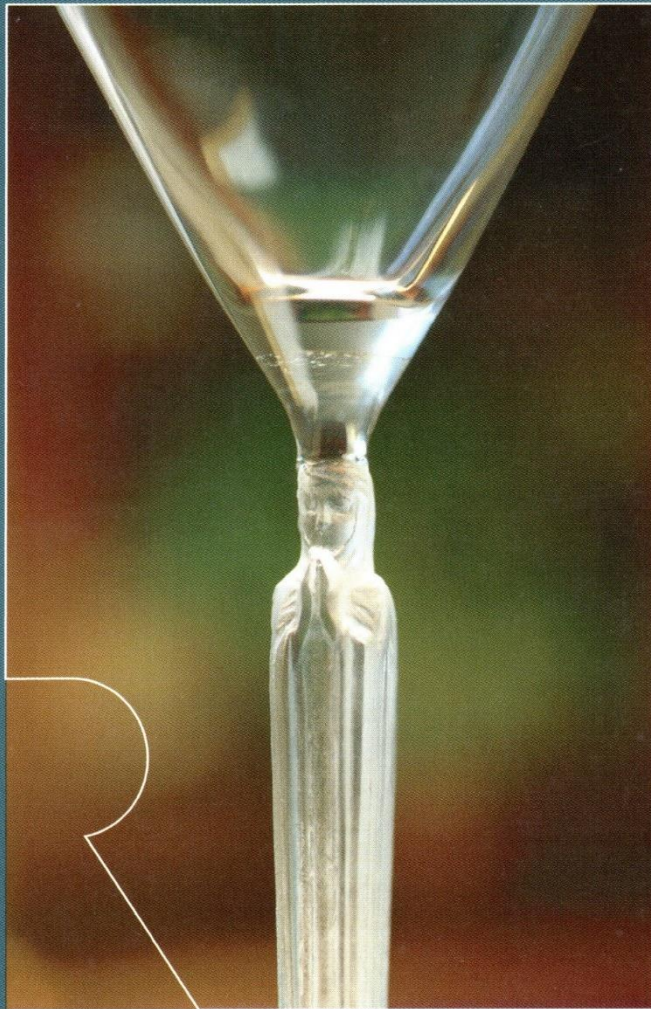


Gabriele Brandstetter (Hg.)

# Erzählen und Wissen

Paradigmen und Aporien  
ihrer Inszenierung  
in Goethes »Wahlverwandtschaften«



Rombach Litterae

Gabriele Brandstetter (Hg.)

# Erzählen und Wissen

Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung  
in Goethes »Wahlverwandtschaften«

ROMBACH  VERLAG

## »Die Wirklichkeit als Bild«\*

### Die Tableaux vivants der *Wahlverwandtschaften*

Ein »mythisches Schattenspiel in Kostümen des Goetheschen Zeitalters«<sup>1</sup> hat Walter Benjamin in den *Wahlverwandtschaften* sehen wollen. Auch die ertragreichen Studien zur Ikonographie des Textes legen es tendenziell nahe, diesen als Zeugnis von Goethes vermeintlicher Abkehr von der bedrohlichen historischen Gegenwart um 1800 zu betrachten.<sup>2</sup> Schon der Rückzug aufs Land in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* hatte indes vorgeführt, daß »der politische Diskurs«<sup>3</sup> dauerhaft kaum stillstellbar ist. Die *Wahlverwandtschaften* verschränken dann ihrerseits antike und christliche Mythen mit politisch einschlägigen interdiskursiven Kollektivsymbolen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, deren hervorstechendste Ehebruch, Landschaftspark und Chemie sind.<sup>4</sup> Läßt sich hier die unterstellte poli-

---

\* Der vorliegende Beitrag ist in veränderter Fassung erschienen in: Jürgen Fohrmann / Wilhelm Voßkamp / Andrea Schütte (Hg.): *Medien der Präsenz*. Köln 2001.

1 Walter Benjamin: »Die Wahlverwandtschaften«. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/1, Frankfurt a.M. 1974, S. 123–202, hier: S. 140–141.

2 Vgl. Bernhard Buschendorf: *Goethes mythische Denkform*. Frankfurt a.M. 1986; sowie Waltraud Wiethölter: »Legenden. Zur Mythologie von Goethes »Wahlverwandtschaften««. In: DVjs 56 (1982), S. 1–64. Vgl. auch Wiethölters hervorragenden Kommentar der Frankfurter Ausgabe. Im folgenden werden Briefe und Gespräche Goethes unter Angabe der Sigle DKV gefolgt von Abteilung, Band und Seitenzahl nach dieser Ausgabe zitiert: Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. von Friedmar Apel u.a., Abt. I und II, 40 Bde, Frankfurt a.M. 1985ff.

3 Literarische Texte Goethes werden nach der Münchner Ausgabe zitiert: Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert u.a. 33 Bde, München 1985–1998. Zitate der »Wahlverwandtschaften« aus Band 9 dieser 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, 441.

4 Andere des Textes sind etwa Damm- und Schiffbruch. Zum interdiskursanalytischen Ansatz und zur politischen Kollektivsymbolik der Französischen Revolution vgl. Jürgen Link: »Die Revolution im System der Kollektivsymbolik. Elemente einer Grammatik interdiskursiver Ereignisse«. In: *Aufklärung* 1.2 (1986), S. 5–23.

tisch-zeitgeschichtliche Bedeutungsebene, die trotz der Tendenz zur Rehistorisierung des Textes so etwas wie einen blinden Fleck der *Wahlverwandtschaften*-Forschung darstellt, lediglich punktuell aufweisen<sup>5</sup>, bieten sich die Luciane-Episoden bzw. die Tableaux vivants-Szenen aus mehreren Gründen einer solch »brutalen Lektüre« an.<sup>6</sup> Der vordergründigste liegt darin, daß Lucianes mythologisches Vorbild – die Heilige Lucia von Syrakus – nicht nur Patronin der Blinden ist, sondern auch der Dichter, Weber und Schneider. Ich will daher der Vermutung nachgehen, daß die Untersuchung der Frage, für welche Kostüme des Goetheschen Zeitalters Charlottes Tochter »beinah ihre sämtliche Garderobe zerschneiden« (434) läßt, Aufschlüsse über poetologische wie politische Gehalte der Bilderszenen und des Romans insgesamt liefert. Lucianes und Otilies Bildnachstellungen, die als Konfiguration betrachtet werden, sollen dabei im Kontext *historischer* Mythologie des napoleonischen Zeitalters verortet werden.<sup>7</sup> Wichtig scheint zu sein, daß die nach Erscheinen des Romans übrigens sämtlich in Weimar nachgestellten Bilder<sup>8</sup> die vermeintliche Stillstellung von Diskursen im Bild inszenieren, um schon auf der Handlungsebene die Differenz von Kunst und Wirklichkeit zu problematisieren. Die Darstellung einer Zeitmode, welche malerische Vorlagen durch lebende Personen nachstellen läßt, kann auch als geglückte Inszenierung einer Erfahrung von Wirklichkeit begriffen werden, welche in ihrer Theatralität künstlerischen Phantasmen entsprungen zu sein scheint. Ästhetische Distanz läßt sich dann aber nurmehr vordergründig als Eskapismus begreifen. Denn wenn »wir« – wie es in Otilies Tagebuch nach Darstellung der Bilder heißt – der Kunst »im Augenblick des höchsten Glücks und der höchsten Not« (439) bedürften, zielt diese anscheinend darauf, das Inkommensurable der Geschichte in »gerahmten« Miniaturen »in den Sehewinckel zu bringen.«<sup>9</sup>

<sup>5</sup> In abschbarer Zeit erscheint meine soeben beendete Dissertation: »Tournez s'il vous plaît«. Lektüren der Revolution zu Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften« zu diesem Thema.

<sup>6</sup> Zur brutalen Lektüre der Hermeneutik (vermeintlich) zentraler Textstellen vgl. Georg Stanitzek: »Brutale Lektüre, um 1800« (heute)«. In: Joseph Vogl (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München 1999, S. 249–265.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Wulf Wülfing u.a.: *Historische Mythologie der Deutschen 1798–1918*. München 1991, S. 1–111.

<sup>8</sup> 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. 213f.

<sup>9</sup> Vgl. Goethes Weihnachtsbrief von 1806 an Carl August, in dem es über die Schlacht von Jena-Auerstedt heißt: »Aber erlitten habe ich etwas vom 14. Octbr an, auch etwas

Gleich weit davon entfernt, bloße Artistik einerseits oder naive Abbildung von Wirklichkeit andererseits sein zu wollen, lassen sich die Lebenden Bilder exemplarisch als selbstreflexive Verarbeitung von Geschichte in einem Roman lesen, dessen Poetologie in nuce Otilies Tagebuch eingeschrieben ist: »Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.« (439) Meine Ausführungen gliedern sich in drei Abschnitte. Die Lebenden Bilder werden zunächst als Versuch gedeutet, auf Erfahrungen geschichtlicher Beschleunigungen mit einer Darstellungsform kontrollierter Veränderung zu reagieren. Ein zweiter Untersuchungsschritt weist die Bildkonfiguration als Parodie der Romanhandlung auf. Die Anbindung der Bilder an das Textgeschehen bildet dann den Anknüpfungspunkt einer historisch-politischen Allegorese der Darstellungen. Diese begreift die Ambivalenzen sowohl der Einzeldarstellungen wie die potentielle Mehrdeutigkeit bei der narrativen Verknüpfung der Tableaus zur Bildkonfiguration als bewußte Reflexion des Konstruktcharakters jeder (historischen) Sinnstiftung.

## I. Lebende Bilder

In kunst- und sozialgeschichtlichen Studien haben Attitüdenwechsel und Lebende Bilder in den letzten Jahren verstärkt Aufmerksamkeit gefunden.<sup>10</sup> Diese Arbeiten heben in der Regel die paradigmatische Rolle der *Wahlverwandtschaften* für die Verbreitung dieser Darstellungsformen hervor. Bei realen Bildnachstellungen wurde in Deutschland immer wieder auf die vom Romanpersonal gestellten Vorlagen zurückgegriffen, und auch literarische Darstellungen von Bilderszenen in Erzählungen und Romanen

phisches das mir noch zu nahe steht um es ausdrücken zu können. Geb uns allen der Himmel Jahre um diesen Gegenstand in den Sehewinckel zu bringen.« (DKV II, 6, 163).

<sup>10</sup> Vgl. Manuel Frey: »Tugendspiele. Zur Bedeutung der »Tableaux vivants« in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts«. In: *Historische Anthropologie* 6 (1998), S. 401–430; Ulrike Ittershagen: *Lady Hamiltons Attitüden*. Mainz 1999; Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmungen von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999. Aufgrund des Materialreichtums sind auch die älteren Arbeiten immer noch lesenswert: August Langen: »Attitüde und Tableau in der Goethezeit«. In: ders.: *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur*. Berlin 1978, S. 292–353; 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 a.M. 1972, S. 106–130.

reagieren mehr oder weniger offenkundig auf den Prätext Goethes.<sup>11</sup> Diesen für die Beliebtheit der Unterhaltungsmode nach 1800 allein verantwortlich zu machen, greift indes zu kurz, da Bildnachstellungen in Frankreich bereits um 1760 etabliert waren und im gesamten 19. Jahrhundert auch in Deutschland der praktischen Einübung und Verkörperung bürgerlicher Verhaltensmuster dienten.<sup>12</sup> Der Zentralbegriff *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.<sup>13</sup> (Dem muß nicht widersprechen, daß sich das aufwendige Kunstvergnügen in der Praxis bei Bürgern wie Adligen gleichermaßen der Beliebtheit erfreute.) Nicht nur den Bildinhalten kommt Bedeutung zu, sondern auch der Darstellungsform selbst. Die Rahmenschau, die ja auch Charlotte als Wahrnehmungsmuster für Eduards ästhetisch-panoramatischen Landschaftsblick zu inszenieren sucht<sup>14</sup>, 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.<sup>15</sup> Wie Attitüdenwechsel – als solche versteht man im Unterschied zu den häufig mehrpersonigen Tableaux vivants die Abfolge von Einpersonendarstellungen meist antiken Inhalts – suggerieren die für den flüchtigen Augenblick hergerichteten Bildnachstellungen emphatischer verstandene gesellschaftliche Veränderbarkeit einerseits, Konstanz im Wandel durch 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.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10), S. 203f., 224–238. Vgl. Langen: »Attitüde und Tableau« (s. Anm. 10), S. 334–347.

<sup>12</sup> Vgl. Frey: »Tugendspiele« (s. Anm. 10).

<sup>13</sup> Vgl. Frey: »Tugendspiele« (s. Anm. 10), S. 403–405; Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10), S. 43–54.

<sup>14</sup> »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 überschauen konnte.« (MA 9, 287).

<sup>15</sup> Vgl. August Langen: *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rationalismus und Rahmenschau*. Darmstadt 1968 [Reprint der Ausgabe Jena 1934].

<sup>16</sup> Frey: »Tugendspiele« (s. Anm. 10), S. 403.

Die Reflexion auf Stillstand und Bewegung kennzeichnet auch die literarische Darbietung Lebender Bilder in Goethes Roman – vorrangig durch die Thematisierung des Bild-Text-Verhältnisses. So läßt der Graf »ein Theater« (427) aufstellen, um das plappernde »Affenwesen« (424) Luciane – Charlottes Tochter und Ottilies Gegenspielerin – zur Stellung Lebender Bilder zu bewegen. Die Rückverwandlung dieser Still-Stellungen in den Text knüpft auf darstellungskritischer 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.<sup>17</sup> 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 hervorgehobene Textblöcke repräsentiert, sondern sie werden als Vorstellungsbilder dem »inneren Auge« aufgerufen. Die Versprachlichung der bildlichen Erfahrung in der Ekphrasis wirft die für Goethe während der Arbeit an *Wahlverwandtschaften* und *Farbenlehre* besonders virulente Frage nach Differenzen von visueller Wahrnehmung und sprachlicher Darstellung auf.<sup>18</sup> Mit Blick auf die zentralperspektivischen Wahrnehmungsbedingungen der gegenständlichen Darstellungen wird andererseits das Prinzip der Rahmenschau, das auch das des Buchdrucks ist, als Wahrnehmungsform 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) heißt es angesichts der *Väterlichen Ermahnung* –, um durch Griff zur Abbildung oder Rückgriff auf den Gedächtniseindruck ein Moment evidenter Anschauung bzw. Bilderinnerung zu kalkulieren, das weder diskursiv noch durch die bild-

<sup>17</sup> Daß die binäre Bild-Text-Opposition ideologisch besetzt ist, stellt Mitchell dar, vgl.: W.J.T. Mitchell: »Was ist ein Bild?« In: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit*. Frankfurt a.M. 1990, S. 17–68.

<sup>18</sup> Vgl. etwa die »Schlußbetrachtung über Sprache und Terminologie« in Goethe: *Zur Farbenlehre*. MA 10, 226–228.

produzierende Kraft der Sprache eingeholt werden kann.<sup>19</sup> Die Reflexion auf die zentralperspektivischen Rezeptionsbedingungen von Bildern wie Texten wird schließlich weitergehend dadurch 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 Druckgraphik, nimmt der Roman die Frage nach seiner Anschaulichkeit als eine nach simultaner Sichtbarkeit der Zeichen somit auf anderer Ebene nochmals auf.<sup>20</sup> Die doppelte Akzentuierung von Medialität, die die aufgerufenen Bilder in der Beschreibung als Text bewußt macht, diesen Text aber zugleich als Druck**bild** in Erinnerung bringt, um mit der Anschauung der »berühmten« (433) Darstellungen zu rechnen, gibt somit den Rahmen für Deutungen der Lebenden Bilder auf verschiedenen Beobachtungsebenen vor. Werden Bilder und Texte aufgrund divergierender Zeichensysteme so als wie auch immer im einzelnen zu fokussierende Darstellungs- und Erkenntnisweisen thematisiert, sind sie vom Roman – zumal als narrative Bildkonfiguration – durch die Reflexion auf Geschichtlichkeit und auf den mortifikatorischen Status von bildender Kunst wie Literatur analogisiert. Das zeigt sich neben der Wahl von Historiensujets auch darin, daß die Diskursivierung des Bildes als mobiles wie vergängliches Erinnerungsmedium in Otilies Tagebuch (vgl. Kap. II,2) der vermeintlichen Stillstellung des Diskurses in Lebenden Bildern vorangeht. Als »der beste Text zu vielen oder wenigen Noten« (406) charakterisiert, dient das »lebende« Bild wie der »tote« Text so letztlich der Bildung historischen Bewußtseins als Demystifikation emphatisch auf Dau-

<sup>19</sup> Die älteren Arbeiten von Langen: »Attitüde und Tableau« (s. Anm. 10) und Miller: »Mutmaßungen« (s. Anm. 10) subsumieren demgegenüber die Tableaux vivants vorbehaltlos unter die Anschauungsform der Rahmenschau, ohne Text-Bild-Spannungen zu problematisieren.

<sup>20</sup> Vgl. Otilies Übergabe des väterlichen Porträtmedaillons an Eduard während des Mühlenausfluges (335f.) und die Wahl des Bauplatzes für das Lusthaus, das »wie in einer andern und neuen Welt« (338), das heißt aber vor allem außerhalb der Sichtweite des väterlichen Schlosses, angelegt wird. Zur Desorganisation der symbolischen Ordnung in den Wahlverwandschaften, die sich u.a. in der Reduktion von Schrift auf das imaginäre Schriftbild zeige, vgl. David E. Wellbery: »Die Wahlverwandschaften« In: Paul Michael Lützeler/James E. McLeod (Hg.): *Interpretationen. Goethes Erzählwerk*. Stuttgart 1985, S. 291–316.

er gestellter Augenblicke.<sup>21</sup> Die den Roman durchziehende Verbindung von Bild und Tod fällt auf vertrackte Weise mit einer vorgeblich »natürlichen Bildnerei« (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 theatralischen Inszenierungen von Prätexten ein, um dadurch binäre Oppositionen von Leben und Tod oder Kunst und Wirklichkeit fragwürdig scheinen zu lassen.<sup>22</sup> Die Pointe, auf die die Prognose einer virtuelle Züge tragenden Moderne der »künstlichsten Natur« (435) hinausläuft, liegt darin, das Bild nicht mehr als das Andere von Wirklichkeit zu konzipieren, sondern Wirklichkeit tendenziell im selbstgeschöpften Bild aufgehen zu lassen.<sup>23</sup> Das erstarrte Kind Otto an Otilies »Marmorbrust« wie das Schlußtableau Otilies im märchenhaften Glassarg sind drastischste Illustrationen einer neuzeitlichen Bilderlogik, die den Topos von der Wirklichkeit des Bildes verkehrt, um die »Wirklichkeit als Bild« (444) erscheinen zu lassen.

<sup>21</sup> Ich folge der Deutung der Darstellungsform der Lebenden Bilder von 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.

<sup>22</sup> Vgl. neben den in Anm. 2 genannten Arbeiten Gerhard Neumann: »Schrift und Bild. Zur Inszenierung von Fiktionalität in Goethes »Wahlverwandschaften««. In: *Freiburger Universitätsblätter* 103 (1989), S. 119–128.

<sup>23</sup> Vgl. dazu – mit Blick vor allem auf die Wahrnehmungsordnung von Natur im Landschaftspark – Helmut J. Schneider: »Wahllandschaften: Mobilisierung der Natur und das Darstellungsproblem der Moderne in den »Wahlverwandschaften««. In: Martha B. Helfer (Hg.): *Rereading Romanticism*. Amsterdam/Atlanta 2000, S. 285–300.



DAVID GRIFFITHS BELINARIUS

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



Abb. 2: Jean Pesne: *Esther vor Ahasverus*. Undatiert, seitenverkehrter Kupferstich nach dem Gemälde Nicolas Poussins, Stiftung Weimarer Klassik, Foto: Genske.



Abb. 3: Johann Georg Wille: *Instruction Paternelle (Väterliche Ermahnung)*. 1765, Kupferstich nach dem Gemälde Gerard ter Borchs, Kunstsammlungen zu Weimar, Foto: Dreßler.

## II. Verwandtschaftsparodien

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-alttestamentarischen Darstellung Esthers vor dem »Zeus gleichen König« (434) Ahasverus (Abb. 2) und einer neutestamentarischen Krippendarstellung.<sup>24</sup> Die scheinbar eklektizistische Bildauswahl entspricht der goethezeitlichen Praxis bei Darstellungen von Attitüden und Lebenden Bildern.<sup>25</sup> Auch deshalb herrschte bei Erscheinen des Romans Irritation darüber, weshalb eine periphere Kunstform, die intentional darauf abzielt, Differenzen von Natur und Kunst einzuebnen, um Goethes Anschauung der Kunst als *zweiter* Natur diametral entgegensustehen, breite Darstellung im Roman findet.<sup>26</sup> Vor der Folie klassischer Kunstanschauung gelesen, werden die Lebenden Bilder auch von der *Wahlverwandtschaften*-Forschung in der Regel lediglich als Dilettantismuskritik oder als ein Medium psychologischer Charakterisierung Lucianes und Ottilies rezipiert.<sup>27</sup> Aufmerksamere Blicke

<sup>24</sup> Lucianes Darstellungen liegen Kupferstiche zugrunde, die sich in den hier abgedruckten Seitenverhältnissen in Goethes Besitz befanden und/oder in der 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 Kopie, werden diese in der Forschung in der Regel – so schon bei Langen: »Attitüde und Tableau« (s. Anm. 10) und Miller: »Mutmaßungen« (s. Anm. 10) und noch bei Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10) – auf die Darstellungen selbst bzw. auf die Darstellerinnen übertragen. Eine Ausnahme bildet Norbert Puszkar: »Frauen und Bilder: Luciane und Ottilie«. In: *Neophilologus* 73 (1989), S. 397–410, der das der Aufführung zugrundeliegende Frauenbild der Goethezeit hinterfragt, allerdings zu wenig aus dem Text heraus argumentiert. – Goethe selbst sah keine Differenzen bei Bildnachstellungen religiösen und profanen Inhalts – schon im Dilettantismus-Schema werden sie auf eine Stufe gestellt (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 (bzw. fünf) durch den Architekten arrangierten Bildnachstellungen im folgenden als narrative Konfiguration auf.

<sup>25</sup> Vgl. Ittershagen: *Lady Hamiltons Attitüden* (s. Anm. 10), S. 72–113; Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10), S. 192–215.

<sup>26</sup> Vgl. die Zeugnisse zur zeitgenössischen Rezeption in Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10), S. 292–296.

<sup>27</sup> Vgl. neben den in Anm. 24 genannten Arbeiten für beide Richtungen exemplarisch Werner Schlick: *Goethe's Die Wahlverwandtschaften. A middle class critique of aesthetic aristocracy*. Heidelberg 2000, S. 165–255; bzw. Friedrich Nemec: *Die Ökonomie der Wahlverwandtschaften*. München 1973, S. 78–94. Eine Bibliographie der Forschung zu den Bilderszenen bietet Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10), S. 292.

schon auf kompositorische Ähnlichkeiten der 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, mit Bedacht hinsichtlich sinnbildlicher Gehalte gewählt wurde. Es ist zudem unschwer erkennbar, daß die »weltlich«-aristokratische Luciane nur vordergründig die desavouierte Kontrastfigur der bürgerlich-heiligen Ottilie bildet, denn ironischerweise gehen ja nicht nur beide Stiefschwestern auf christliche Blindenheilige zurück<sup>28</sup>, sondern die südliche heilige Lucia ist Vorbild der nördlichen heiligen Odilia.<sup>29</sup> Schon die zweimalige quasi-Ohnmacht und das prominente Dingsymbol der Asten – Aster bedeutet Stern und entspricht im Hebräischen Esther – schreiben die marianisch inszenierte »Himmelskönigin« (445) Ottilie dann in die Darstellung der jüdischen Königin Esther ein, die auch in der Typologie Maria präfigurierte.<sup>30</sup> Daß Ottilie »von diesem Bilde wie von den übrigen ausgeschlossen« (434) bleibt, läßt sich also nur hinsichtlich körperlicher Abwesenheit bestätigen, denn die Wahl der schönen jüdischen Waise durch den Perserkönig als Substitut für dessen erste Frau im Buch Esther stellt zudem einen strukturellen Zusammenhang zur narrativen Grundstruktur des Romans her. Die Differenz in der Analogie liegt freilich darin, daß in der alttestamentarischen Geschichte – im Gegensatz zu der des Romans – politische und erotische Interessen in Einklang zu bringen sind. Die im Schlußkapitel explizit auf Ottilie bezogene kompositorisch ähnliche Darstellung des gefallenen Belisar – chronologisch die erstgestellte – erweist sich der Romanentwicklung entsprechend als Kontrastbild derjenigen Esthers vor Ahasverus, denn das unerklärliche Schicksal des gestürzten Generals wurde häufiger durch erotische Verfehlungen des Heerführers zu rationalisieren gesucht. 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 Lektüreanweisung des »tournez s'il vous plaît« (435) na-

<sup>28</sup> Vgl. dazu den Kommentar der Frankfurter Ausgabe von Wiethölter, DKV I, 8, 1000f., 1042f.

<sup>29</sup> Vgl. Vera Schaubert/Hanns M. Schindler: *Heilige und Namenspatrone im Jahreslauf*. Augsburg 1993, S. 640–643.

<sup>30</sup> 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 der sinnbildlichen Anwesenheit der Romanfiguren in den Bildern vertreten. Er problematisiert den Befund aber nicht weitergehend, weil er der gängigen Oppositionsbildung der Stiefschwestern folgt.

hegelegten drucktechnischen ›Zusammenschau‹ der kompositorisch ähnlichen Blätter vexieren dementsprechend die Positionen von Herrschern und Beherrschten. In der palimpsestartigen Überblendung der Darstellungen, die auf der Handlungsebene ein Pendant in den übereinandergelegten ›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 imaginär erhabene Blick- und Mitleidspenderin.<sup>31</sup>

Michael Fried hat nachgewiesen, daß das Belisar-Thema im 18. Jahrhundert nicht nur in der moralistischen Dichtung verbreitet war, sondern auch der Neubestimmung des Verhältnisses von Rezipient und Kunstwerk diene.<sup>32</sup> Der damals van 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 zentrale Überlegungen seiner Rezeptionstheorie, welche in ihren wesentlichen Bestimmungen mit der Theorie des *Tableau-Theaters* übereinstimmen. Seiner Wirkästhetik entsprechend gilt Diderot nicht die rührende Gestalt des Feldherrn, sondern der die bürgerliche Kardinaltugend mitleidender Empathie repräsentierende Soldat als Hauptgestalt der Komposition, da er als um 90 Grad versetzter Stellvertreter des tatsächlichen Betrachters vor der Darstellung den identifikatorischen ›Seitenwechsel‹ des Rezipienten ins Kunstwerk erleichtere. Die Bilderszenen des Diderot-Übersetzers Goethe lassen sich demgemäß als kritische Auseinandersetzung mit dessen illusionistischem Kunstprogramm lesen.<sup>33</sup> Indem Goethe ›Kupferstiche nach

berühmten Gemälden« (433) bürgerlicher Selbstverständigung durch aristokratische Libertins nachstellen läßt, treibt er seiner Ansicht nach zwangsläufige Konsequenzen des Bühmennaturalismus auf dem ›Affen-Theater‹ Lucianes hervor. Es ist erhellend, daß der Architekt, der als Conti-Kontrafaktur aus 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 auch im Präsepe einnimmt. Im dilettierenden Nazarener, dem die adligen Gäste verhaßt sind, denen er aber aus ökonomischen Erwägungen in die Residenz folgt, um im »Karneval« (436) die Bildnachstellungen zu wiederholen, entpuppt sich der bürgerliche Betrachter als Personifikation Pygmalions.<sup>34</sup> Die Aufhebung der Grenze von Natur und Kunst ebnet so in Goethes Diderot-Lektüre die Differenz von moralischer und erotischer Betrachtung ein. Die nach 1750 konkurrierenden Muster tugendhafter und leidenschaftlicher Rezeption<sup>35</sup> 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 Wertsphäre der bürgerlichen und/oder Heiligen Familie der beiden letztgestellten *Tableaux vivants* mit der der aristokratischen Öffentlichkeit der erstgestellten Historienbilder<sup>36</sup>, er konterkariert zudem bei allen Darstellungen »stille Tugenden« (526) der Betrachtung als Ideal bürgerlich-klassischer Kunstrezeption mit dem Faktum voyeuristischer Untugenden. Entpuppt sich interesseloses Wohlgefallen im Goetheschen *Paradoxe sur Diderot* als quasi-erotische Einkörperung ins Kunstwerk, wird der »Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen« (435) auch bei der niederländischen Genreszene 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), muß angesichts der Fixierung des Romanpersonals auf die Erotik des Gesichts(sinns) zwangsläufig scheinen, basiert auch das analogisch auf den Text beziehbare Ver-

<sup>31</sup> 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 Otilie (vgl. MA 9, 327–330, 381, 387).

<sup>32</sup> Vgl. Michael Fried: *Absorption and Theatricality in the Age of Diderot*. Berkeley u.a. 1980, S. 145–160. Ich referiere im folgenden Frieds Argumente und beziehe mich auf die deutsche Übersetzung, Michael Fried: »Malerei und Betrachter. Jacques Louis Davids ›Blinder Belisarius‹«. In: Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild*. (s. Anm. 21), S. 154–182.

<sup>33</sup> Fried weist in einem kurzen, leider unübersetzten »Wahlverwandtschaften«-Appendix darauf hin, daß Goethe wohl durch den Salon von 1765 mit Diderots Wertschätzung der erstgestellten Bilder vertraut war. Fried sieht das Charakteristische der Bilderszenen in der Reflexion darüber, daß es keine absolut a-theatralische Darstellung geben könne. Vgl. Fried: *Absorption* (s. Anm. 32), S. 171–173.

<sup>34</sup> Zu Pygmalion als Leitfigur enthusiastischer Kunstrezeption vgl. ausführlicher Bätschmann: »Pygmalion als Betrachter« (s. Anm. 21), S. 191–196. Vgl. auch Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10), S. 83–91.

<sup>35</sup> Vgl. ausführlicher Bätschmann: »Pygmalion als Betrachter« (s. Anm. 21), S. 184–189.

<sup>36</sup> 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.

hältnis 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.«<sup>37</sup> Die kollektive Erregung, welche die Diderotsche 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 Familienszene wie 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 die Deutungsbreite des Familieninterieurs eingeschrieben. Von kunsthistorischer Seite ist überzeugend nachgewiesen worden, daß die rezeptionsästhetische Bedeutung von ter Borchs rätselhaften »Ladies in Satin« darin besteht, divergierende Deutungsmöglichkeiten anzubieten, um die Sinnfixierung dem Rezipienten aufzubürden.<sup>38</sup> In Analogie zu Goethes mehrdeutigem Darstellungsverfahren dient schon dem Genremaler die Übernahme ikonographischer Deutungspartikel dem Zerspielen von Eindeutigkeit. Der Darstellung wird in Goethes scheinbar naiver Beschreibung als Strafpredigt dann auch nur vordergründig ihre Ambivalenz genommen: Der Erzähler liest das Bild als »sogenannte väterliche Ermahnung« (434), spielt nur in dieser Ekphrase der Bildnachstellungen dreimal das Verb »scheint« ein und läßt schließlich die »Mutter« – galanter Lesart zufolge die Kupplerin – »eine kleine Verlegenheit« in einem »Glas Wein« (435) verbergen.<sup>39</sup> Die Pointe im »Vexierspiel« (420)

37 Fried: »Malerei und Betrachter« (s. Anm. 32), S. 172; Hervorhebung im Original. Zur Destruktion des empfindsamen Transparenzideals als Phantasma unmittelbarer Kommunikation in den »Wahlverwandschaften« vgl. jetzt auch: Rita Lennartz: »Von Angesicht zu Angesicht. Lebende Bilder und tote Buchstaben in Goethes »Die Wahlverwandschaften««. In: Helmut Schneider u.a. (Hg.): Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Bielefeld 2001, S. 145–183.

38 Vgl. Alison Mc Neil Kettering: »Ter Borch's Ladies in Satin«. In: Art History 16 (1993), S. 95–124. Näheres zur Emblematisierung auch bei Waltraud Maierhofer: »Vier Bilder und vielfältige Bezüge: die sogenannte »Väterliche Ermahnung« und die Figuren der Wahlverwandschaften«. In: Richard Fisher (Hg.): Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 363–382, hier: S. 367–373.

39 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)

der rätselhaften Darstellung liegt aber darin, daß sie sich mit Blick auf empfindsame Intertexte des Romans als adäquateste des paradoxen Verhältnisses Otilies zu den Pflegeeltern lesen läßt. In den *Wahlverwandschaften* ist Eduard ja aristokratischer Galan – man denke 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 wie kupplerische Tante gleichermaßen.<sup>40</sup> Die konfligierenden Rollen erklären sich aus der 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 – auf dem Land zurückzuziehen suchten. Die beiden Bildpaare der *Tableaux vivants* verdichten somit in ihrer Abfolge nicht nur den vom Text exponierten Wandel von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft<sup>41</sup>, sie treiben in der Überkreuzung aristokratischer und bürgerlicher Ideologeme auch die Verschränkung von Ökonomie 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 *Wahlverwandschaften* folglich mit älteren Semantiken ökonomischer und erotischer Trauerspiele des Bürgertums hybrid verklammert. Vor der Folie der Vater-Tochter-Beziehung gelesen, entpuppt sich die Vereinigung Otto-Eduards mit Otilie im romantischen Liebestod auch 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 einer Figur paradox zusammenbindet, 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 Tableau-Szenen des Romans

Annäherungsgläsern einer Brille – erscheint ebenso unschicklich wie Stuhlschaukeln oder Hutablegen (vgl. Kupferstich!), nachdem man »kaum das Kompliment« gemacht hat. (MA 9, 438) – »Was sollen wir« da »noch viel von kleinen Nachstücken sagen, wozu man niederländische Wirtshaus- und Jahrmarktsszenen gewählt hatte« (MA 9, 435)?

40 Vgl. dazu auch – ohne Bezug zur Empfindsamkeit – Maierhofer: »Vier Bilder« (s. Anm. 38), S. 368–370.

41 Vgl. Wolf Kittler: »Goethes Wahlverwandschaften« (s. Anm. 36); Friedrich Kittler: »Otilie Hauptmann«. In: ders.: Dichter, Mutter, Kind. München 1991, S. 119–148.

wie in der Conti-Szene des dramatischen Intertextes *Emilia Galotti* in Frauen-Bildern materialisiert, hintertreibt romantische Weiblichkeitskonstruktionen Friedrich Schlegelscher Prägung: Ottilie, 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 nicht nur (wieder) ironisch an Träume von der Idealität der Frau wie der Immaterialität der Kunst an – wie die Conti-Szene treibt er dahinter die partriarchalische Ideologie der Verfügung über Natur und Weiblichkeit als Sammelobjekt und Bildbestand hervor.

Bezeichnenderweise wird dann auch die »fromme[...] Kunstmummerei« (445) des Präsepe, das mancher Interpret noch heute als Ausdruck von Ottilies Wesen verstehen möchte, obwohl dem selbst die Heiligen-»Maske« (446) zur Bürde wird, durch ein Schuld-Gefühl Ottilies 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 dann Charlotte ist, die dem Architekten den Wunsch gewährt, die Jungfrau im Präsepe auszustellen, um sich selbst als gerührte Betrachterin vor dem Heiligenbild zu positionieren, nuanciert die Kupplermotivik wie das Spiel mit tatsächlichen und sinnbildlichen Besetzungen von Bildpositionen. (Wie genau Goethe diese mit Blick auf das Romangeschehen kalkuliert, zeigt sich übrigens auch darin, daß Belisars und Ahaverus ein »großer und wohlgebauter Mann von gewissen Jahren« (433) bzw. der »rüstigste[...] und schönste[...] Mann der Gesellschaft« (434) darstellt, so daß sinnbildlich tatsächlich Eduard in sie einschreibbar wird.) Im durch den Rekurs auf Bedingungen des Buchdrucks nahegelegten Achsensprung um 180 Grad sitzt die werdende Mutter 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 Marias wird dadurch gesteigert, daß sich auch 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 konkurrierendem Liebhaber) des idolatrischen Architekten derlei »Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen keineswegs gefallen« (448) will, ist verständlich –

entsteht daraus doch auch Goethe zufolge immer eine »Halbe Bordellwirtschaft«. <sup>42</sup> – 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

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. <sup>43</sup>

Die Lebenden Bilder sollen im folgenden einer politischen Allegorese unterzogen werden. Das mag befremden, da die Mode der *Tableaux vivants* während der französischen Besatzungszeit in Deutschland intentional vom bedrohlichen Alltag ablenken sollte. 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.« <sup>44</sup> Als Eduard in den Krieg zieht, tun auch die Lebenden Bilder im Roman zunächst ihre narkotisierende Wirkung, glaubt man ja durch sie »in einer andern Welt zu sein« (434). Die Flucht in die Kunst entpuppt sich aber als Illusion, weil die verdrängte Wirklichkeit in ihr wiederkehrt. Dadurch 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 Todesfurcht so in einer Kunstform wieder, die die Darsteller paradoxerweise »totstellen« muß, um ihre Darstellungen zu verlebendigen, unterlaufen diese das erhoffte Amusement geselliger Schaulust. Daß die »Gegenwart des Wirklichen« (434) schon »aufs Gemälde berechnet« (433) ist, liest sich daneben aber auch – und zumal mit Blick auf die Herrscherdarstellungen – als Reflex auf den veränderten Status darstellender und bildender Künste nach den Bilderstürmen in Frankreich, die 1793 in der Destruktion der

<sup>42</sup> Vgl. den auf Zacharias Werner bezogenen Brief Goethes an Jacobi vom 7. März 1808 (DKV II, 6, 280).

<sup>43</sup> Goethe: *Maximen und Reflexionen*. MA 17, 745.

<sup>44</sup> *Allgemeine Moden-Zeitung* 14. Jg. (1812), Nr. 28, zitiert nach Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10), S. 308.

genden, 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 sehnstüchtiger Trauer vermißt. (526f.; Hervorh. N.R.)

Sind dem Vergleich Ottilies mit Belisar unverkennbar *auch* Anspielungen auf politische Verhältnisse eingeschrieben, ist es um so signifikanter, daß das Sujet des geblendeten Belisar nach dem Zusammenbruch des deutschen Reichs 1806 und bis zum Beginn der sogenannten Befreiungskriege 1813 in Weimar, häufiger aber vor allem in Berlin – und dort vor allem im Königlichen Schauspielhaus – aufgeführt wurde.<sup>52</sup> Erklärt das Erscheinen von Goethes Roman sicherlich teils die Beliebtheit des Motivs – die in den *Wahlverwandtschaften* erwähnten *Tableaux vivants* zählen insgesamt zu den am häufigsten gestellten der Goethezeit –<sup>53</sup>, stützt der Sachverhalt, daß Berlin zur Hauptstadt der Belisar-Rezeption avancierte, die Vermutung, daß sich die Darstellung eines vermeintlich durch die Launenhaftigkeit Fortunas gestürzten Heerführers der Sinnstiftung der Besiegten von Valmy und Jena-Auerstedt anbot. Der anonyme Kritiker einer Berliner Belisar-Aufführung unterzeichnet seine Rezension denn auch mit »Von einem Veteran in der Kunst eingesandt«<sup>54</sup>, während ein anderer resümiert: »Das Bild wurde gut dargestellt; aber es ließ kalt.«<sup>55</sup> Die frostige Aufnahme läßt ahnen, daß politische Aktualisierungsmöglichkeiten bei den Betrachtern durchaus erkannt wurden. Das enthebt freilich noch nicht von Schuldfragen, wie auch Goethes Empathie mit dem Schicksal des Herzogs von Braunschweig keineswegs Kritik an dessen militärischen und diplomatischen Fähigkeiten ausschloß. Carl Augusts Ambitionen in Preußens Armee grundsätzlich ablehnend gegenüberstehend, hatte Goethe auf dem Frankreichfeldzug selbst die Folgen des anmaßenden Manifests des alternen Militärführers zu spüren bekommen, das allen Franzosen den Tod für den Fall verkündete, daß die Herrschaft Ludwigs XVI. nicht restituert würde. Daß sich traumatische Zeiterlebnisse nicht per se der Darstell-

barkeit entziehen, sondern Goethe aus politischer Klugheit auch bei der Darstellung des Frankreichfeldzugs einmal mehr beredtes Schweigen offener Kritik vorzog, hat Thomas P. Saine für die *Campagne in Frankreich* aufgewiesen.<sup>56</sup> Verborgener Zeitkritik aber bot sich das Belisar-Sujet in den *Wahlverwandtschaften* vor allem deshalb an, weil schon Prokop von Kaisareia, Chronist des byzantinischen Generals, nicht nur Belisars unbedingte Loyalität gegenüber Kaiser Justinian unterstrichen hatte, sondern in den anonym veröffentlichten *Anecdota* Belisars unmäßige Liebe zu seiner Frau kritisierte und allgemein Tyrannei, Korruption und Sittenlosigkeit am Hofe des Kaisers anprangerte. Wird der Heerführer in der Rezeptionsgeschichte häufiger als Opfer politischer und erotischer Intrigen gesehen, so weist die lückenhafte historiographische Überlieferung auf jenen Goethe deshalb »höchst reizend« scheinenden »Punkt, wo Geschichte und Sage zusammen grenzen«<sup>57</sup>, weil er zur Reflexion auf den Konstruktcharakter historischer Sinnstiftung hinweist.<sup>58</sup> Dem Lexikonwissen der Goethezeit – 1809 erschien erstmals Brockhaus' *Conversationslexikon* – galt eine Teilschuld Belisars an seiner Absetzung dann schon als sicher: »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.«<sup>59</sup> Daß sich offensichtlich Analogien zum Berliner Hof – insbesondere unter dem libertinen König Friedrich Wilhelm II. – herstellen ließen, zeigt aber auch die 1807 von Goethe übersetzte und von Patrioten geschmähte Schrift *La Gloire de Frédéric* des Historikers Johannes v. Müller. Diese hatte nicht nur Napoleon mit Friedrich dem Großen zu vergleichen gewagt, sondern u.a. den byzantinischen Kaiser Justinian als Kontrastfigur dieser glanzvollen Herrscherfiguren benannt, so daß sich mindestens implizit Kritik am Zustand Preußens vor den Stein-Hardenbergschen Reformen erkennen läßt.<sup>60</sup> Dieser Deutungsperspektive fügt sich im Romankontext auch die Folge der Tagebuchsprüche 24–27 in II,5, wel-

<sup>52</sup> Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10), S. 288f., 296–302, 304–309, 314–321. Nachstellungen aus anderen Städten zu dieser Zeit verzeichnet Jooss' Katalog nicht.

<sup>53</sup> Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10), S. 203–204.

<sup>54</sup> *Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleien und Mode*. Monatsschrift, Berlin/Leipzig: Bd. 4, 1811, zit. nach Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10), S. 289.

<sup>55</sup> *Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleien und Mode*. Monatsschrift, Berlin/Leipzig: Bd. 4, 1811, zit. nach Jooss: *Lebende Bilder* (s. Anm. 10), S. 299.

<sup>56</sup> Vgl. Thomas P. Saine: »Campagne in Frankreich/Belagerung von Mainz (1822)«. In: Paul Michael Lützeler/James E. McLeod (Hg.): *Interpretationen. Goethes Erzählwerk*. Stuttgart 1985, S. 396–428.

<sup>57</sup> Goethe: *Zur Farbenlehre*. MA 10, 567.

<sup>58</sup> Vgl. auch Gerhard Neumann: »Naturwissenschaft und Geschichte als Literatur. Zu Goethes kulturpoetischem Projekt.« In: *MLN* 114 (1999), S. 482–502, hier: S. 494–496.

<sup>59</sup> *Allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie für die Gebildeten Stände* (*Conversations-Lexikon*) Bd. 1 [8. Original-Ausgabe] 1833, S. 757.

<sup>60</sup> Vgl. MA 9, 568–578, hier 569.

che Heldentum reflektieren und in dem Diktum enden: »Die größten Menschen hängen immer mit ihrem Jahrhundert durch eine Schwachheit zusammen« (439). Mag Goethe etwa auch an Marie Antoinettes Verstrickung in die Halsbandaffäre oder Lord Nelsons *amour fou* mit Lady Hamilton gedacht haben<sup>61</sup>, ist es im hier erörterten Zusammenhang ebenso aufschlußreich, daß Friedrich Wilhelm II. und der Herzog von Braunschweig Feldzüge in Anwesenheit ihrer Mätressen führten. Der Roman verschränkt die Anspielungen auf die historische Vorlage und deren zeitgeschichtliche Aktualisierungsmöglichkeit miteinander, wenn er nicht nur das fremdverschuldete Unglück des Feldherrn durch den Vergleich mit Ottilie unterstreicht, sondern durch »sittlichen Kontrast« (426) des rührenden Themas mit dem Verhalten des Darstellers ebendiese Schuldlosigkeit wie die Tragik des Prätextes insgesamt subvertiert. Zeigt sich nämlich der »Ehrenmann, der den Belisar dargestellt hatte [...] von Lucianes Vorzügen hingerissen, denen er nun schon so lange huldigte« (436), verbindet der Text den Topos des Liebenden als Krieger mit Andeutungen auf tatsächliche militärische Verhältnisse um 1800. Denn fordert der Belisar-Darsteller die aristokratische Gesellschaft auf, sich auf »polnische Art [...] auf ein anderes Besitzthum« (436) zu werfen, um schließlich im »geselligen Strudel« (427) zur »Residenz« (437) zurückzukehren, spielt Goethe offensichtlich darauf an, daß vor allem Polen durch seine Teilungen die Kosten der europäischen Kriege zu tragen hatte. Als beiläufiger Hinweis, der freilich in besonderem Maß mit dem Wissen des Lesers kalkuliert, scheint dem Roman Goethes Kritik am Kriegsziel Preußens schon auf dem Frankreichfeldzug eingeschrieben zu sein, »ein großes Stück von Polen als Kriegsentschädigung zu erhalten.«<sup>62</sup> Wie man diese Assoziation auch bewerten mag – Faktum bleibt, daß der General Belisar nicht vom Feind, sondern vom eigenen Herrscher entmachtete wurde, weshalb das

Sujet nach Erscheinen des *Belisaire*-Romans Marmontels (1767) schon in Frankreich der Kritik am *Ancien Régime* gedient hatte.<sup>63</sup> Mit dem Belisar ließ sich also auf ein mehrdeutiges Sujet zurückgreifen, das auch Goethes Kritik verschlüsseln konnte, daß veraltete Strukturen, innere Zwietracht und Fehler der Regierenden den Zerfall des deutschen – wie zuvor schon des französischen – *Ancien Régime* herbeigeführt hatten.<sup>64</sup> So stellt bezeichnenderweise noch die *Campagne in Frankreich* die getrennte Ankunft Friedrich Wilhelms II. und des Herzogs von Braunschweig bei der Armee im Bild fallender Kometen dar, um auf die unheilbringende Uneinheitlichkeit der preußischen Führungsspitze schon auf dem Frankreichfeldzug zu verweisen.<sup>65</sup> Daß die luziferische Luciane bei der »Invasion« im Schloß mit ihrem »Hofstaat« (427) ihrerseits als ein »brennender Kometenkern, der einen langen Schweif nach sich zieht« (420) bezeichnet wird, ist ein weiterer Beleg dafür, daß Kollektivsymbole der Goethezeit – neben direkteren politischen Anspielungen etwa auf Karl I. von England (vgl. 327) oder auf die »Incroyables« (424) des Directoire – ein dichtes Geflecht zeitgeschichtlicher Anspielungen bilden. Dieses zielt freilich keineswegs darauf, Geschichte kohärent abzubilden oder allegorisch eindeutige Lesarten wie die Brude-Firnaus zu stützen, kann doch die Katachrese als Normalfall literarisch verarbeiteter Kollektivsymbolik gelten.<sup>66</sup> Gerade der anekdotische Charakter politischer Anspielungen hinterfragt die aristotelische Unterscheidung von Faktum und Fiktion und reflektiert Bedingungen der Möglichkeit historischer Erkenntnis und Darstellung.<sup>67</sup> Daß Kunst und Wirklichkeit nicht – wie Diderot wollte – konfundieren, vielmehr Lesen und Leben höchstens als Katastrophe in eins fallen, zeigt vielleicht kein Text so perfide wie die *Wahlverwandtschaften* im Kahnunfall Ottilies. Wenn

<sup>61</sup> Ich habe andernorts ausführlich gezeigt, daß die Luciane-Kapitel u.a. durch jene Episode des jungen Mannes, der »seine rechte Hand, obgleich rühmlich, in der Schlacht verloren hatte« (MA 9, 421) auf die »weltbekannte unglückliche Katastrophe« verweisen, »wovon Mylord Nelson und Lady Hamilton die Triebfedern waren.« (Goethe: Jakob Philipp Hackert. MA 9, 819). Indem Goethe auf die Verschränkung von privater Tragikomödie und politischer Katastrophe (d.i. die Niederschlagung der neapolitanischen Revolution) hinweist, reflektiert er das Ende des episch-heroischen Zeitalters in der historischen »Zeit der Umwendung« (458). Vgl. Nils Reschke: »Das Kreuz mit der Anschaulichkeit – Anschauung über/s Kreuz. Die Lebenden Bilder in den Wahlverwandtschaften«. In: Schneider u.a. (Hg.): Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Bielefeld 2001, S. 113–143.

<sup>62</sup> Saine: »Campagne« (s. Anm. 56), S. 425.

<sup>63</sup> Vgl. zur Ambivalenz des Bildthemas aber Sabine Schulze (Hg.): Goethe und die Kunst. Ostfildern 1994, 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.«

<sup>64</sup> Vgl. dazu Gabrielle Bersier: »Der Fall der deutschen Bastille. Goethe und die Epochen-schwelle von 1806«. In: Recherches Germaniques 20 (1999), S. 49–78.

<sup>65</sup> Vgl. Goethe: *Campagne in Frankreich*. MA 14, 348; vgl. dazu Saine: »Campagne« (s. Anm. 56), S. 423.

<sup>66</sup> Vgl. Link: »Revolution im System« (s. Anm. 4), S. 7.

<sup>67</sup> Vgl. zu Goethes Reflexionen über Erkenntnismöglichkeiten in der Geschichte – als Auseinandersetzung mit Strukturierungen des Wissens in der Aufklärung – Neumann: »Naturwissenschaft und Geschichte« (s. Anm. 58).

aber in diesem Roman »die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche« behauptet, indem sich in Otilies Wundern oder in Ottos Monstrosität »die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben« (364) läßt (sprachlich übrigens häufig in Form des historischen Präsens), ahmt der Text das Kontingente einer als unglaublich erfahrenen Gegenwart nach.<sup>68</sup> Dieser Deutung leistete Goethe selbst dadurch Vorschub, daß er das Wunderkind Otto, das den Namen der altdeutschen Kaiser trägt und im Roman eine ottonische Genealogie beendet, auf die politischen Ereignisse im »wunderlichen Nachbar-Land Frankreich bezog.

Das Publicum, besonders das deutsche, ist eine närrische Karricatur des *demos*; es bildet sich wirklich ein, eine Art von Instanz, von Senat auszumachen, und im Leben und Lesen dieses oder jenes wegwotiren zu können was ihm nicht gefällt. Dagegen ist kein Mittel als ein stilles Ausharren. Wie ich mich denn auf die Wirkung freue, welche dieser Roman in ein paar Jahren auf manchen beym Wiederlesen machen wird. Wenn ungeachtet alles Tabelns und Geschrey das was das Büchlein enthält, als ein unveränderliches Factum vor der Einbildungskraft steht, wenn man sieht, daß man mit allem Willen und Widerwillen daran doch nichts ändert; 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.<sup>69</sup>

Analogisierungen des »neuen Kaisers« Napoleon mit dem »Zeus gleichen« (434) Ahasverus boten sich aufgrund der Machtfülle beider Herrscher an, aber auch deshalb, weil beide das Schicksal des jüdischen Volkes prägten. In diesem Sinne berichtet im Februar 1808 etwa das *Journal des Luxus und der Moden* von einem Tableau vivant der Esther vor Ahasverus 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.«<sup>70</sup> Daß der französische Kaiser freilich nicht den unterdrückten Juden allein als Erlöser galt, könnte auch ein Grund dafür sein, daß Esther-Darstellungen nach dessen Scheidung von Joséphine de Beauharnais und seiner Wiederverheiratung mit der österreichischen Erzherzogin Marie Luise (1810) häufig in Wien gestellt wurden. Da Mythisierungen historischer Gestalten oder nationaler Geschichte indes auf partiellen analogischen Übereinstimmungen beruhen, zog auch Goethe das Schicksal des jüdischen Volks 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.«<sup>71</sup> Daß die Äußerungen zum Judentum nach dem Oktober 1806 explizit deutsche Verhältnisse im Blick haben, zeigen Goethes Tagebuch und mündliche Äußerungen der Zeit.<sup>72</sup> Ließ sich also auch die Esther-Geschichte in den Deutungshorizont deutscher Geschichte stellen, ist die alttestamentarische Historie ebensowenig wie diejenige Belisars geeignet, einsinnige Lesarten zu stützen, gilt schon die vermeintlich dissimulierende Jüdin bei Christen als ähnlich umstritten wie die Jungfrau Maria bei Juden.<sup>73</sup> Da Goethe im Roman ein Historienthema aufgreift, das er im *Jahrmaktsfest zu Plundersweilern* in Analogie zu den jüdisch-karnevalesken Purimsspielen als burleske Farce dargestellt hatte, läßt auch diese Darstellung Lucianes, die durch den Architekten im »Karneval« (436) reinszeniert werden soll, kaum eine ungebrochene Sicht auf die nationale Tragödie von 1806 zu. Vielmehr unterlaufen die parodistischen Darstellungen der luziferischen Luciane, die auch bei den Attitüdenwechseln unvermittelt von einem traurigen »in ein lustiges Thema« (422) fällt, nicht nur die Differenz von Tragik und Komik der Romanhandlung, sondern durchkreuzen offizielle Lesarten der nationalen Katastrophe.<sup>74</sup> Die par-

<sup>68</sup> Vgl. zur Kontingenz-Thematik in den »Wahlverwandtschaften« auch Gabriele Brandstetter: »Poetik der Kontingenz. Zu Goethes Wahlverwandtschaften«. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 39 (1995), S. 130–145.

<sup>69</sup> Goethe an Reinhard am 31.12.1809 (DKV II, 6, 523). Zum Erleben der napoleoni- schen Besatzungszeit vor der Folie (Schillerscher) Dramenkonfigurationen vgl. Ute Gerhard: »Politik als Dramenkonfiguration. Soziale Perspektiven von Mythisierungen im 19. Jahrhundert«. In: Jürgen Link/Wulf Wülfing (Hg.): Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1984, S. 226–232.

<sup>70</sup> *Journal des Luxus und der Moden*. Weimar, Februar 1808, zit. n. Jooss: Lebende Bilder (s. Anm. 10), S. 224, Anm. 18.

<sup>71</sup> Goethe: Zur Farbenlehre. MA 10, 571. Zur Beliebtheit der Esther-Darstellungen und anderer Bilder weiblicher Unerschrockenheit in der Goethezeit vgl. Jooss: Lebende Bilder (s. Anm. 10), S. 197, 302–304, 312.

<sup>72</sup> Vgl. Günter Hartung: »Goethe und die Juden«. In: Weimarer Beiträge 40 (1994), S. 398–416, hier: S. 401–402.

<sup>73</sup> Vgl. Maier: Buch Esther (s. Anm. 30), S. 25–31. Goethe teilte die Ablehnung der Esther-Gestalt.

<sup>74</sup> Die parodistische Darstellungsweise der Wahlverwandtschaften betont auch Bersier, die den Roman vor der Folie des romantischen Parodie-Konzepts liest. Wenig überzeugend sind allerdings die Argumente, die Friedrich Schlegel als Hauptadressaten des Textes darzustellen suchen. Vgl. Bersier, Anm. 64.

odistischen *tourneurs* des Romans können so als Karnevalisierung der Historie auf der Darstellungsebene begriffen werden,

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.<sup>75</sup>

Auch die kontrastiven Lebenden Bilder, die sich in Goethes Wissenschaftsroman letztlich als allegorische Umsetzung wissenschaftlicher Erkenntnis vom Sehen in Nachbildern deuten lassen<sup>76</sup>, fordern im historischen Kontext zu paradoxer »Zusammenschau« größtmöglicher Gegensätze auf. Dieser Aspekt wird um so deutlicher, wenn man die letztgestellten Darstellungen der profanen und der Heiligen Familie im historischen Entstehungskontext des Romans in Analogie zu den erstgestellten Bildern als einander korrelierte Kontrastdarstellungen versteht. Den utopischen Charakter des häuslichen Rückzugs, den schon die traumatische Besetzung von Goethes eigenem Wohnraum durch »gebildete[...] Soldat[en]« und »rohe Kriegersleute« (438) im Oktober 1806 in Frage stellte, legen die *Wahlverwandtschaften* dann schonungslos bloß, wenn die »Familie« dort einem Gefäß verglichen wird, in dem »eine merkwürdige 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, endet im Roman in tödlicher Intimität. Werden einerseits Ideologeme des Bürgertums hintertrieben, zeigt Goethes Adelsroman andererseits, daß gesellschaftliche Veränderungen trotz »bürgerlicher« Gesinnung des Landadels der Willkür unterworfen ist, solange die Aristokratie wie noch im Preussischen Landrecht Staatsstand ist. Wenn der Patriarch Eduard zu schwach ist, um Genealogien auf Dauer sichern zu können, aber stark genug, die vom Hauptmann initiierten Reformen letztlich im ästhetischen Schein aufgehen zu lassen, läßt sich darin auch eine realistische Analyse eines noch so aufgeklärt scheinenden Absolutismus Weimarer Provenienz erkennen. Eduards Entscheidung, sich »dem wechselnden Kriegsglück« (417) anzuvertrauen, hat dann bezeichnerweise auch nicht die Verteidigung des häuslichen Besitzstandes zum Ziel, son-

dern wird als Rückfall in ein historisch überkommenes ritterliches Ethos motiviert, hofft Eduard entweder den Tod zu finden oder Ottilie als »Preis« (487) seiner Kriegsteilnahme zu gewinnen.<sup>77</sup> Wenn das Landgut aber erst daraufhin schutzlos gegen Lucianes »wildes Heer« erscheint, das wie »der Sturm auf einmal über das Schloß« (418) hereinbricht, und wenn die idyllische Enklave »nach kurzen Ebben« (431) immer wieder von »Gegenbesuchen überschwemmt« (419) wird, so daß man – wie im Haus am Frauenplan – bald eine »doppelte und dreifache Herrschaft im Haus« (418) zu haben glaubt, ruft die meteorologisch-militärische Bildsprache Erinnerungen an die französische »Überschwemmung« Deutschlands im Oktober 1806 auf. Steht in den Tagen von Jena-Auerstedt die Zerstreuung der herzoglichen Familie pars pro toto für den Zustand Weimars<sup>78</sup>, fügen sich die kontrastiven Familiendarstellungen dem historischen Kontext der erstgestellten Bilder ein. So betrachtet lassen sich die Darstellungen der Muttergottes und eines bloß nominellen Vaters als Huldigung der beschützenden Landesmutter Luise einerseits und als subtile Kritik an der Abwesenheit des herzoglichen Landesvaters Carl August andererseits verstehen. Der Weimarer Herzog hätte sich dabei von der unverschlüsselten Bildbeschreibung der galanten Szene nicht nur deshalb brüskiert fühlen können, weil der Stich des von ihm bewunderten Wille seiner eigenen Kunstsammlung entstammte<sup>79</sup>, sondern vor allem, weil hier ein armer »edler ritterlicher Vater« (434) als »gebildeter Soldat« (438) dargestellt ist. Wird auch Eduards Kriegsteilnahme im Roman als quasi-amouröses Abenteuer motiviert, das zudem die Chance bietet, »militärische Halbheiten« (401) seiner Jugend zu korrigieren, sind Text und Genreszene auf die militärischen Ambitionen des Herzogs ebenso wie auf seine von der »verlegenen« Landes-»Mutter« Luise erduldeten Nebenehe mit der jungen Mätresse Caroline Jagemann beziehbar.<sup>80</sup> Daß Goethe als Mittler dem nach der Schlacht

<sup>75</sup> Goethe: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. MA 4.1, 437.

<sup>76</sup> Vgl. dazu ausführlicher Reschke: »Das Kreuz mit der Anschaulichkeit« (s. Anm. 61).

<sup>77</sup> Vgl. auch Maierhofer: »Vier Bilder« (s. Anm. 38), S. 368.

<sup>78</sup> Vgl. Goethes Brief an Knebel am 21. 10. 1806, in dem es u.a. heißt: »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. [...] Die regierende Herzogin ist an ihrem Posten.« (DKV II, 6, 136f., Hervorhebung N.R.).

<sup>79</sup> Vgl. Trunz: »Kupferstiche« (s. Anm. 8), S. 209.

<sup>80</sup> Die maitresse en titre war bald als mögliches Vorbild Lucianes identifiziert worden; vgl. Heinz Härtl (Hg.): Die Wahlverwandtschaften. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808–1832. Weinheim 1983, S. 80. – Zur Hypostasierung Luises als Madonna vgl. den Maskenzug zum 30. Januar 1809. – Kritik am militärischen Engagement Carl Augusts – u.a. vom Freiherrn vom Stein – war während des Frank-

von Jena-Auerstedt über Monate abwesenden Carl Augst die Geburt eines »kleinen Ritter[s]« mitteilte, der ausgerechnet am Heiligen Abend des Unglücksjahres 1806 seinen »Wolfsgang in's Leben«<sup>81</sup> antrat (und später preußischer Offizier wurde), muß nicht zwangsläufig die Darstellung einer zwar legal gezeugten, aber monströs gearteten Christus-Kontrafaktur im Roman inspiriert haben. Bedenkt man aber, daß dem Text durch die Physiognomie des Bastards Otto die jüdische Lesart der Christusgeburt durch Maria eingeschrieben ist (die Palindromie seines Namens ruft zudem die jüdische Leserichtung auf), lassen sich profane und religiöse Familiendarstellung – mit oder ohne positivistischer Deckung – nicht nur als strukturell zusammengehörige Darstellungen lesen, sondern in letzter Konsequenz als konträre Deutungen desselben Faktums.<sup>82</sup> 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 verklammert. Goethe zitiert die Heilige Schrift in den *Wahlverwandtschaften* implizit und in der *Farbenlehre* ganz explizit nicht nur als ein musterträchtiges Volksbuch, sondern auch als Modelltext einer Hermeneutik ohne Stopregel. Wenn es nämlich in den historiographischen Überlegungen der *Farbenlehre* heißt, daß die Bibel »bei der Selbständigkeit, wunderbaren Originalität, Vielseitigkeit, Totalität, ja Unermeßlichkeit ihres Inhalts, [...] keinen Maßstab mit[brachte], wonach sie gemessen werden konnte«<sup>83</sup>, so »daß sich die Menschen [...] über die verschiedenen Auslegungsarten entzweiten, die man auf den Text anwenden, die man dem Text unter-

reichfeldzugs laut geworden. Der Herzog quittierte später vorübergehend den Dienst. Vgl. Erich Weniger: Goethe und die Generale der Freiheitskriege. Stuttgart 1959, S. 26. Sehr erhellend sind in dem hier entfalteten Kontext die Bezüge, die Friedrich Kittler zwischen dem Hauptmann/Major im Roman und dem patriotischen Hauptmann/Major von Müffling, Freund und politischer Vertrauter des Napoleonhassers Carl August, aufzeigt, vgl. Kittler: »Otilie Hauptmann« (s. Anm. 41), S. 133–147.

<sup>81</sup> Goethe an Carl August am 25. 12. 1806 (DKV II, 6, 158).

<sup>82</sup> Im Talmud gilt Christus als Bastardsohn des Soldaten (!) Panthera mit der Ehebrecherin Mirjam. Die jüdische Toldoth-Jeschu-Legende liest sich zudem geradezu als Urszene nächtlicher Verwechslungen in den Wahlverwandtschaften: »Mirjam aus Bethlehem war mit einem gottesfürchtigen Mann namens Jochanan verlobt. Ein Freund ihres Verlobten namens Josphe 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.« (Klaus Schreiner: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin. München 1994, S. 413–432, hier: S. 418).

<sup>83</sup> Goethe: Zur Farbenlehre. MA 10, 574.

schieben, mit denen man ihn zudecken konnte«<sup>84</sup>, spiegelt sich darin auch Goethes Sicht des Parteienstreits in den Jahren der Revolution und der napoleonischen Besatzung wider. Wenn der »verfluchte Bankert«<sup>85</sup> Otto dem Ex-Geistlichen Mittler auf dem Landgut als »Heiland dieses Hauses« (462) erscheint, finden sich dem Liebesroman nicht auch die mythopolitischen Diskurse der Zeit eingeschrieben? Ja ist der Säkularprediger Mittler nicht geradezu der literarische Halbbruder eines protestantischen Pfarrers, dem »Satans ältester Sohn«<sup>86</sup> Napoleon als Messias erschien, als er eine denkwürdige Predigt mit den Worten beginnt:

Napoleon ist Gottes Sohn,  
Gibt dem Verbrecher seinen Lohn,  
Drum hüte dich und tue Recht,  
Daß er nicht dein Verbrechen rächt.  
Hallelujah!<sup>87</sup>

Die *Wahlverwandtschaften* sind nicht nur »Archiv für das Vergangene«, sondern auch »Repositur für das Gegenwärtige« (310) einer Krisenzeit, die sich in Diskursen der Vergangenheit Sinn zu geben sucht. Goethes Mythen-Kontrafaktur, die »soziale Verhältnisse und die Konflikte derselben symbolisch gefaßt darzustellen«<sup>88</sup> suchte, verteilt Licht und Schatten, die Ur-Polarität der *Farbenlehre*, nicht oppositionell auf Adel und Bürgertum oder auf das sie sinnbildlich repräsentierende Romanpersonal, sondern schreibt sie diesem als dialektische Mischung ein. So offenkundig Lucianes *Tableaux vivants* 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«

<sup>84</sup> Goethe: Zur Farbenlehre. MA 10, 572f.

<sup>85</sup> Ernst Wagner an August von Studnitz am 23.6.1810, zitiert nach: Härtl (Hg.): Die Wahlverwandtschaften. (s. Anm. 80), S. 159.

<sup>86</sup> Ernst Moritz Arndt: Katechismus für den Kriegs- und Wehrmann, zit. n. Gerhard: »Politik als Dramenkonfiguration« (s. Anm. 69), S. 227.

<sup>87</sup> Bernhard Lüke: Allhier zu Sachse. Evangelische Kirchengemeinde Bad Sachse. Lübeck o. J., S. 32, zit. n. Eckart Kleßmann: »Das Bild Napoleons in der deutschen Literatur«. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1995, Nr. 1, S. 4. – »Maria Himmelfahrt, Napoleons Geburtstag« notiert Goethes Tagebuch noch am 15. August 1828 (DKV II, 11, 37).

<sup>88</sup> Goethe nach Riemer am 28. 8. 1808 (MA 9, 1215).

(445) bürgerlichen Madonna verbirgt. Muß Otilie aber nicht das unlesbare Geheimnis bleiben, als das sie der Text ausstellt? Und ruft die Janusgesichtigkeit ihrer unterschiedlich gefärbten Gesichtshälften nicht das Transparenzideal empfindsamer Körperzeichen nurmehr ironisch auf, um einen historisch überholten Diskurs paradox kollabieren zu lassen? Was immer Otilie ist – der Text siedelt ihre Stiefschwester – man denke neben den Lebenden Bildern an die anspielungsreichen Attitüden, die Dienstbarkeit, die Ironisierung von Idolatrie und an die allem Anschein zum Trotz ganz explizit betonte Sittlichkeit – zwischen schlechter Kopie und guter Parodie der vermeintlichen heiligen Otilie an. Als vordergründiges Oppositionspaar dekonstruiert, sind die feindlichen Schwestern nur als Einheit der Differenz zu haben. Fungiert nämlich Luciane schließlich als rechte Hand eines Ex-Soldaten, der seine Schreibversuche an sie richten muß, liefert der Text keineswegs immer nur »artige Gegenbilder« (324), sondern seinerseits vor jedem Bildersturm ungläubiger Interpreten schon unartige »Karikaturen« (456) des Androgynenmythos und der identischen Hand(-Schrift) des Lesepaares Otilie-Eduard. Daß dem sprichwörtlichen »roten Faden« (425) durch das zur Herstellung von Historienkostümen notwendige handfeste »Auftrennen und Annähen« (419) der Kleider Lucianes ein textiles wie poetologisches Gegenbild kontrastiert wird, akzentuiert aber nochmals Fragen nach Möglichkeiten kohärenter Deutung von Geschichte(n). Denn ob etwa die Bilddarstellungen als sukzessive Abfolge gedeutet werden und im *Belisar* und in *Esther vor Ahasverus* etwa die Narration eines Machtwechsels gesehen wird, oder ob man sich durch den Rekurs auf übereinandergelegte Blätter im Buchdruck aufgefordert sieht, im neuen Herrscher den alten bzw. im alten immer schon den neuen präfiguriert zu sehen (das wäre die finale *tourmure* eines gegenüber dem Besatzer Napoleon »kannevalisierten« Textes), entpuppt sich zuletzt als Frage danach, welches Lektüre- und Geschichtskonzept man den Bildern einschreibt. Deckt die Abfolge der in den Ekphrasen narrativierten Bilder einerseits idealistisch-geschichtsphilosophische Konstruktionen, zieht der selbstreflexive Hinweis auf die Materialität des Mediums Vorstellungen linearer Lektüre und lückenloser Erkenntnis in Zweifel. Die Erinnerung an die Bewegung des Vor- und Zurückblätterns von Buchseiten läßt den körperlichen Akt des Lesens, dem in jedem Seitenumbruch ein Moment des Wahrnehmungsausfalls und der Nicht-Linearität inhärent ist, strukturell als Illustration der pessimistischen Auffassung von Geschichte erscheinen, die Goethe zufolge nicht teleologisch auf ein Ziel zusteuert, sondern als Wiederkehr des Gleichen und permanenter Wechsel von Fortschritt

und Rückschritt gedacht ist.<sup>89</sup> Die Bilderszenen spielen nicht nur mit Aktualisierungsmöglichkeiten von Historienbildern um 1800, sondern fordern ihren in die Darstellung versetzten Rezipienten dazu auf, die perspektivische Bedingtheit jeder historischen Erkenntnis in den Blick zu nehmen. Die Schaubühne dramatischer Geschichte transformiert sich fernab jeder Verbindlichkeit der Ikonographie zum selbstreflexiven Erkenntnistheater.<sup>90</sup> Die beiden ersten Historiendarstellungen, auf denen je ein privilegierter Beobachter einen Blinden bzw. eine Geblendete aus gänzlich gegensätzlichen Positionen betrachtet, zeigen dabei das Sehen der Blindheit als *genitivus objectivus*. Es fällt aber ferner auf, daß die Positionen der Sehenden und Nichtsehenden in den kompositorisch ähnlichen Kupferstichen überkreuzt sind.<sup>91</sup> Überblendet man die komplementären Kupferstiche der Leseanleitung des »tournez s'il vous plait« (435) folgend wie Buchseiten, erhält man ein Sinnbild des Sehens der Blindheit als *genitivus subjectivus* – und mithin die Allegorie des blinden Flecks jeder Beobachtung. Historische Deutungsköder auszulegen und zugleich blinde Flecken der Erkenntnis von Geschichte als Darstellung des Undarstellbaren auszustellen, erweist sich als das selbstreflexive Raffinement der Bilderszenen. Das angebliche Vorhaben Goethes, sich mit der Schlacht von Jena-Auerstedt episch auseinanderzusetzen, hat er so nicht – und hat er doch – verwirklicht. Wie heißt es doch in einem stimmigerweise nicht ganz gesicherten Bonmot des Geheimrats: »Die Geschichte ist kitzliches Feld: wir schreiben lieber eine u. setzen Roman drüber.«<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Vgl. dazu Reinhart Koselleck: »Goethes unzeitgemäße Geschichte« (s. Anm. 51); Neumann: »Naturwissenschaft und Geschichte« (s. Anm. 58).

<sup>90</sup> Damit spitzt die Konfiguration der Bilder jene Tendenz zu, die Werner Busch schon mit der Einführung des Soldaten als »Reflexionsfigur« im *Belisar* des Pseudo-van Dycks angelegt 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.« (Werner Busch: *Das Sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, S. 151).

<sup>91</sup> Auf die kompositorische Ähnlichkeit weist auch Brude-Firnau: »Lebende Bilder« (s. Anm. 47), S. 409 hin, ohne den Befund darstellungstheoretisch zu problematisieren.

<sup>92</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Begegnungen und Gespräche*. Hg. von Renate Grumach, Bd. 4, Berlin/New York 1980, S. 127.