder haben in den letzten Jahren wieder verstärkte Aufmerksamkeit in kunst- und sozialgeschichtlichen Studien gefunden.⁹ In diesen Arbeiten wird regelmäßig die paradigmatische Rolle der *Wahlverwandtschaften* hervorgehoben, welche die um 1760 einsetzende Mode, »wirkliche bekannte Gemälde« (433) durch lebende Personen nachstellen zu lassen, als geselliges Abendvergnügen zeigt. Goethes Text hat die in Deutschland vor allem im 19. Jahrhundert verbreitete Darstellungsform der *tableaux vivants* entscheidend angeregt. Dies zeigt sich zum einen darin, dass bei Bildnachstellungen immer wieder auf die vom Romanpersonal gestellten Vorlagen zurückgegriffen wurde, andererseits darin, dass literarische Darstellungen von Bilderszenen in Erzählungen und Romanen nach 1800 mehr oder weniger offenkundig von den *Wahlverwandtschaften* inspiriert sind.¹⁰ Den Roman für die Beliebtheit der Unterhaltungsmode nach 1800 allein verantwortlich zu machen, greift jedoch zu kurz, da Bildnachstellungen vor allem in Frankreich bereits im 18. Jahrhundert weit verbreitet waren und dann im gesamten 19. Jahrhundert auch in Deutschland der praktischen Einübung und Verkörperung bürgerlicher Verhaltensmuster dienten.¹¹ Der zentrale Begriff des *tableau* in Diderots Theaterkonzeption verweist auf den Ursprung dieser anti-aristokratisch besetzten »Tugendspiele« in der Aufklärung und belegt den zeitlich, sachlich und ideologisch engen Zusammenhang der Darstellungsform mit bürgerlicher Malerei und Bühnenkunst.¹² (Dem muss nicht widersprechen, dass das aufwendige Kunstvergnügen in der Praxis bei Bürgern wie Adligen

gleichermaßen beliebt war.) Nicht nur den Inhalten der Bilder – seien diese *tableaux vivants* nach malerischen oder fiktive »lebende Bilder« nach literarischen Vorlagen auf einer Guckkastenbühne – kommt dabei allerdings Signifikanz zu, sondern der Darstellungsform selbst. Die Rahmenschau, die auch Charlotte als Wahrnehmungsmuster für Eduards ästhetisch-panoramatischen Landschaftsblick zu inszenieren sucht,¹³ lässt sich mit August Langen als Versuch begreifen, Kontingenzerfahrungen und verwirrende Sinnesvielfalt zu bewältigen, um sich die Welt als simultan überschaubares Bild bzw. als geordnete Abfolge einer Bilderkette herzurichten.¹⁴ Wie Attitüdenwechsel – als solche versteht man im Unterschied zu den häufig mehrpersonigen *tableaux vivants* die Abfolge von Einpersonendarstellungen meist antiken Inhalts – suggerieren dabei die für den flüchtigen Augenblick hergerichteten Lebenden Bilder gesellschaftliche Veränderbarkeit einerseits, Dauerhaftigkeit im Wechsel durch (Wieder-)Belebung tradierter ikonographischer Vorlagen andererseits.

Die Darstellungsform verkörperte den Wunschtraum nach gesellschaftlicher Stabilität und das Bewußtsein des historischen Wandels gleichermaßen, sie ermöglichte individuelle Selbstvergewisserung durch momentanes Innehalten genauso wie das Bewußtsein, in überindividuelle gesellschaftliche Veränderungsprozesse eingebunden zu sein.¹⁵

Die Reflexion auf Stillstand und Bewegung kennzeichnet auch die *literarische* Darbietung der Lebenden Bilder in Goethes Roman – hier vorrangig durch die Thematisierung des Bild-Text-Verhältnisses. Nach einer Folge ebenso anspielungsreicher wie aufdringlicher Abendunterhaltungen lässt der einsichtige Graf »ein Theater« (427) aufstellen, um das plappernde »Affenwesen« (424) Luciane, Charlottes Tochter und Otilies Gegenspielerin, zur Stellung Lebender Bilder zu bewegen. Dieser Disziplinierungsakt macht das begehrliche Subjekt zum Objekt von Betrachtung und ikonographischer Lektüre.¹⁶ Die Rückverwandlung der Stillstellungen in den Text knüpft auf darstellungstheoretischer Ebene an die zentralen Diskurse des Romans über Augenblick und Zeitkontinuum, Leben und Tod an und reflektiert den Medienwechsel vom (vermeintlichen) Raummedium des Bildes zum Zeitmedium des Textes.¹⁷ Die Bilderszenen beziehen ihre Komplexität dabei durch den Rekurs auf die imaginär-halluzinatorische Bildvorstellung einerseits wie durch die diskursivierte Materialität der Medien Bild und Text andererseits. So lassen die Bilderszenen die Handlung auf der Schlossbühne zwar vordergründig zu gerahmten Szenen erstarren, die ikonographischen Vorlagen werden im Text als Text aber ihrerseits nicht – wie etwa im *Römischen Carneval* –

als Illustrationen oder typographisch eigens hervorgehobene Schriftblöcke repräsentiert, sondern als Vorstellungsbilder für das ›innere Auge‹ aufgerufen. Die Versprachlichung der bildlichen Erfahrung in der Ekphrasis wirft so aber auch die während der Arbeit an *Wahlverwandtschaften* und *Farbenlehre* besonders virulente Frage nach Differenzen von visueller Wahrnehmung und sprachlicher Darstellung auf, denn ›inwiefern das Sagen [...] mit Sehen und Denken zusammentrifft, das hängt‹ für Goethe zu dieser Zeit ganz explizit ›vom Glück ab‹.¹⁸ Mit Blick auf die zentralperspektivischen Wahrnehmungsbedingungen gegenständlicher Darstellungen wird dann aber das Prinzip der Rahmenschau, das ja auch das des Buchdrucks ist, als Wahrnehmungs- und Erkenntnisform durch die Bilderzenen eindringlich ins Bewusstsein gerückt. Der Text ruft durch den Hinweis auf ›Kupferstiche nach berühmten Gemälden‹ (433) eine vorgeblich kollektive Bilderinnerung auf – ›Wer kennt nicht den herrlichen Kupferstich unseres Wille von diesem Gemälde‹ (434) lautet des Erzählers rhetorische Frage angesichts der *sogenannten Väterlichen Ermahnung* –, um durch den Griff zur Abbildung oder den Rückgriff auf den Gedächtniseindruck ein Moment evidenter Anschauung bzw. Bilderinnerung zu kalkulieren, das weder diskursiv noch durch die bildproduzierende Kraft der Sprache eingeholt werden kann.¹⁹ Die Reflexion auf die zentralperspektivischen Rezeptionsbedingungen von Bildern wie Texten wird dann schließlich dadurch weitergehend differenziert, dass die Stellungen auf der Guckkastenbühne durch den Hinweis auf das von einem Betrachter der genannten *Väterlichen Ermahnung* ausgerufene ›tournez s'il vous plaît‹, das man ›manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt‹ (435), analogisch auf den Buchdruck bezogen werden. Im Hinweis auf Vorder- und Rückseiten des Buchtextes als mediale Differenz zu Tafelbild oder Druckgrafik nimmt der Roman die Frage nach seiner ›Anschaulichkeit‹ als eine nach simultaner Sichtbarkeit der Zeichen somit auf anderer Ebene nochmals auf. In der ›Zeit der Umwendung‹ (458) genannten Gegenwart der Protagonisten schafft der Rekurs auf den Buchdruck deren Begehren, der Welt des Vaters ganz buchstäblich den Rücken zuzuwenden, um sinnbildlich auch der symbolischen Ordnung zu entsagen,²⁰ ein strukturelles Äquivalent auf der Darstellungsebene.²¹ Die doppelte Akzentuierung von Medialität, die die aufgerufenen Bilder in der Beschreibung als Text bewusst macht, diesen Text aber zugleich als *Druckbild* in Erinnerung ruft und auch die Anschauung der ›berühmten‹ (433) Darstellungen kalkuliert, gibt somit den Rahmen für Deutungen der Lebenden Bilder auf verschiedenen Beobachtungsebenen vor. Werden Bilder und Texte aufgrund ihrer divergierenden Zeichensysteme so als wie auch immer im Einzelnen zu fokussierende Darstellungs- und Erkenntnisweisen thematisiert, sind sie vom Roman – zumal als narrative Bildkonfiguration – dann

aber auch durch die Reflexion auf Geschichtlichkeit und auf den mortifikatorischen Status der Kunst überhaupt analogisiert. Das zeigt sich neben der Wahl von Sujets der Historienmalerei auch darin, dass die Diskursivierung des Bildes als ein mobiles wie vergängliches Erinnerungsmedium in Otilies Tagebuch (Kap. II. 2) der Stillstellung des Diskurses in Lebenden Bildern vorangeht. Als »der beste Text zu vielen oder wenigen Noten« (406) charakterisiert, dient so das vermeintliche Präsenzmedium des »lebenden« Bildes wie der »tote« Text letztlich der Bildung historischen Bewusstseins als Demystifikation emphatisch auf Dauer gestellter Augenblicke.²² Die den Roman durchziehende Verbindung von Bild und Tod fällt dabei aber auf vertrackte Weise mit der vorgeblich »natürlichen Bildnerie« (433) des Lebens selbst zusammen. Erscheint schon Luciane in ihren Darstellungen »wie aufs Gemälde berechnet« (433), fügen sich die anderen Protagonisten gleichsam auch jenseits errichteter Theaterbühnen szenischen Ikonisierungen von Prätexten ein, um binäre Oppositionen wie Leben und Tod oder Kunst und Wirklichkeit fragwürdig erscheinen zu lassen.²³ Die Pointe, auf die die Prognose einer virtuellen Züge tragenden Moderne der »künstlichsten Natur« (435) hinausläuft, liegt dabei darin, das Bild nicht mehr als das Andere von Wirklichkeit zu konzipieren, sondern Wirklichkeit tendenziell in selbst geschöpften Bildern aufgehen zu lassen.²⁴ Das erstarrte Kind Otto an Otilies »Marmorbrust« wie ihr eigenes Schlusstableau im Märchen-Glassarg sind dabei nur die drastischsten Illustrationen einer neuzeitlichen Bilderlogik, die den Topos von der Wirklichkeit des Bildes verkehrt, um die »Wirklichkeit als Bild« (444) erscheinen zu lassen.



Abb. 1

Louis-Gérard Scotin: Der geblendete Belshazzar, undatiert.

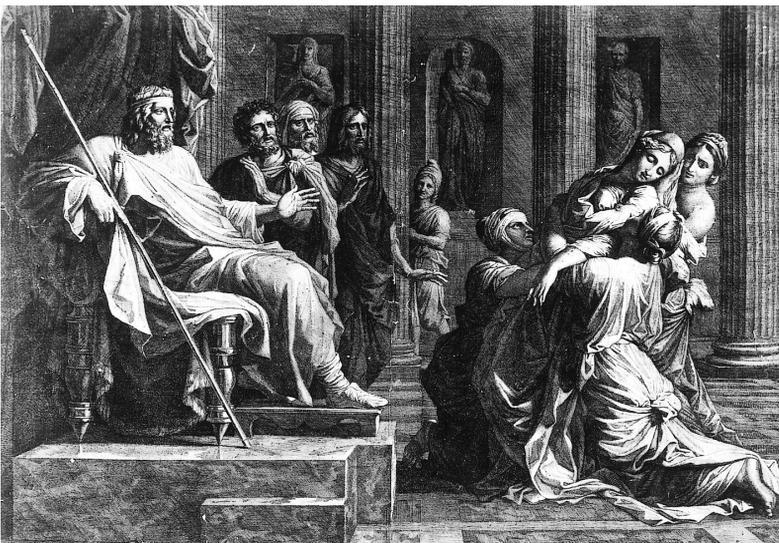


Abb. 2

Jean Pesne: Esther vor Ahasuerus, undatiert.

II. TOURNUREN DER GESCHICHTE I (WAHLVERWANDTSCHAFTEN)

Goethe wählt mit dem Historienbild des blinden Belisar (Abb. 1) und einer niederländischen Genreszene (Abb. 3) zwei profane Sujets, die mit zwei religiösen über Kreuz gestellt werden – der historisch-alttestamentlichen Darstellung Esthers vor dem »Zeus gleichen König« (434) Ahasverus (Abb. 2) und einer neutestamentlichen Krippendarstellung.²⁵ Diese scheinbar eklektizistische Bildauswahl entspricht der goethezeitlichen Praxis bei der Darstellung von Attitüden und Lebenden Bildern.²⁶ Auch deshalb herrschte bei Erscheinen des Romans Irritation darüber, wieso eine periphere Kunstform, die intentional darauf abzielt, Differenzen von Natur und Kunst einzuebnen, um Goethes eigener Anschauung der Kunst als *zweiter* Natur diametral entgegenzustehen, im Roman breite Darstellung findet.²⁷ Vor der Folie klassischer Kunstanschauung gelesen, werden die Lebenden Bilder daher auch von der *Wahlverwandtschaften*-Forschung in der Regel lediglich als Kritik am Dilettantismus oder aber als Medium psychologischer Charakterisierung der Stiefschwestern Luciane und Otilie rezipiert.²⁸ Aufmerksamere Blicke auf kompositorische Ähnlichkeiten der beiden erstgestellten Historienbilder wie Analogien der letztgestellten Familiendarstellungen lassen allerdings vermuten, dass hier offensichtlich ein in kontrastive Paare gegliedertes Bildquartett, das in seiner Vierzahl die Anordnung der vier Elemente in der Gleichnisrede doppelt, hinsichtlich sinnbildlicher Gehalte mit Bedacht gewählt wurde. Es ist zudem unschwer zu erkennen, dass die »weltlich(-aristokratische Luciane nur vordergründig den desavouierten Widerpart der bürgerlich(-)heiligen« Otilie darstellt – gehen nicht nur beide Stiefschwestern auf christliche Blindenheilige zurück,²⁹ sondern stellt die südliche Heilige Lucia ironischerweise das Vorbild der nördlichen Heiligen Odilia dar.³⁰ Schon die zweimalige Quasi-Ohnmacht und das prominente Dingsymbol der A stern – »Aster« bedeutet »Stern« und entspricht im Hebräischen »Esther« – schreiben die marianisch inszenierte »Himmelskönigin« (445) Otilie dann in die Darstellung der jüdischen Königin Esther ein, die mittelalterlicher Typologie zufolge zudem Maria präfigurierte.³¹ Dass Otilie »von diesem Bilde wie von den übrigen ausgeschlossen« (434) bleibt, lässt sich also nur hinsichtlich körperlicher Abwesenheit bestätigen, stellt die Wahl der schönen jüdischen Waise durch den Perserkönig als Substitut für dessen erste Frau im Buch Esther zudem einen strukturellen Zusammenhang zur narrativen Grundstruktur des Romans her. Die Differenz in der Analogie liegt freilich darin, dass im Buch Esther ganz im Gegensatz zum Roman politische und erotische Interessen des neuen Herrscherpaares in Einklang zu bringen sind. Die im Schlusskapitel explizit auf Otilie bezogene kompositorisch ähnliche Darstellung des

gefallenen Belisar – chronologisch die erstgestellte – erweist sich der Romanentwicklung entsprechend als Kontrastbild derjenigen Esthers, weil das unerklärliche Schicksal des gestürzten Generals Belisar häufiger durch erotische Verstrickungen zu rationalisieren gesucht wurde. Als thematisches wie kompositorisches Gegenbild fügt sich die Abbildung Belisars somit dem antinomischen Darstellungsprinzip des Textes, um Paradoxien aus diesem hervorzutreiben. In der durch die selbstreflexive Lektüeranweisung des »tournez s'il vous plaît« (435) nahegelegten drucktechnischen ›Zusammenschau‹ der kompositorisch ähnlichen Blätter vexieren dementsprechend die Positionen von Herrschern und Beherrschten. In der quasi-palimpsestartigen Überblendung der Darstellungen, die auf der Handlungsebene ihre Entsprechung in den übereinander gelegten ›Vorher-nachher‹-Schemata der kartographierten Landschaft findet, entpuppt sich der Herrscher Eduard/Ahasverus als geblendeter und erniedrigter Bettler Belisar, die realiter arme und ohnmächtige Waise Otilie/Esther als lediglich imaginär erhabene Blick- und Mitleidspenderin.³²

Michael Fried hat in *Absorption and Theatricality* nachgewiesen, dass das Belisar-Thema im 18. Jahrhundert nicht nur in der moralistischen Dichtung eines Marmontel verbreitet war, sondern nach der Jahrhundertmitte auch der Neubestimmung des Verhältnisses von Betrachter und Kunstwerk diente.³³ Der seinerzeit von Dyck zugeschriebenen Komposition Luciano Borzones (im Folgenden: Pseudo-van Dyck), deren Kupferstich die Vorlage für das *tableau vivant* in Goethes Roman bildet, kam dabei eine noch für Davids berühmte Belisar-Darstellungen verbindliche Vorbildfunktion zu. Diderot entwickelte anhand derselben rührenden Komposition im Sommer 1762 zentrale Überlegungen seiner Rezeptionstheorie, welche in ihren wesentlichen Bestimmungen mit der im *Entretiens sur le fils Naturel* niedergelegten Theorie des *tableau*-Theaters übereinstimmen. Seiner Wirkästhetik entsprechend gilt Diderot nicht die rührende Gestalt des Feldherrn, sondern der die bürgerliche Kardinaltugend mitleidende, Empathie repräsentierende Soldat als Hauptgestalt der Komposition, weil er als um 90 Grad versetzter Stellvertreter des tatsächlichen Betrachters vor der Darstellung den identifikatorischen ›Seitenwechsel‹ des Rezipienten ins Kunstwerk erleichtern soll.³⁴ Die Bilderszenen des Diderot-Übersetzers Goethe lassen sich folglich als kritische Auseinandersetzung mit dem illusionistischen Kunstprogramm lesen.³⁵ Indem Goethe »Kupferstiche nach berühmten Gemälden« (433) bürgerlicher Selbstverständigung durch Libertins im Schlosstheater nachstellen lässt, treibt er im ›Affen-Theater‹ der aristokratischen Dilettanti seiner Ansicht nach zwangsläufige Konsequenzen des Bühnennaturalismus hervor. Es ist dabei aufschlussreich, dass der Architekt, der als Conti-Kontrafaktur der *Emilia Galotti*

glaubt, »daß ihm nach und nach auf dem Wege vom Auge zur Hand nichts verlorenging« (414), die identifikatorischen Ersatzbetrachterpositionen im Belisar wie im Präsepe einnimmt. Im dilettierenden Nazarener, dem die adligen Gäste verhasst sind, denen er aber aus ökonomischen Gründen folgt, um ausgerechnet im »Karneval« (436) Lucianes Bildnachstellungen zu wiederholen, entpuppt sich der versunkene bürgerliche Rezipient als Personifikation Pygmalions.³⁶ Die Aufhebung der Grenze von Natur und Kunst ebnet so in Goethes Diderot-Lektüre die Differenz von moralischer und erotischer Betrachtung ein.³⁷ Die nach 1750 konkurrierenden Muster tugendhafter und leidenschaftlicher Rezeption³⁸ werden somit vom Roman derart ineinander gespielt, 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 Wertsphäre der bürgerlichen und/oder Heiligen Familie der beiden letztgestellten *tableaux vivants* mit der der aristokratischen Öffentlichkeit der erstgestellten Historienbilder,³⁹ er konterkariert zugleich in allen Darstellungen »stille Tugenden« (526) der Betrachtung als Ideal bürgerlich-klassischer Kunstrezeption mit dem Faktum voyeuristischer Untugenden. Entpuppt sich in Goethes *Paradoxe sur Diderot* interesseloses Wohlgefallen als identifikatorische Einkörperung ins Kunstwerk, wird der angesichts der niederländischen Genreszene ausgesprochene »Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen« (435), verständlich. Dass »ein lustiger ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt: *tournez s'il vous plaît*, laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte« (435), scheint angesichts der Fixierung des Romanpersonals auf die Erotik des Gesichts(sinns) zwangsläufig, basiert ja das analogisch auf den Text bezogene Verhältnis des Betrachters zum Bild traditionellerweise auf der »Vorstellung, dass ein Bild seinen Betrachter *ansehe*, oder anders ausgedrückt: dass die Oberfläche des Bildes in der Tat dessen *Gesicht* sei.«⁴⁰ Die kollektive Erregung, welche Diderots Fiktion der vierten Wand metaphorisch gesprochen lautstark zum Einsturz bringt, entzündet sich an einer mehrdeutigen Rückenansicht, deren Titel *Instruction Paternelle* nicht vom Maler »Terburg« (d.i. Gerard ter Borch) stammt, sondern vom seinerzeit äußerst populären Kupferstecher Johann Georg »Wille« (434). Die Genreszene ist als bürgerlich-patrizische Familienszene wie als galantes Anerbieten lesbar – vermag die Emblematisierung irritierenderweise verschiedene Lesarten zu stützen. Lucianes Spott über Idolatrie, »vom ehrwürdigsten Familienbilde bis zum frivolsten neuen Kupferstich« (429), ist so auf subtile Weise auch die Deutungsbreite des Familieninterieurs eingeschrieben. Von kunsthistorischer Seite ist überzeugend nachgewiesen worden, dass die rezeptionsästhetische

Bedeutung von ter Borchs rätselhaften ›Ladies in Satin‹ – er hat freilich auch eindeutige Genreszenen gemalt, die Goethe wohl in Dresden und Kassel gesehen hat – darin liegt, divergierende Deutungsmöglichkeiten anzubieten, um die Sinnfixierung dem Rezipienten zuzuschreiben.⁴¹ In Analogie zu Goethes mehrdeutigem Darstellungsverfahren dient also schon dem niederländischen Genremaler die Übernahme ikonographischer Deutungspartikel dem Zerspielen von Eindeutigkeit. Die galante Lesart war ursprünglich allerdings wohl maßgeblich durch eine Münze stark zu machen, welche die männliche Gestalt auf ter Borchs Gemälde zwischen Daumen und Zeigefinger hielt, bevor sie anscheinend übermalt wurde.⁴² Zeigt Willes Stich offensichtlich kein Geldstück, wird der Darstellung in der Bildbeschreibung Goethes als Strafpredigt dennoch nur vordergründig die Ambivalenz genommen: der Erzähler liest sie als »sogenannte väterliche Ermahnung« (434), spielt (nur) in dieser Ekphrase dreimal das Verb »scheint« ein und lässt schließlich die »Mutter« – galanter Lesart zufolge eine Kupplerin – »eine kleine Verlegenheit« (435) in ihrem Weinglas verbergen.⁴³ Die Pointe im »Vexierspiel« (420) der rätselhaften Genreszene liegt dann aber darin, dass sich die intime Darstellung mit Blick auf empfindsame Intertexte des Romans als adäquateste des paradoxen Verhältnisses Otilies zu den Pflegeeltern lesen lässt. Eduard ist in den *Wahlverwandtschaften* ja aristokratischer Galan – man denke nur an den Topos verführerischer Schmuck- bzw. Stoffkästchen, etwa in La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* – wie Adoptivvater der »geliebten Pflgetochter« (297), Charlotte sorgende Ersatzmutter und kupplerische Tante gleichermaßen.⁴⁴ Die konfligierenden Rollen erklären sich durch die Verschränkung von feudalistischer Sozialisierung und quasi-bürgerlicher Gesinnung, galten Eduard und Charlotte doch einstmals als das »schönste Paar bei Hof« (354), bevor sie sich mit Adoptivtochter und Freund – zentrale Diskurse bürgerlicher Literatur aufrufend – in rousseauistische Idylle zurückzuziehen suchen. Die beiden Bildpaare der *tableaux vivants* verdichten somit in ihrer Abfolge nicht nur den vom Text exponierten Wandel von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft,⁴⁵ sie treiben in der Überkreuzung aristokratischer und bürgerlicher Ideologeme auch die Verschränkung von Ökonomik und Erotik als gesellschaftliches *tertium comparationis* hervor. Das vom Roman entfaltete neue Paradigma romantischer Liebe um 1800, das die Frau »emanzipiert«, indem sie sie zur Erlösergestalt des Mannes stilisiert, wird in den *Wahlverwandtschaften* folglich mit älteren Semantiken ökonomischer und erotischer Trauerspiele des Bürgertums verklammert. Vor der Folie der Vater-Tochter-Beziehung gelesen, entpuppt sich die Vereinigung Eduards und Otilies im romantischen Liebestod als parodistische Fortschreibung der quasi-inzestuösen Vereinigung Odoardos mit seiner Tochter im Dolchstoß der *Emilia*

Galotti. Indem Goethe Prinz und Patriarchen, aristokratischen Verführer und bürgerlichen Vater in der Figur Eduards paradox zusammenbindet – die kolportagehafte Wirtshaus-Szene bietet meines Erachtens einen analogen Bezug zur *Sara Sampson* –, legt er 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 *Emilia Galotti* in Frauen-Bildern konkretisiert, hintertreibt so romantische Weiblichkeitskonstruktionen Schlegelscher Provenienz: Otilie, das Phantasma der Frau als jungfräuliche Mutter, müsste neben Lucianes ökonomischer Unbekümmertheit auch deren Sinnlichkeit haben dürfen, um Lucinde sein zu können. Goethes Text schließt dadurch nicht nur ironisch an Träume von der Idealität der Frau wie der Immaterialität der Kunst an – wie die Conti-Szene treibt er dahinter die patriarchalische Ideologie der Verfügung über Natur und Weiblichkeit als Sammelobjekt hervor.

Bezeichnenderweise wird auch die »fromme [...] Kunstummerei« (445) des Präsepe, das mancher Interpret noch heute als Ausdruck von Otilies Wesen verstehen möchte, obwohl dem selbst die Heiligen-»Maske« (446) zur Bürde wird, durch ein Schuld-Gefühl Otilies dem Architekten gegenüber ausgelöst: »Nicht wohl konnte sie ihm daher eine Bitte rund abschlagen, die er [...] an sie tat, ob sie gleich [...] nicht einsah, wie sie ihm seine Wünsche gewähren könne.« (437) Dass es schließlich Charlotte ist, die dem Architekten den Wunsch gewährt, die Jungfrau im Präsepe auszustellen, um sich selbst als Betrachterin vor dem Heiligenbild zu positionieren, nuanciert die Kupplermotivik wie das Spiel mit realen und sinnbildlichen Besetzungen der Bildpositionen. Im Achsensprung um 180 Grad sitzt Charlotte als zu Tränen gerührte Betrachterin nun realiter *vor* dem Präsepe, während sie als beschämte »Mutter« im dritten Bild sinnbildlich *in* ihm saß. Die Ambivalenz der *Imitatio Mariae* wird noch dadurch gesteigert, dass sich der verliebte regieführende Architekt als privilegierter Betrachter selbst in den Bildraum setzt und dort, »obgleich nicht in dem genauesten Standpunkt, noch den größten Genuß« (445) an der Darstellung findet. Ruft das Präsepe so insgesamt »mehr Verwunderung und Lust als Bewunderung und Verehrung« hervor, sieht man sich veranlasst, »einigen ältern Figuren« (445) den Ausdruck der Frömmigkeit aufzutragen. Dass dem auf Knabengehorsam getrimmten Pensionsgehilfen als ikonoklastischem Gegenspieler (und erotischem Konkurrenten) des idolatri-schen Architekten derlei »Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen keineswegs gefallen« (448) will, ist nur verständlich – entsteht daraus auch Goethes Ansicht nach zwangsläufig eine »Halb Bordellwirtschaft«. ⁴⁶ – Als Reflex der

Romanhandlung geht es in den Lebenden Bildern immer nur um das Eine: um die Interferenz erotischer und politisch-ökonomischer Macht.

III. TOURNUREN DER GESCHICHTE II (WEIMARER VERWANDTSCHAFTEN)

Was die Franzosen *tournure* nennen, ist eine zur Anmut gemilderte Anmaßung. Man sieht daraus, dass die Deutschen keine *tournure* haben können; ihre Anmaßung ist hart und derb, ihre Anmut mild und demütig, das eine schließt das andere aus und sind nicht zu verbinden.⁴⁷

Im Folgenden soll die Beobachtung, dass die Bilder als »Text zu vielen oder wenigen Noten« (406) auf die Romanhandlung bezogen werden können, Anknüpfungspunkt einer politischen Allegorese der Bildkonfiguration darstellen. Der zeitgeschichtliche Deutungsversuch mag zunächst deshalb erstaunen, weil die Mode der Lebenden Bilder in Deutschland gerade während der napoleonischen Besatzungszeit intentional der Abwendung von einer bedrohlichen Gegenwart diene. Eine zeitgenössische Rezension betont demgemäß, »daß ein großer Theil des Publikums diese Genüsse nur sucht, um wenigstens auf Stunden den Druck zu vergessen, der schwer auf ihm lastet; er gebraucht diese Vergnügungen, wie schmerzstillende Opiate.«⁴⁸ Als sich Eduard »dem wechselnden Kriegsglück« (417) anvertraut, tun auch die Lebenden Bilder im Roman zunächst ihre narkotisierende Wirkung, glaubt man durch sie »in einer andern Welt zu sein« (434). Die Flucht in die Kunst entpuppt sich allerdings als illusorisch, weil in ihr verdrängte Wirklichkeit wiederkehrt. Gerade dadurch nämlich, dass die Illusionswirkung der »lebenden« Bilder die der »toten« Vorlagen überbietet, ruft »die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung« (434) hervor. Kehrt die Todesfurcht in einer Kunstform wieder, die ihre Darsteller paradoxerweise »totstellen« muss, um deren Darstellung »lebendig« erscheinen zu lassen, unterläuft diese den Unterhaltungswert geselliger Schaulust. Dass in den *Wahlverwandtschaften* die »Gegenwart des Wirklichen« (434) schon »aufs Gemälde berechnet« (433) ist, liest sich daneben aber auch – und zumal mit Blick auf die Herrscherdarstellungen – als künstlerischer Reflex auf den veränderten Status theatralischer und bildender Künste nach den Bilderstürmen in Frankreich. Zielten Theater und Festformen schon in der Revolutionszeit darauf, sich des Sinns der beschleunigten historischen Ereignisse in künstlerischer Stillstellung zu vergewissern, bediente sich Napoleon als Bildermeister systematisch der Einschreibung in überlieferte christliche wie antike Ikonographien, um die künstlich wie-

derbelebte Monarchie in tradierten Bildformeln als auratisches Bildereignis zu inszenieren.⁴⁹ Dies ist für die *Wahlverwandtschaften* nicht nur deshalb wichtig, weil die im Text entfaltete christologisch-mariologische Semantik einen wesentlichen Bestandteil der Selbstmythisierung Napoleons als Erlöser darstellte,⁵⁰ sondern auch, weil Goethe während des Erfurter Fürstentags, der die Arbeit am Roman unterbricht, selbst als privilegierter Beobachter in die Inszenierung von Macht als propagandistisches Kunstereignis einbezogen wurde. Lud sich die *Comédie Française* selbst zum Gastspiel der republikanischen Tragödie *La Mort de César* im Oktober 1808 in Weimar ein, war dies nicht nur als Aufforderung an Goethe zu verstehen, in Paris einen besseren *Cäsar* als Voltaire zu schreiben, sondern diente zugleich als Demonstration der Überlegenheit auf politischer wie kultureller Bühne. Die Lebenden Bilder lassen sich so auch als Reflex kunstpolitischer *tournures* verstehen.

Den ambitioniertesten Versuch, die *tableaux vivants* des Romans nicht allein als dilettantisches Spektakel oder als Medium der Personencharakteristik zu begreifen, stellt eine allegorisch-personifikatorische Lektüre Gertrude Brude-Firnaus dar, in der die *tableaux* als autobiographisches Bildarchiv Goethes gelesen werden, welches insbesondere die Kriegsjahre 1792/93 und 1806 illustriert.⁵¹ In der Abfolge der von Luciane gestellten Bilder – im Präsepe Ottilies wird der Forschungstradition entsprechend die Überbietung der »weltlichen« Bilder gesehen – seien Vergangenheit (*Belisar*), Gegenwart der napoleonischen Besatzungszeit (*Esther vor Ahasverus*) und Hoffnungen auf eine friedliche Zukunft (*Väterliche Ermahnung*) allegorisiert. Brude-Firnaus geht von der These aus, dass Goethe in den *tableaux vivants* traumatische Erlebnisse verarbeitet, die »sprachkünstlerisch nicht zu bewältigen, sondern nur bildlich anzudeuten« gewesen seien.⁵² Der blinde Belisar spiele auf Anna Amalias Bruder, den in der Schlacht von Jena-Auerstedt geblendeten Herzog von Braunschweig an, dessen exponiertes Schicksal als Oberbefehlshaber der preußischen Armee in den Schlachten von Valmy und Jena-Auerstedt »Verweis auf das Ende des Ancien Régime« sei.⁵³ Das Esther-Bild stelle die berühmte Unterredung Herzogin Luises mit Napoleon dar, welche Sachsen-Weimar vor dem Untergang bewahrte. Bildeten die Herrscherbilder These und historische Antithese, zeige die *Väterliche Ermahnung* (wie das Präsepe) eine »ahistorische Synthese«. Im vermeintlichen »Urbild des mahnenden und belehrenden Vaters« zeige Goethe »die belehrende Vermittlung, die sich von Generation zu Generation vollzieht und den Riß zwischen den historischen Epochen zu schließen vermag.«⁵⁴

Brude-Firnaus geschichtsphilosophische Deutung ist zu schön, um wahr zu sein, und dies nicht nur, weil sie keinen Bezug der Bilder zur Romanhandlung

herstellt und Mehrdeutigkeiten der Genreszene wie der übrigen Vorlagen ausblendet, sondern auch, weil Goethes Pessimismus nach dem Zerfall des deutschen Reichs allzu stringent nivelliert wird.⁵⁵ Trotz dieser Einwände lässt sich dem Deutungsversuch zumindest der ersten beiden Bilder Plausibilität nicht absprechen, vor allem auch deshalb nicht, weil die Wiederaufnahme des Belisar-Themas im Schlusskapitel, die Brude-Firnau unverständlicherweise übergeht, nicht nur Otilie mit Belisar vergleicht, sondern dabei Differenzen privater und öffentlich-politischer Tugenden hervorhebt.

Schon einmal hatte er [der Architekt] 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; wenn *Eigenschaften, die der Nation, dem Fürsten in entscheidenden Momenten unentbehrlich sind, nicht geschätzt vielmehr verworfen und ausgestoßen worden*, so waren hier soviel andere stille Tugenden, von der Natur erst kurz aus ihren gehaltreichen Tiefen hervorgerufen, durch ihre gleichgültige Hand schnell wieder ausgetilgt, seltene, schöne, lebenswürdige Tugenden, deren friedliche Einwirkung die bedürftige Welt zu jeder Zeit mit wonnevollem Genügen umfängt und mit sehnsüchtiger Trauer vermißt. (526 f.; Hervorhebung N. R.)

Scheint dem Mitgefühl über Otilies Schicksal *auch* eine Anspielung auf politische Zeitverhältnisse in Deutschland eingeschrieben zu sein, ist es umso signifikanter, dass das Belisar-Thema nach dem Zusammenbruch des deutschen Reichs und bis zum Beginn der Befreiungskriege 1813 in Weimar, häufiger aber vor allem in Berlin aufgeführt wurde (dort vor allem im Königlichen Schauspielhaus).⁵⁶ Lässt sich die Beliebtheit des Sujets sicherlich auch auf Goethes Roman zurückführen – die im Text erwähnten *tableaux vivants* gehören insgesamt zu den am häufigsten gestellten der Goethezeit⁵⁷ –, stützt der Sachverhalt, dass Berlin zur Hauptstadt der Belisar-Rezeption avancierte, die Vermutung, dass sich die Darstellung eines vermeintlich durch Fortunas Launenhaftigkeit zu Fall gebrachten Heerführers Sinnstiftungen der Besiegten von Valmy und Jena-Auerstedt anbot. Der anonyme Rezensent einer Belisar-Darstellung in Berlin unterzeichnet seine Bildbesprechung denn auch mit »Von einem Veteran in der Kunst eingesandt«,⁵⁸ während ein anderer resümiert: »Das Bild wurde gut dargestellt; aber es ließ kalt.«⁵⁹ War die Illusionswirkung der Bilder üblicherweise das Kriterium ihrer

Bewertung in Zeitungsberichten (programmatische Äußerungen über Auswahl und Wirkabsichten der Bilder fehlen demgegenüber in diesen bedauerlicherweise fast immer), lässt der Hinweis auf die frostige Aufnahme erahnen, dass politische Aktualisierungsmöglichkeiten von den zeitgenössischen Betrachtern erkannt wurden. Der Vergleich des Feldherrn Belisar mit Ottilie in den *Wahlverwandtschaften* enthebt freilich nicht von Schuldfragen, schloss ja auch Goethes Empathie mit dem gebildeten Herzog von Braunschweig keineswegs die Kritik an dessen militärischen und diplomatischen Fähigkeiten aus. Stand der Geheimrat den militärischen Ambitionen Carl Augusts in der preußischen Armee grundsätzlich ablehnend gegenüber, hatte er auf dem Frankreichfeldzug auch selbst die Folgen des anmaßenden Manifests des alten Heerführers zu spüren bekommen, das allen Franzosen den Tod androhte, sollte Ludwig XVI. nicht in seine Herrschaftsrechte zurückversetzt werden. Dass sich traumatische Zeiterlebnisse nicht per se der Darstellbarkeit entziehen, sondern Goethe aus politischer Klugheit auch etwa bei der Darstellung des Frankreichfeldzugs einmal mehr beredtes Schweigen offener Kritik vorzog, hat Thomas P. Saine für die 1822 veröffentlichte *Campagne in Frankreich* aufgewiesen.⁶⁰ Einer verborgenen Zeitkritik bot sich das Belisar-Sujet in den *Wahlverwandtschaften* dann vor allem auch deshalb an, weil es nicht nur die Unbeständigkeit des Glücks und den Undank der Mächtigen exemplifiziert, sondern aufgrund historiographischer Lücken gerade zu Reflexionen auf gängige Deutungsmuster historischer Ereignisse anregt. Prokopios von Kaisareia, der Chronist des Generals, hatte nicht nur Belisars unbedingte Loyalität unterstrichen, sondern vor allem in seinen anonym erschienenen *Anecdota* auch auf die »übergroße Liebe zu seiner unwürdigen Frau«⁶¹ verwiesen sowie Tyrannei und Korruption am Hofe Justinians angeprangert. Wird der Feldherr in der Rezeptionsgeschichte daher häufiger als Opfer politischer wie erotischer Intrigen interpretiert, markiert der blinde Fleck der Historiographie jenen Goethe deshalb »höchst reizend« scheinenden »Punkt, wo Geschichte und Sage zusammengrenzen«,⁶² weil dieser auch zum Nachdenken über die Konstruktionen historischer Bedeutungsstiftung anregt. Dem Lexikonwissen der Goethezeit – 1809 war neben den *Wahlverwandtschaften* auch die erste Ausgabe des *Brockhaus-Conversationslexikons* erschienen – galt eine Teilschuld Belisars an seiner Absetzung als ausgemacht: »Zuverlässig ist es, daß die Schwäche gegen seine Gattin Antonina den B. zu mancher Ungerechtigkeit veranlaßte, und daß er eine knechtische Gefälligkeit gegen die abscheuliche Theodora [!], die Gemahlin des Justinian, bewies.«⁶³ Bedenkt man diese zeitgenössische Deutung der Vorlage, lässt sich ebenso die Folge der Tagebuchsprüche 24–27 in II.5, welche das Heldentum problematisieren, in den zeitkritischen Deutungskontext des *Belisar* einrücken –

gipfelt sie ja im Diktum »Die größten Menschen hängen immer mit ihrem Jahrhundert durch eine Schwachheit zusammen« (439).⁶⁴ Der Roman spielt dann zudem Uneindeutigkeiten der Belisar-Vorlage in den Roman hinüber, indem er nicht nur das fremdverschuldete Unglück des Feldherrn durch den Vergleich mit Ottilie unterstreicht, sondern durch den »sittlichen Kontrast« (426) des rührenden Themas mit dem Verhalten der Darsteller die Tragik des Prätextes subvertiert. Zeigt sich der »Ehrenmann, der den Belisar dargestellt hatte [...] von Lucianes Vorzügen hingerissen, denen er nun schon so lange huldigte« (436), ruft der Text Subtexte der Vorlage auf und verschränkt diese gemäß des vom Text entfalteten Topos, dass alle Liebenden Krieger seien, mit einer subtilen Anspielung auf politische Machtverhältnisse um 1800. Denn fordert der Belisar-Darsteller die anwesenden Aristokraten auf, sich auf »polnische Art«, also auf gemeinsame Kosten, »auf ein anderes Besitzthum« (436) zu werfen, ruft dies die Erinnerung daran wach, dass vor allem Polen in seinen Teilungen die Kosten der europäischen Kriege zu tragen hatte. Als beiläufige Anspielung, die freilich in besonderem Maß mit dem Wissen der Leser zu kalkulieren hat, scheint dem Roman Goethes Kritik am preußischen Kriegsziel des Frankreichfeldzugs subtextuell eingeschrieben zu sein, »mit österreichischer Hilfe ein großes Stück von Polen als Kriegsentschädigung zu erhalten.«⁶⁵ Wie immer man indes diese geschichtliche Assoziation gewichtet – Faktum bleibt, dass der General nicht vom Feind, sondern vom eigenen Kaiser besiegt wurde, weshalb das Sujet nach Erscheinen des *Belisaire*-Roman Marmontels (1767) schon in Frankreich der Kritik am *Ancien régime* diene.⁶⁶ Auch deshalb bot sich das Thema Goethe an, um seine Ansicht zum Ausdruck zu bringen, dass veraltete Strukturen, Zwietracht und Fehler der Regierenden mit der Zwangsläufigkeit einer Naturkatastrophe zum Zerfall des deutschen Reichs geführt hätten.⁶⁷ So stellt z. B. noch die *Campagne in Frankreich* die getrennte Ankunft des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. und des Herzogs von Braunschweig bei den Truppen im Bild fallender Kometen dar, um die Uneinlichkeit der preußischen Führungsspitze auf dem Frankreichfeldzug zu demonstrieren.⁶⁸ Dass die luziferische Luciane bei der »Invasion« im Schloss mit ihrem »Hofstaat« (427) ihrerseits als »brennender Kometenkern, der einen langen Schweif nach sich zieht« (420), bezeichnet wird, ist ein weiteres Beispiel dafür, dass interdiskursiv besetzte Kollektivsymbole – neben direkten Anspielungen wie dem Vergleich der Aristokraten mit den »Incroyables« (424) oder der Einführung Ottilies durch die Anekdote Karls I. von England⁶⁹ – ein Geflecht historischer Anspielungen bilden, das geschichtliche Erfahrungen aber nicht kohärent abzubilden sucht oder gar beabsichtigt, allegorisch-politische Groß Erzählungen zu liefern. Vielmehr zielt im Gegenteil gerade der anekdotische Charakter der an

der Schwelle der Aufmerksamkeit angesiedelten politischen Allusionen in den Lebenden Bildern, aber auch im Erzählertext wie in den Tagebuchaufzeichnungen darauf, Bedingungen der Möglichkeit historischer Erkenntnis auch durch die Reflexion der Unterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion zu problematisieren.⁷⁰ Dass Lesen und Leben nicht in eins fallen können, zeigt dabei vielleicht kein Text auf so perfide Weise wie die *Wahlverwandtschaften* im Kahnunfall der »anmutigen Penserosa« (486). Wenn aber im Roman »die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche« behauptet, indem sich in der Monstrosität Ottos »die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben« (364) lässt, wird der legendenhafte Text zur Darstellung einer als ungeheuerlich erfahrenen Wirklichkeit. Dieser Deutung hat Goethe selbst schon dadurch Vorschub geleistet, dass er dem Bastard, der bezeichnenderweise den Namen deutscher Kaiser trägt und der auch im Roman das Ende einer ottonischen Genealogie bildet, analogisch auf historische Ereignisse im wunderlichen Nachbarland Frankreich bezog, um die Kritik seiner überwiegend irritierten Leser zu entschärfen.

So lässt man sich in der Fabel zuletzt auch so ein apprehensives Wunderkind gefallen, wie man sich in der Geschichte nach einigen Jahren die Hinrichtung eines alten Königs und die Krönung eines neuen Kaisers gefallen lässt. Das Gedichtete behauptet sein Recht, wie das Geschehene.⁷¹

Analogisierungen des »neuen Kaisers« Napoleon mit dem »Zeus gleichen« (434) Ahasverus boten sich aufgrund der Machtfülle beider Herrscher an, aber auch deshalb, weil beide eine wichtige Rolle für das Judentum spielten. In diesem Sinne berichtet etwa das in Weimar erschienene *Journal des Luxus und der Moden* im Februar 1808 von einer Esther-Darstellung in Kassel: »Ein Handelsmann israelischer Abstammung spielte in seinem Gemälde die Esther ec. vorstellend, sehr sinnig auf die von Napoléon begonnene Erhebung und Befreiung dieser Nation unter allen Völkern an.«⁷² Dass der französische Kaiser freilich nicht dem jüdischen Volk allein als Heilsbringer galt, könnte auch ein Grund dafür sein, dass Esther-Darstellungen häufig nach der Heirat der österreichischen Erzherzogin Marie Luise mit Napoleon 1810 in Wien gestellt wurden.⁷³ Dieser Sachverhalt ist ein weiteres Indiz dafür, dass Darbietungen Lebender Bilder trotz vermeintlichem Eklektizismus bei der Sujetwahl häufiger historische Aktualisierungsmöglichkeiten im Blick hatten. Mythologischer Geschichtsdeutung schienen dann österreichische Friedenshoffnungen offensichtlich deshalb mit dem alttestamentlichen Esther-Buch verknüpfbar zu sein, weil sich Napoleon von der Kaiserin Joséphine hatte scheiden lassen, um die kaiserliche Genealogie durch Neuver-

heiratung zu sichern. Da Mythisierungen historischer Gestalten oder nationaler Geschichte auf partiellen analogischen Übereinstimmungen beruhen, zog indes auch Goethe das Schicksal des jüdischen Volkes als Deutungsfolie für das des deutschen nach 1806 heran, sah er in der Bibel als Weltchronik »nicht etwa nur ein Volksbuch, sondern das Buch der Völker, weil sie die Schicksale eines Volks zum Symbol aller übrigen aufstellt«. ⁷⁴ Dass die Äußerungen zum Judentum nach 1806 dabei explizit deutsche Verhältnisse im Blick haben, zeigt das Tagebuch ebenso wie mündliche Äußerungen Goethes aus jener Zeit. ⁷⁵ Ließ sich durch Übertragung des Symbolbegriffs auf die Geschichte also scheinbar auch die Esther-Darstellung in den Deutungshorizont deutscher Geschichte stellen, ist die alttestamentliche Historie andererseits ebensowenig wie diejenige Belisars geeignet, einsinnige Interpretationen derselben zu stützen, gilt die schöne Jüdin bei Christen als ähnlich umstritten wie die Jungfräulichkeit Marias bei Juden. ⁷⁶ Dass Goethe im Roman auf ein Historienthema zurückgriff, das er selbst im *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* – in Analogie zu den jüdisch-karnevalesken Purimsspielen – als burleske Farce gezeigt hatte, lässt die Darstellungen Lucianes, die bezeichnenderweise durch den Architekten im »Karneval« (436) reinszeniert werden sollen, kaum als Illustrationen ungebrochener Sicht auf Geschichte tauglich erscheinen. Vielmehr unterlaufen die parodistischen Darstellungen der luziferischen Luciane, die den unvermittelten Umschlag eines traurigen »in ein lustiges Thema« (422) auch in den Attitüdenwechseln zeigen, wenn die trauernde Witwe Artemisia der lustigen Witwe von Ephesus gleicht, nicht nur die Differenz von Tragik und Komik der Romanhandlung, sondern hintertreiben gängige Deutungsmuster nationaler Geschichtstragödien. Dies scheint der Erkenntnis der Geschichte in ihrer Komplexität und Inkommensurabilität gerade förderlich,

denn wie wir manchmal in der Komödie eine Zeitlang ohne über die absichtlichen Possen zu lachen, ernsthaft zuschauen können, dagegen aber sogleich ein lautes Gelächter entsteht, wenn in der Tragödie etwas Unschickliches vorkommt: so wird auch ein Unglück in der wirklichen Welt das die Menschen aus ihrer Fassung bringt gewöhnlich von lächerlichen, oft auf der Stelle, gewiß aber hinterdrein, belachten Umständen begleitet sein. ⁷⁷

Auch und gerade die kontrastiven Lebenden Bilder fordern damit entsprechend der Goetheschen Übertragung des Symbol- bzw. Polaritätskonzepts auf den Bereich der Geschichtsdeutung zur ›Zusammenschau‹ scheinbar größtmöglicher Gegensätze auf. Dieser Aspekt wird umso deutlicher, wenn man die letztgestell-

ten Darstellungen der profanen und der Heiligen Familie im historischen Entstehungskontext des Romans in Analogie zu den erstgestellten Bildern als einander korrelierte Kontrastdarstellungen auffasst. Brude-Firnaus Deutung der *Väterlichen Ermahnung* lässt sich dabei insoweit zustimmen, als Familiarität nach der traumatischen Erfahrung der Besetzung auch des eigenen Hauses durch »gebilde[te] Soldat[en]« wie »rohe Kriegerleute« (438) im Oktober 1806 von Goethe als idyllisierter Rückhalt gesehen wurde.⁷⁸ Den utopischen Charakter häuslichen Rückzugs legen die *Wahlverwandtschaften* freilich schonungslos bloß, wenn die »Familie« ironischerweise gerade in quasi-rousseauistischer Zivilisationsflucht einem Gefäß verglichen wird, in dem »eine merkliche Gärung [...] schäumend über den Rand schwillt« (334). Das gesellige Experiment von Freundschaft und Adoptivverwandtschaft, das die »Vorteile und das Behagen der bürgerlichen Gesellschaft vermehren« (311) sollte, kehrt ja im Roman die dunkle Seite von Intimität hervor. Werden so einerseits Ideologeme des Bürgertums hintertrieben, unterstreicht der Text andererseits, dass gesellschaftliche Veränderung – trotz der quasi-bürgerlichen Gesinnung des Landadels – letzten Endes Willkür unterworfen bleibt, solange der Adel wie im Preußischen Landrecht als Staatsstand gilt. Ist der aristokratische Patriarch Eduard zu schwach, um Genealogien auf Dauer sichern zu können, aber stark genug, initiierte Reformen letztlich im ästhetischen Schein aufgehen zu lassen, mag man darin auch eine realistische Diagnose der Strukturen eines noch so aufgeklärt erscheinenden Absolutismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts erkennen. Eduards irrationalistische Entscheidung, sich »dem wechselnden Kriegsglück« (417) anzuvertrauen, zielt in diesem Sinne ja nicht auf Erhalt des häuslichen Besitzstandes, sondern wird ganz im Gegenteil als Rückfall in ritterlich-aristokratisches Verhalten motiviert, hofft Eduard, dem Topos des Liebenden als Krieger folgend, entweder den Tod zu finden oder Ottilie als »Preis« (487) zu erringen.⁷⁹ Wenn das Landgut daraufhin schutzlos gegen Lucianes »wildes Heer« erscheint, das wie »der Sturm auf einmal über das Schloß« (418) hereinbricht, und wenn die vermeintlich idyllische Enklave »nach kurzen Ebben« (431) immer wieder von »Gegenbesuchen überschwemmt« (419) wird, sodass man bald eine »doppelte und dreifache Herrschaft im Haus« (418) zu haben glaubt, erinnert die militärisch-meteorologische Metaphorik an Goethes Sicht der französischen Invasion im Oktober 1806.⁸⁰ Steht in den Tagen von Jena-Auerstedt die Zerstreuung der herzoglichen Familie pars pro toto für den zerrütteten Zustand Weimars,⁸¹ lassen sich auch die kontrastiven Familiendarstellungen in den historischen Deutungshorizont der erstgestellten Bilder einrücken. Unter dieser Perspektive betrachtet, scheinen die Darstellungen der Muttergottes und die des bloß nominellen Patriarchen als Huldigung der beschützenden Landesmutter Luise

einerseits wie als subtile Kritik an der Absenz des herzoglichen Landesvaters Carl August andererseits lesbar zu sein.⁸² Der Weimarer Herzog hätte sich dabei von einer unverschlüsselten Bildbeschreibung der galanten Szene nicht nur deshalb gemeint fühlen können, weil der Stich des von ihm bewunderten Wille aus seiner eigenen Sammlung stammte,⁸³ sondern vor allem, weil hier ein armer »edler ritterlicher Vater« (434) erkennbar als »gebildeter Soldat« (438) dargestellt ist. Wird im Roman die Kriegsteilnahme Eduards als quasi-amouröses Abenteuer motiviert, lassen sich Text und Genreszene auf die militärischen Ambitionen des Herzogs beziehen, die Goethe 1806 strukturell mit der von Luise geduldeten Nebenhe mit der 20 Jahre jüngeren Mätresse Caroline Jagemann verknüpft sah.⁸⁴ Dass Goethe als Mittler Carl August – Mittler seinerseits informiert ja Eduard im Roman – dem nach der Schlacht von Jena-Auerstedt über Wochen unauffindbaren Herzog die Geburt eines »kleinen Ritter[s]« mitteilte, der ausgerechnet am Weihnachtstag des Unglücksjahres 1806 seinen ambivalenten »Wolfsgang in's Leben«⁸⁵ antrat, muss noch nicht die Darstellung einer zwar legal gezeugten, aber monströs gearteten Christus-Kontrafaktur im Roman inspiriert haben. Bedenkt man aber, dass dem Text gerade durch die uneindeutige Physiognomie des Bastards die jüdische Lesart der Christusgeburt durch Maria eingeschrieben ist (die Palindromie seines Namens erinnert zudem an die jüdische Leserichtung),⁸⁶ lassen sich profane und religiöse Familiendarstellung – mit oder ohne positivistische Rückbezüge – nicht nur als strukturell zusammengehörige Darstellungen lesen, sondern in letzter Konsequenz als divergente Deutungsmuster ein und desselben (heilsgeschichtlichen) Faktums. Dass durch den Rekurs auf den Buchdruck profane Rücken- wie religiöse Frontansicht als zwei Seiten desselben Blatts erscheinen, akzentuiert wie das erstgestellte Bildpaar Double-Binds eines Textes, der nicht nur Ambivalenzen der feudalen wie bürgerlichen Gesellschaft darstellt, sondern diese paradox miteinander verschränkt. Goethes Mythen-Kontrafakturen verteilen Licht und Dunkelheit, die Ur-Polarität der *Farbenlehre*, dementsprechend nicht oppositionell auf Adel und Bürgertum bzw. auf das sie sinnbildlich repräsentierende Romanpersonal, sondern schreiben sie diesem als dialektische Mischung ein. So offenkundig Lucianes *tableaux* inszeniert sind, um die Differenz von Rolle und Charakter der als »halb bescheiden« (433) bezeichneten aristokratischen Schauspielerin im »Maskenkleid« (421) zu inszenieren, so sehr verbirgt die Ausstellung Otilies als intransparentes Geheimnis, was sich hinter der opaken »Maske« (446) der »halb verlegen[en]« (444) und »halb theatralischen« (445) bürgerlichen Madonna verbirgt. Muss Otilie dann aber nicht denjenigen Lesern, die der Eros nicht wie den Gehilfen zu divinatorschen Superhermeneutikern ausbildet, das unlesbare Geheimnis bleiben, als das sie der Text ausstellt? Und

ruft die Janusgesichtigkeit ihrer unterschiedlich gefärbten Gesichtshälften nicht das Transparenzideal empfindsamer Körperzeichen ironisch auf, nur um dieses paradox kollabieren zu lassen? Was immer Ottilie ist: Der Text siedelt ihre Stiefschwester – man denke neben den Lebenden Bildern an die anspielungsreichen Attitüden, die Dienstbarkeit, die Ironisierung von Idolatrie und nicht zuletzt an die allem Anschein zum Trotz ganz explizit betonte Sittlichkeit – jenseits vordergründiger Desavouierung als schlechte Kopie und gute Parodie der Heiligen an. Als vordergründig starres Oppositionspaar angelegt, sind die Stiefschwestern nur als Einheit der Differenz zu haben. Fungiert Luciane schließlich als rechte Hand eines Ex-Soldaten, der seine Schreibversuche an sie richten muss, liefert der Text dann aber keineswegs immer nur »artige Gegenbilder« (324), sondern seinerseits schon einigermaßen unartige »Karikaturen« (456) des Androgynenmythos und der identischen Hand(-schrift) des Lesepaares Ottilie–Eduard.

Dass dem metaphorischen »roten Faden« (425) durch das zur Herstellung der Kostüme notwendige buchstäbliche »Auftrennen und Annähen« (419) der Textilien Lucianes ein poetologisches Gegenbild konfrontiert ist, wirft zuletzt grundsätzlichere Fragen nach Möglichkeiten kohärenter Deutung auch der narrativen Bildkonfiguration auf. Denn ob die Darstellungen als sukzessive Abfolge gedeutet werden und dabei im *Belisar* und in *Esther vor Ahasverus* etwa die Narration eines Machtwechsels erkannt wird oder ob man sich durch den Rekurs auf die übereinander gelegten Blätter im Buchdruck aufgefordert sieht, im neuen Herrscher den alten wiederkehren bzw. im alten immer schon den neuen Herrscher präfiguriert zu sehen, entpuppt sich zuletzt als Frage danach, welches Lektüre- und Geschichtskonzept man den Bildern zugrunde legt. Deckt so die Abfolge der in den Ekphrasen narrativierten Bilder einerseits idealistisch-geschichtsphilosophische Konstruktionen wie die von Brude-Firnau vorgeschlagene, zieht der selbstreflexive Hinweis auf die Materialität des Mediums Vorstellungen linearer Lektüre und lückenloser Erkenntnis gerade in Zweifel. Die Erinnerung an die Bewegung des Vor- und Zurückblätterns von Buchseiten lässt dann aber den materiellen Akt der Lektüre, dem in jedem Seitenumbruch ein Moment des Wahrnehmungsausfalls und der Nicht-Linearität inhärent ist, strukturell als Illustration von Goethes pessimistischer Geschichtskonzeption tauglich erscheinen – einer Geschichtskonzeption, die nicht teleologisch auf ein Ziel zusteuert, sondern – Erkenntnislücken eingerechnet – als Wiederkehr des Gleichen und als Wechsel von Fortschritt und Rückschritt konzipiert ist.⁸⁷ Historische Deutungsköder auszulegen und zugleich Lücken der Erkenntnis als Darstellung des Undarstellbaren auszustellen, erweist sich als das selbstreflexive Raffinement doppelter Akzentuierung von Medialität in den Bilderszenen. Demgemäß spielen

die erstgestellten Historienbilder nicht nur mit Aktualisierungsmöglichkeiten der Vorlagen um 1800, sondern fordern ihren Deuter dazu auf, die eigenen Bedingtheiten und Beschränkungen historischer Erkenntnis in den Blick zu nehmen. Die Schaubühne geschichtsdramatischer Vorlagen wird so zum selbstkritischen Wahrnehmungs- und Erkenntnistheater. Die beiden Historiendarstellungen, auf denen je ein privilegierter Beobachter einen Blinden bzw. eine Geblendete betrachtet, zeigen das Sehen der Blindheit als *genitivus obiectivus*. Es fällt aber ferner auf, dass die Positionen der *Sehenden und Nichtsehenden in den kompositorisch ähnlichen Kupferstichen überkreuzt sind*.⁸⁸ Überblendet man die komplementären Kupferstiche der Lektüeranweisung des »tournez s'il vous plaît« (435) entsprechend wie Buchseiten, erhält man ein Sinnbild des Sehens der Blindheit als *genitivus subiectivus* – und mithin die Allegorie des blinden Flecks jeder Beobachtung. Die Erkenntnis der *Farbenlehre* von der Fundierung des Sehens in physiologischen Kontrastbildern dient in ihrer künstlerisch-allegorischen Umsetzung in kontrastive Darstellungen Lebender Bilder in den *Wahlverwandtschaften* der selbstkritischen Perspektivierung traditionell optisch codierter Erkenntnisprozesse.

- 1 Walter Benjamin: Die Wahlverwandtschaften, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.1, Frankfurt/M., S. 140 f.
- 2 Vgl. Bernhard Buschendorf: Goethes mythische Denkform, Frankfurt/M. 1986. Waltraud Wiethölter: Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: DVjS 56 (1982), S. 1–64. Vgl. auch Wiethölters Kommentar in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. I.8: Die Leiden des jungen Werther – Die Wahlverwandtschaften – Kleine Prosa – Epen, in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht hg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt/M. 1994, S. 973–1053. Im Folgenden werden Briefe und Gespräche Goethes unter Angabe der Sigle FA II, Band- und Seitenzahl nach der Frankfurter Ausgabe zitiert.
- 3 Literarische Texte Goethes werden zitiert nach der Ausgabe Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert u. a., 33 Bde. (in 20), München 1985–1998. Zitate der *Wahlverwandtschaften* aus dem 9. Band der Münchner Ausgabe werden unter Angabe der Seitenzahl im Text wiedergegeben. Alle anderen Nachweise erfolgen in den Anmerkungen unter Angabe der Sigle MA, Bandzahl und Seitenzahl. Zitat hier: Goethe: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, MA 4.1, S. 441.
- 4 Zum interdiskursanalytischen Ansatz und zu politischer Kollektivsymbolik vgl. Jürgen Link: Die Revolution im System der Kollektivsymbolik. Elemente einer Grammatik interdiskursiver Ereignisse, in: Aufklärung 1.2 (1996), S. 5–23.
- 5 Ich plane in absehbarer Zeit eine umfassendere Darstellung der interdiskursiven Auseinandersetzung Goethes mit der Revolution in den *Wahlverwandtschaften* vorzulegen.
- 6 Vgl. dazu Wulf Wülfing/Karin Bruns/Rolf Parr: Historische Mythologie der Deutschen 1798–1918, München 1991, S. 1–112.
- 7 Vgl. Erich Trunz: Die Kupferstiche zu den »lebenden Bildern« in den *Wahlverwandtschaften*, in: ders. (Hg.): Weimarer Goethe-Studien, Weimar 1980, S. 203–217 (hier: S. 213 f.).
- 8 Vgl. Goethes Weihnachtsbrief 1806 an Carl August, in dem es u. a. über die Schlacht von Jena-Auerstedt heißt: »Aber erlitten habe ich etwas vom 14. Octbr an, auch etwas physisches das mir noch zu nahe steht um es ausdrücken zu können. Geb uns allen der Himmel Jahre um diesen Gegenstand in den Sehwinkel zu bringen.« (FA II.6, S. 163).

- 9 Vgl. Ulrike Ittershagen: *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999. Vgl. Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmungen von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999. Vgl. Manuel Frey: *Tugendspiele. Zur Bedeutung der »Tableaux vivants« in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, in: *Historische Anthropologie* 6 (1998), S. 401–430. – Aufgrund des Materialreichtums sind auch die älteren Arbeiten immer noch lesenswert. Vgl. August Langen: *Attitüde und Tableau in der Goethezeit*, in: ders.: *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur*, Berlin 1978, S. 292–353. Vgl. Norbert Miller: *Mutmaßungen über Lebende Bilder. Attitüde und »tableau vivant« als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, Frankfurt/M. 1972, S. 106–130.
- 10 Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 203 f., S. 224–238. Vgl. Langen: *Attitüde und Tableau* (Anm. 9), S. 334–347.
- 11 Vgl. Frey: *Tugendspiele* (Anm. 9).
- 12 Ebd., S. 403–405. Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 43–54.
- 13 »An der Türe [der Mooshütte] empfing Charlotte ihren Gemahl und ließ ihn dergestalt niedersitzen, daß er durch Tür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte« (MA 9, S. 287).
- 14 Vgl. August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rationalismus und Rahmenschau*, Darmstadt 1968 [Reproduktion der Ausgabe Jena 1934]. Vgl. auch Peter Szondi: *Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot*. Mit einem Exkurs über Lessing, in: Peter Pütz (Hg.): *Erforschung der deutschen Aufklärung*, Königstein/Ts. 1980, S. 192–207.
- 15 Frey: *Tugendspiele* (Anm. 9), S. 403.
- 16 Zur Gender-Perspektive der Lebenden Bilder vgl. Dagmar v. Hoff/Helga Meise: *Tableaux vivants – Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder*, in: Renate Berger/Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln/Wien 1987, S. 69–86.
- 17 Dass die Bildlichkeitsdiskussion bzw. die binäre Bild-Text-Opposition ideologisch besetzt ist, stellt dar W. J. T. Mitchell: *Was ist ein Bild?*, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt 1990, S. 17–68.
- 18 Johann Wolfgang Goethe: *Vom Deuten der Kunstwerke*, in: ders.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. v. Ernst Beutler, Bd. 13: *Schriften zur Kunst*. Zürich 1954, S. 944 f. Vgl. auch die Schlussbetrachtung über Sprache und Terminologie in: Goethe: *Zur Farbenlehre*, MA 10, S. 226–228.
- 19 Die älteren Arbeiten von Langen und Miller (vgl. Anm. 9) subsumieren demgegenüber die *tableaux vivants* vorbehaltlos unter die Anschauungsform der Rahmenschau, ohne Text-Bild-Spannungen zu problematisieren.
- 20 Vgl. Ottilies Übergabe des väterlichen Porträtmedaillons an Eduard während des Mühlenausfluges (MA 9, S. 335 f.) und die Wahl des Bauplatzes für das Lusthaus, das »wie in einer andern und neuen Welt« (MA 9, S. 338), d. h. vor allem außerhalb der Sichtweite des väterlichen Schlosses, angelegt wird.
- 21 Zur Destabilisierung der symbolischen Ordnung in den *Wahlverwandtschaften*, die sich u. a. in der Reduktion der Schrift auf das Schrift**bild** zeige, vgl. David E. Wellbery: *Die Wahlverwandtschaften*, in: Paul Michael Lützeler/James E. McLeod (Hg.): *Interpretationen. Goethes Erzählwerk*, Stuttgart 1985, S. 291–316.
- 22 Ich folge der Deutung der Lebenden Bilder in Oskar Bätschmann: *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 183–224 (hier: S. 207).
- 23 Vgl. neben den in Anm. 2 genannten Arbeiten vor allem Gerhard Neumann: *Schrift und Bild. Zur Inzenierung von Fiktionalität in Goethes Wahlverwandtschaften*, in: *Freiburger Universitätsblätter* 103 (1989), S. 119–128.
- 24 Vgl. dazu – mit Blick vor allem auf den Landschaftspark – Helmut J. Schneider: *Wahllandschaften: Mobilisierung der Natur und das Darstellungsproblem der Moderne in den Wahlverwandtschaften*, in: Martha B. Helfer (Hg.): *Rereading Romanticism*, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 285–300.
- 25 Lucianes Darstellungen liegen Kupferstiche zugrunde, die sich in den hier abgedruckten Seitenverhältnissen in Goethes Besitz befanden und/oder in der Weimarer Kunstsammlung Carl Augusts vorhanden waren. Für das Präsepe, das in zentralen Zügen Correggios paradigmatischer Darstellung *La Notte* ähnelt, lässt sich keine konkrete Vorlage ermitteln. Spielt die Unterscheidung von Original und Kupferstich mit den Differenzen von Urbild und Abbild, Ikone und reproduzierter Ko-

- pie, werden diese in der Forschung in der Regel – so schon bei Langen und Miller und noch bei Jooss (vgl. Anm. 9) – auf die Darstellungen selbst bzw. auf deren Darstellerinnen übertragen. Eine Ausnahme bildet Norbert Puzskar: *Frauen und Bilder: Luciane und Ottilie*, in: *Neophilologus* 73 (1989), S. 397–410, der das der Aufführung zugrunde liegende Frauenbild der Goethezeit hinterfragt, allerdings zu wenig aus dem Text heraus argumentiert. – Goethe selbst sah keine Differenz zwischen Bildnachstellungen religiösen und profanen Inhalts – schon im Dilettantismus-Schema werden sie gleichgestellt (vgl. MA 6.2, S. 172). Ich halte auch deshalb Unterschiede der Aufführungspraxis wie die geringere Zahl der Betrachter für sekundär und fasse die vier durch den Architekten arrangierten Bildnachstellungen im Folgenden als Konfiguration auf.
- 26 Vgl. Ittershagen: *Attitüden* (Anm. 9), S. 72–113. Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 192–215.
- 27 Vgl. die (spärlichen) Zeugnisse zur Rezeption der Bilderszenen im Roman in: Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 292–296.
- 28 Vgl. neben den in Anm. 25 genannten Arbeiten für beide Richtungen exemplarisch Werner Schlick: *Goethe's Die Wahlverwandtschaften. A middle class critique of aesthetic aristocratism*, Heidelberg 2000, S. 165–255, sowie Friedrich Nemeč: *Die Ökonomie der Wahlverwandtschaften*, München 1973, S. 78–94. Eine Bibliographie der Forschung zu den Bilderszenen des Romans bietet Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 292.
- 29 Vgl. dazu den Kommentar der Frankfurter Ausgabe von Waltraud Wiethölter (Anm. 2), S. 1000 f., 1042 f.
- 30 Vgl. Vera Schauber/Hanns M. Schindler: *Heilige und Namenspatrone im Jahreslauf*, Augsburg 1993, S. 640–643 (hier: S. 643).
- 31 Vgl. Gerhard Maier: *Das Buch Esther*, Wuppertal 1987, S. 30. Harry G. Barnes: *Bildhafte Darstellungen in den Wahlverwandtschaften*, in: *DVJS* 30 (1957), S. 41–70 (hier: S. 56–59) hat zuerst die These von sinnbildlicher Anwesenheit der Romanfiguren in den Bildern vertreten. Er zieht letztlich aber keine weiteren Konsequenzen daraus, weil auch er der gängigen Oppositionsbildung der Stiefschwestern folgt.
- 32 Die Bettler-Episoden des Romans, in denen der Gutsbesitzer schließlich den lästigen Armen um sein Almosen beneidet, unterstreichen ebenso den Bezug zu Eduard wie die zweimalige Ohnmacht im Roman und die Anekdote Karls I. den zu Ottilie (Vgl. MA 9, S. 327 f., 329 f., 381, 387). Die Episode des englischen Königs führt die marianische Himmelskönigin Ottilie als »Herrin des Haushaltes« (MA 9, S. 339) auf dem Landgut ein, ohne dass dort Macht und Begehren vermittelbar sind. Das Verlangen, lädierte Herrscherstäbe zu restaurieren, vermag reale Kastrationen nicht aufzuhalten – Karl wurde enthauptet, Eduard stirbt seiner Augenheiligen nach.
- 33 Vgl. Michael Fried: *Absorption and Theatricality in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980, S. 145–160. Das *Belisar-Kapitel* findet sich übersetzt unter dem Titel: *Malerei und Betrachter*. Jacques Louis Davids »Blinder Belisarius«, in: Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild* (Anm. 22), S. 154–182. Im Folgenden zitiere ich Fried in der Regel nach der deutschen Übersetzung.
- 34 Vgl. Fried: *Malerei und Betrachter* (Anm. 33), S. 162 f.
- 35 Fried: *Absorption and Theatricality* (Anm. 33) weist in einem kurzen, leider unübersetzten *Wahlverwandtschaften*-Appendix (S. 171–173) darauf hin, dass Goethe wohl durch den *Salon* von 1765 von der Wertschätzung der erstgestellten Bilder durch Diderot wusste. Fried sieht das Charakteristische der Bilderszenen in Goethes Reflexion darüber, dass es keine absolut atheatralische Darstellung geben könne.
- 36 Zu Pygmalion als Leitfigur enthusiastierter Kunstrezeption vgl. ausführlicher Bättschmann: *Pygmalion als Betrachter* (Anm. 22), S. 191–196. Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 83–91.
- 37 Auch Goethes Technik der Bildbeschreibung unterscheidet sich grundlegend von derjenigen Diderots. Ernst Osterkamp sieht bei Diderot eine auf Wiedergabe des Sichtbaren zielende »Beschreibungseuphorie« am Werke, während Goethe anhand sprechender Details die Bildidee festzuhalten suchte. Osterkamp resümiert: »Weder hat Goethe Diderots Methode der Bildbeschreibung übernommen, noch sind die für Diderot grundlegenden ästhetischen Prinzipien bei ihm wirksam.« Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart/Weimar 1991, S. 21–37 (hier: S. 32).
- 38 Vgl. Bättschmann: *Pygmalion als Betrachter* (Anm. 22), S. 184–189.
- 39 So Wolf Kittler: *Goethes Wahlverwandtschaften: Sociale Verhältnisse symbolisch dargestellt*, in: Norbert Bolz (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 230–259 (hier: S. 245).
- 40 Fried: *Malerei und Betrachter* (Anm. 33), S. 172. Vgl. zur Destruktion des empfindsamen Transpa-

- renzideals als Phantasma unmittelbarer zeichenloser Verständigung in den *Wahlverwandtschaften* jetzt auch Rita Lennartz: »Von Angesicht zu Angesicht«. Lebende Bilder und tote Buchstaben in Goethes *Die Wahlverwandtschaften*, in: Helmut J. Schneider/Ralf Simon/Thomas Wirtz (Hg.): Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne, Bielefeld 2001, S. 145–183.
- 41 Vgl. Alison Mc Neil Kettering: Ter Borch's Ladies in Satin, in: *Art History* 16 (1993), S. 95–124. Näheres zur Emblemik auch bei Waltraud Maierhofer: Vier Bilder und vielfältige Bezüge: die sogenannte »Väterliche Ermahnung« und die Figuren in den *Wahlverwandtschaften*, in: Richard Fisher (Hg.): Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag, Frankfurt/M. u. a. 1995, S. 363–382 (hier: S. 367–372). Mit wenig überzeugenden Argumenten sucht Trunz: Kupferstiche (Anm. 7), S. 212–214 der Rückenansicht im Romankontext Ambivalenzen auszutreiben.
- 42 Der Sachverhalt ist umstritten, was die Rätselhaftigkeit der Darstellung nicht eben mindert. Jan Kelch, der Kurator der Berliner Gemäldegalerie, legt sich aufgrund der Durchleuchtung des Bildes auf eine übermalte Münze fest, andere Forscher bestreiten diese. Zur Diskussion vgl. Mc Neil Kettering: Ter Borch's Ladies (Anm. 41), S. 116, Anm. 5.
- 43 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 (und hier wohl metaphorisch zu verstehenden) Annäherungsgläsern einer Brille – erscheint ebenso unschicklich wie Stuhlschaukeln oder Hutablegen (vgl. Kupferstich!), nachdem man »kaum das Kompliment« gemacht hat. (Vgl. MA 9, S. 438) – »Was sollen wir« da »noch viel von kleinen Nachtstücken sagen, wozu man niederländische Wirtshaus- und Jahrmarktsszenen gewählt hatte«? (MA 9, S. 435).
- 44 Vgl. dazu auch – ohne Bezug zur Empfindsamkeit – Maierhofer: Vier Bilder (Anm. 41), S. 368–370.
- 45 Vgl. Kittler: Sociale Verhältnisse (Anm. 39). Vgl. Friedrich Kittler: Ottilie Hauptmann, in: Bolz (Hg.): Die Wahlverwandtschaften (Anm. 39), S. 260–275.
- 46 Vgl. den auf Zacharias Werner bezogenen Brief vom 7. März 1808 an Jakobi: »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 Wernerischen Sachen den Beweis geben, eine lüsterne Redouten und Halb Bordellwirtschaft, die nach und nach noch schlimmer werden wird.« (FA II.6. S. 280).
- 47 Goethe: Maximen und Reflexionen, MA 17, S. 745.
- 48 Allgemeine Moden-Zeitung, 14. Jg. (1812), Nr. 28, zitiert nach Jooss: Lebende Bilder (Anm. 9), S. 308.
- 49 Vgl. Jörg Träger: Kaiserliche Inkarnationen. Napoleon-Bilder von Jacques-Louis David zu Heinrich Heine, in: Ekkehard Mai (Hg.): Historienmalerei in Europa – Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 135–172 (hier insb.: S. 135–137, S. 164 f.).
- 50 Vgl. Wülfing/Bruns/Parr: Historische Mythologie (Anm. 6), S. 18–58. Die Dauerhaftigkeit von Napoleons Selbstmythisierung dokumentiert noch Goethes Eintrag »Maria Himmelfahrt, Napoleons Geburtstag« im Tagebuch am 15. August 1828 (FA II.11, S. 37).
- 51 Vgl. Gertrude Brude-Firnau: Lebende Bilder in den *Wahlverwandtschaften*. Goethes Journal intime vom Oktober 1806, in: *Euphorion* 74 (1980), S. 403–416.
- 52 Brude-Firnau: Lebende Bilder (Anm. 51), S. 414. Die Hauptthese bedarf schon deshalb der Revision, weil sie verschleiert, dass die Lebenden Bilder im Roman nicht als Illustrationen, sondern als Ekphrasen repräsentiert werden. Mir geht es im Folgenden darum zu zeigen, dass Goethe Lebende Bilder mit Erzählertext und Tagebuchreflexionen zu einem zeitkritischen Anspielungsgeflecht verknüpft, das aber nicht auf die Eindeutigkeit personifikatorischer Lektüre reduzierbar ist.
- 53 Brude-Firnau: Lebende Bilder (Anm. 51), S. 407.
- 54 Ebd., S. 414.
- 55 Vgl. Reinhart Koselleck: Goethes unzeitgemäße Geschichte, in: *GJB* 110 (1993), S. 27–39.
- 56 Vgl. Jooss: Lebende Bilder (Anm. 9), S. 288 f., 296–302, 304–309, 314–321. Nachstellungen aus anderen Städten zu dieser Zeit verzeichnet Jooss' Katalog nicht.
- 57 Vgl. Jooss: Lebende Bilder (Anm. 9), S. 203 f.
- 58 *Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleien und Mode*. Monatsschrift, Berlin/Leipzig: Bd. 4 (1811), zitiert nach Jooss: Lebende Bilder (Anm. 9), S. 289.
- 59 Ebd., S. 299.

- 60 Thomas P. Saine: Campagne in Frankreich/Belagerung von Mainz (1822), in: Interpretationen. Goethes Erzählwerk (Anm. 21), S. 396–428.
- 61 Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur, 7., erweiterte Auflage, Stuttgart 1988, S. 87 f.
- 62 Goethe: Zur Farbenlehre, MA 10, S. 567.
- 63 Allgemeine Deutsche Real-Encyclopaedie für die Gebildeten Stände (Conversations-Lexicon), 8. Original-Auflage, Bd. 1, Leipzig 1833, S. 757.
- 64 Goethes Aphorismus lässt freilich auch an seine Bewertungen der Halsbandaffäre oder der *amour fou* Lord Nelsons mit Lady Hamilton denken, auf die in den *Wahlverwandschaften* die Episode des jungen Mannes, der »seine rechte Hand, obgleich rühmlich, in der Schlacht verloren hatte« (MA 9, S. 421) anspielt. Ich habe andernorts ausführlicher gezeigt, dass Goethe in den Bilderszenen systematisch auf den Besuch bei den Hamiltons 1787 und auf die berühmte *ménage à trois* mit Nelson Bezug nimmt, also mythische und historische Anspielungen verschränkt und Erfahrungen mit dem Absolutismus im Norden wie im Süden strukturell verbindet. Vgl. Nils Reschke: Das Kreuz mit der Anschaulichkeit – Anschauung über/s Kreuz. Die Lebenden Bilder in den *Wahlverwandschaften*, in: Schneider/Simon/Wirtz (Hg.): Bildersturm und Bilderflut um 1800 (Anm. 70).
- 65 Saine: Campagne in Frankreich (Anm. 60), S. 425.
- 66 Goethe dürfte dies gewusst haben, zumal er 1805 Marmontels Memoiren gelesen hatte (vgl. FA II.5, S. 540). Vgl. das Resümee der Ambivalenz der Vorlage in: Sabine Schulze (Hg.): Goethe und die Kunst, Ostfildern, S. 292: »Der Versuch, den Belisar als Ausdruck freiheitlich-bürgerlicher Bestrebungen gegenüber der absolutistischen Gewalt von Versailles zu deuten, bleibt [...] Spekulation. Die vom Geschick erniedrigte, doch in ihrer Haltung bewunderungswürdige Gestalt des großen Heerführers wäre auch im Sinne monarchischer Propaganda zu instrumentalisieren gewesen.«
- 67 Vgl. Gabrielle Bersier: Der Fall der deutschen Bastille. Goethe und die Epochenschwelle von 1806, in: *Recherches Germaniques* 20 (1990), S. 49–78. Interessanterweise kommt Johannes v. Müller in *De la gloire de Frédéric* (1807), jener von Goethe übersetzten und von Patrioten geschmähten Schrift, welche Napoleon mit Friedrich dem Großen verglich, auch auf Justinian als Kontrastfolie und Exempel historisch überschätzter Herrscher zu sprechen. An dem »Größten und Schönsten, was zu Justinians Zeit geschehen war, [habe] dieser Kaiser fast ganz und gar keinen persönlichen Anteil gehabt«, ja sei lediglich »von glücklichen Feldherrn und weisen Rechtsgelehrten umgeben« gewesen (vgl. MA 9, S. 568–578, hier: S. 569). Mindestens implizit lässt sich darin auch eine Diagnose des Zustands Preußens nach dem Ende seiner historischen Glanzzeit sehen.
- 68 Vgl. Goethe: Campagne in Frankreich, MA 14, S. 348. Vgl. dazu auch Saine: Campagne in Frankreich (Anm. 60), S. 423.
- 69 Der satirischen Darstellung der Incroyables, der Modegecken des Directoire, hatte Goethe die Rezension einer Anzahl französischer satyrischer Kupferstiche gewidmet (vgl. MA 4.2, S. 100–117). Der Vergleich Ludwigs XVI. und Karls I. von England gehört zu den Topoi der Revolutionszeit – in diesem Sinne bildet er auch den dramatischen Höhepunkt der Campagne in Frankreich (vgl. MA 14, S. 515).
- 70 Vgl. zu Goethes Reflexionen über Erkenntnismöglichkeiten in der Geschichte – als Auseinandersetzung mit Strukturierungen des Wissens in der Aufklärung – auch Gerhard Neumann: Naturwissenschaft und Geschichte als Literatur. Zu Goethes kulturpoetischem Projekt, in: MLN 114 (1999), S. 471–502.
- 71 Goethe an Reinhard am 31.12.1809 (FA II.6, S. 523).
- 72 *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar: Februar 1808, zitiert nach Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 224, Anm. 18. Patriotisch gesinnte Leser mutmaßten Abeken zufolge übrigens eine Anspielung auf Napoleon in den *Wahlverwandschaften* auch durch die »Erwähnung des großen Feldherrn [...], unter dessen Führung der Tod wahrscheinlich, der Sieg gewiß sei«. Vgl. Heinz Härtl (Hg.): *Die Wahlverwandschaften. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808–1832*, Weinheim 1983, S. 209 f.
- 73 Vgl. zur Beliebtheit der Esther-Darstellungen Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 302–304, S. 312.
- 74 Goethe: *Zur Farbenlehre*, MA 10, S. 571.
- 75 Vgl. etwa Goethes Mitteilung dem Kanzler v. Müller gegenüber am 14.12.1808: »Deutschland ist nichts, aber jeder einzelne Deutsche ist viel, und doch bilden sich letztere gerade das Umgekehrte ein. Verpflanzt und zerstreut wie die Juden in alle Welt müssen die Deutschen werden, um die Masse des Guten ganz und zum Heile aller Nationen zu entwickeln, die in ihnen liegt« (FA II.6, S. 428). Vgl. auch Günter Hartung: *Goethe und die Juden*, in: WB 40 (1994), S. 398–416 (hier: S. 401 f.).
- 76 Vgl. Maier: *Das Buch Esther* (Anm. 31), S. 25–31 (zu Goethe S. 30, Anm. 164). Goethe teilte die Ab-

- lehnung der alttestamentlichen Geschichte. Der Kupferstecher Johann Michael Stock berichtet, wie er schon als Leipziger Student die »für junge Mädchen unpassend erscheinenden Kapitel des Buches Esther« als »H[uren]Geschichten« bezeichnete. Vgl. Goethes Gespräche. Gesamtausgabe, hg. v. Flodoard Frhr. von Biedermann, Bd. 1, Leipzig 1909, S. 11 f.
- 77 Goethe: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, MA 4.1, S. 437.
- 78 Daneben sucht Goethe seine bürgerlichen Verhältnisse nach der Niederlage Preußens auf eine solide Grundlage zu stellen. Vgl. dazu Bersier: Der Fall der deutschen Bastille (Anm. 67), S. 73–78.
- 79 Vgl. auch Maierhofer: Vier Bilder (Anm. 40), S. 368.
- 80 Vgl. zu Goethes Partizipation an der Kollektivsymbolik der Revolutionszeit Ruth I. Cape: Das französische Ungewitter. Goethes Bildersprache der Französischen Revolution, Heidelberg 1991.
- 81 Vgl. Goethe an Knebel am 21.10.1806: »Von der Herzogin Mutter, dem Erbprinzen, der Prinzessin und also auch deiner Fräulein Schwester haben wir Spur bis Langensalza. Kein Unfall hat sie betroffen. Vom Herzog weiß man nichts, auch nichts vom Prinz Bernhard. Haltet euch, so gut es möglich ist. Nur die erste Zeit ist noch peinlich. Es werden auch Stunden der Genesung und des Wohlseyns wiederkommen. [...] *Die regierende Herzogin ist an ihrem Posten.*« (FA II.6, S. 136 f., Hervorhebung N. R.).
- 82 Zu mehrfachadressierten zeitgeschichtlichen *tableau*-Darstellungen, die in der Hypostasierung der »nie genug zu verehrenden Fürstin« (MA 10, S. 919) Luise als Jungfrau Maria gipfeln, vgl. den *Maskenzug zum 30. Januar 1809* sowie dazu Astrid Köhler: Redouten und Maskenzüge im klassischen Weimar: Variationen zum Thema Chaos und Ordnung, in: IASL 23.1 (1998), S. 30–47. Dieser erste Maskenzug nach dem Ende des deutschen Reiches ragt insofern aus den üblichen höfischen Huldigungsgesten heraus, als sich seine Teilnehmer aus dem Kreis des Schopenhauerschen Salons rekrutieren, der sich in den Tagen von Jena-Auerstedt formierte und in den Wochen nach der Schlacht, in denen Carl August unauffindbar war, als Sozietät bewährt hatte. Die von Goethe inszenierte Konkurrenzveranstaltung zum Zug des Hoftheaters, die im Übrigen unmittelbar auf den Theaterstreit mit Caroline Jagemann im Winter 1808 folgt, lässt sich daher auch als Versuch deuten, die Herzogin ideell zur Patronin einer explizit bürgerlichen Gesellschaftsform zu stilisieren.
- 83 Vgl. Trunz: Kupferstiche (Anm. 7), S. 209.
- 84 Caroline Jagemann war von Goethes Zeitgenossen bald als mögliches Vorbild Lucianes ausgemacht worden. Vgl. Härtl: Die Wahlverwandtschaften (Anm. 72), S. 80.
- 85 Goethe an Carl August am 25.12.1806 (FA II.6, S. 158). Das erste von drei Kindern aus der Nebenehe mit der intriganten Schauspielerin wurde Carl Wolfgang getauft – daher wohl das Wortspiel mit dem Tiernamen, gilt der Wolf als satanisches Tier in der Bibel als Zwietrachtbringer unter der Gemeinschaft der Gläubigen.
- 86 Dazu ausführlich Klaus Schreiner: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München 1994, S. 413–432.
- 87 Vgl. dazu Koselleck: Goethes unzeitgemäße Geschichte (Anm. 55). Vgl. Neumann: Naturwissenschaft und Geschichte als Literatur (Anm. 70).
- 88 Auf die kompositorische Ähnlichkeit weist auch Brude-Firnau: Lebende Bilder (Anm. 51), S. 409 hin, ohne indes den Befund darstellungstheoretisch zu problematisieren.