



CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER

**„Kunstgriffe“ oder Poiesis der Mortifikation.
Zur Aporie des „erfüllten“ Augenblicks
in Goethes *Wahlverwandtschaften***

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes "Wahlverwandtschaften". Hrsg. von Gabriele Brandstetter. Freiburg i.Br.: Rombach 2003, S. 187-203.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei der Autorin

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wahlverwandtschaften_oehlschlaeger.pdf>

Eingestellt am 31.01.2005.

Autor

Prof. Dr. Claudia Öhlschläger

Fakultät für Kulturwissenschaften

Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft

Universität Paderborn

Warburgerstr. 100

33098 Paderborn

Email: <claudia.oehlschlaeger@uni-paderborn.de>

Homepage:

<http://www-fakkw.upb.de/institute/Allg_Literaturwiss/Personal/Oehlschlaeger/>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Claudia Öhlschläger: „Kunstgriffe“ oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des „erfüllten“ Augenblicks in Goethes *Wahlverwandtschaften*. (31.01.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wahlverwandtschaften_oehlschlaeger.pdf>
(Datum Ihres letzten Besuches).

CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER

**„Kunstgriffe“ oder Poiesis der Mortifikation.
Zur Aporie des „erfüllten“ Augenblicks
in Goethes *Wahlverwandtschaften***

[...] doch bleibt immer das schönste
Denkmal des Menschen eigenes Bildnis.
Dieses gibt mehr als irgend etwas anders
einen Begriff von dem, was er war; es ist
der beste Text zu vielen oder wenigen
Noten [...].¹

I. Szene, Rahmung, Ein-Bildung

Daß Goethe mit seinen *Wahlverwandtschaften* ein wahrer 'Kunstgriff' gelungen sei, haben schon zeitgenössische Stellungnahmen hervorgehoben. Der Schriftsteller und Musikkritiker Johann Friedrich Rochlitz bekannte am 5.11.1809 in einem Brief an den Dichter, daß es vor allem der „leise, aber so bestimmt in allen seinen Linien angelegt[e] Plan“ sei, besonders aber „die Umsicht, die Klarheit und die Ausdauer in der Ausführung dieses Plans bis in's Kleinste“, die er bewundere.² In der Tat handelt es sich bei den *Wahlverwandtschaften* um einen Text, dessen Konstruiertheit, dessen semiotisches Strukturmuster sofort ins Auge springt. In diesem Roman wird ein Exempel auf die symbolisch vermittelten Bedingungen menschlichen Handelns statuiert, und zwar unter einem mit großem Aufwand betriebenen Einsatz von Zeichen, welche die „Gesetzmäßigkeiten, Regeln und Funktionsweisen“ des menschlichen Umgangs, der „socialen Verhältnisse“ (Goethe), steuern, bewahrheiten und unterlaufen.³ Wenn Rochlitz von der „Scene“ spricht, worauf sich die „Begebenheiten“, „Charaktere“ und „Situationen“ zeigen,⁴ unterstreicht er noch einmal mehr den Eindruck einer poetischen Versuchsanordnung, die Goethe bzw. der sich zuweilen auktorial gebärdende Erzähler in ihrer Funktion als 'Arrangeure' anstellen: Dem Roman liegt ein ausgeklügeltes System szenischer, bildlicher und narrativer Rahmungen zugrunde, die ineinander greifen

¹ Goethe, Johann Wolfgang von: „Die Wahlverwandtschaften“. In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 6: Romane und Novellen I*. München 1988, S. 242-490, hier S. 364. Diese Ausgabe wird im folgenden mit der Sigle <WV> abgekürzt.

² In: Ritzenhoff, Ursula (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe. Die Wahlverwandtschaften*. Stuttgart 1982, S. 120f.

³ Vgl. Horn, Eva: „Chemie der Leidenschaft. Johann Wolfgang von Goethes *Die Wahlverwandtschaften*“. In: Nischik, Reingard M. (Hg.): *Leidenschaften literarisch*. Konstanz 1998, S. 163-182, hier S. 163.

⁴ Brief vom 5.11.1809, in: Ritzenhoff, *Erläuterungen und Dokumente* (s. Anm. 2), S. 121.

und der Handlung, dem Spiel zwischenmenschlicher Anziehung und Abstoßung, einen theatralen Status verleihen.⁵ Handlungsvorgänge werden damit in den *Wahlverwandtschaften* doppelt inszeniert, insofern sie medialisiert, noch einmal im Medium des Bildes, der Sprache oder allgemeiner gesprochen: im Medium des Kunstwerks reflektiert werden.

Schon die Topographie des Schauplatzes weckt die Assoziation eines Bühnenraumes: Das Schloss mit seinen Gartenanlagen bilden eine gerahmte Szenerie, in der sich die rhetorische Wirkkraft der chemischen Gleichnisrede entfaltet.⁶ Der Leser rückt in die Rolle eines Zuschauers, der das naturwissenschaftlich inspirierte Spiel 'gefährlicher Liebschaften' aus der Distanz eines außerhalb des Rahmens befindlichen Beobachters verfolgen kann. Eduard selbst wird gleich zu Beginn „im Bild“ (Brandstetter) präsentiert: Der Erzähler gibt ihn „im Tableau des Propfens von Reisern in der Baumschule“ als Betrachtenden zu sehen. Und der Blick aus der von Charlotte gerade errichteten Mooshütte zeigt Eduard „die Landschaft gleichsam im Rahmen“, deren verschiedene Bilder er „auf einen Blick übersehen konnte.“ (WV, 243) Rahmung und Entrahmung entfachen in dieser Szene ihr die Struktur des Romans konstituierendes Doppelspiel. Denn Eduards Blick, der „lesend die Welt im Bild ausschnitthaft konstellierte“, birgt zugleich schon jenen imaginären 'Mehrwert', der die zwanghaft erstellten Ordnungsmuster zu sprengen droht. Die Hütte erscheint ihm etwas zu eng, er sinnt auf Erweiterung des Handlungspersonals.⁷

Die räumliche Hermetik des Experimentierfelds, die stillgestellten Bilder, die der Roman ausschnitthaft festhält, werden somit durch Verdopplungen, durch ihre gleichsam kartographische Ausweitung durchbrochen. Nach dem Weggang Eduards und des Hauptmanns am Ende des ersten Romanteils beginnt sich die Welt außerhalb des Schloßbereichs in der Vorstellungswelt der Protagonistinnen mikroskopisch zu duplizieren. Die Abwesenheit der Männer, welche die Einbildungskraft der zurückgelassenen Frauen anreizt, trägt die prekären Gefühlsverwirrungen der Beteiligten in den Mikrokosmos der Psyche

⁵ Vgl. hierzu den noch ungedruckten Vortrag von Brandstetter, Gabriele: „Quartett: Lesen und Schreiben in Goethes *Wahlverwandtschaften*“. Gehalten an der Princeton University anlässlich einer Konferenz zu „Goethe and the Age of Romanticism“, 11.-14. November 1999. Brandstetter zeigt, daß der ganze Roman von einem Spiel der Rahmensetzung und der Rahmensprengung durchzogen ist, das zugleich die in ihm inszenierten Lese- und Schreibpraxis gründiert. Auf die Bedeutung des „Umrisses“ als „Urszene der Malerei“ für Bild-Schrift-Konstellationen in Klassizismus und Romantik verweist Oesterle, Günter: „Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik.“ In: Neumann, Gerhard; Oesterle, Günter (Hgg.): *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg 1999, S. 27-58.

⁶ Die chemische Gleichnisrede folgt, wie dies Eva Horn gezeigt hat, einem inszenatorisch-figuralen Übertragungsschema, in das Verschiebungen naturwissenschaftlicher Wissensbestände der Zeit rhetorisch eingetragen und zu einer Theorie der Leidenschaft ausgebaut werden. Vgl. dies., „Chemie der Leidenschaft“ (s. Anm. 3), S. 169.

⁷ Brandstetter, „Quartett: Lesen und Schreiben“ (s. Anm. 5), S. 2.

ein.⁸ Wenn Otilie es zwischen Schlaf und Wachen so scheint, als wenn sie „in einen ganz hellen, doch mild erleuchteten Raum hineinblickte“, in dem sie Eduard „mal stehend, gehend, liegend, reitend“ als Krieger agieren sieht, wird hinreichend deutlich, daß sich ihre Vorstellungswelt in einen Bühnenraum zweiten Grades verwandelt hat, in dem sich bewegte Bilder von schon vorgegebenen Bildern zu sehen geben:

Die Gestalt, bis aufs kleinste ausgemalt, bewegte sich willig vor ihr, ohne daß sie das mindeste dazu tat, ohne daß sie wollte oder die Einbildungskraft anstrengte. Manchmal sah sie ihn auch umgeben, besonders von etwas Beweglichem, das dunkler war als der helle Grund; aber sie unterschied kaum Schattenbilder, die ihr zuweilen als Menschen, als Pferde, als Bäume und Gebirge vorkommen konnten. (WV, 422f.)

Die in den zweiten Teil des Romans eingelassenen *tableaux vivants*, die ich in den Mittelpunkt meiner folgenden Überlegungen stellen möchte, bilden weitere Beispiele dieser dem Roman zugrunde liegenden, auf Spiegelungen, Analogien und Wiederholungen basierenden, bildlichen Rahmungsstruktur. Als buchstäbliche Ein-Bildungen übernehmen sie nicht allein die Funktion, Umgruppierungen jener Konfigurationen von Handeln, Lieben und Wissen vorzunehmen, die im Roman exponiert werden; ihnen kommt zugleich eine poetologische Bedeutung zu, insofern hier das repräsentationslogische Verhältnis von Leben und Tod, von Leben und Kunst, von Bild und Schrift ausgehandelt wird.⁹

Wenn Johann Friedrich Rochlitz die Illusion stiftende Wirkung der „wie kleine späte Drucker auf das Gemälde“ aufgetragenen Charaktere der *Wahlverwandtschaften* bemerkenswert erscheint, insofern sie den Schein der Wirklichkeit so täuschend machten, „als die würdige Kunst täuschen mag“¹⁰, so rekurriert er auf das illusionistische Produktions- und Rezeptionsverständnis der vorklassischen Ästhetik, deren Grenzen und Brüche Goethe aufspürt. Mei-

⁸ Während es sich hier um eine imaginäre Überschreitung des Erzählrahmens handelt, vollzieht sich eine narrative Überschreitung, die sich zugleich als Spiegelszene zu erkennen gibt, durch die in den Roman eingelassene Novelle von den wunderlichen Nachbarskindern. Vgl. hierzu den Beitrag von Gerhard Neumann in diesem Band.

⁹ Eine Interpretation der *Wahlverwandtschaften* als eidetischen Roman unternimmt Lars Jacob, wo Gleichnis und Analogie als diejeigenen Strukturelemente hervorgehoben werden, die dem unaussprechlich Bildlichen zu einer Evidenz des Scheins verhelfen, dessen Sichtbarkeit die Bedingung der Möglichkeit von Wahrnehmung, Lektüre und Lesbarkeit sei. So springe beispielsweise der Name OTTO „in der Symmetrie seines paarweise spiegelbildlichen Aufbaus“ ins Sichtbare über. Vgl. ders.: *Bilderschrift-Schriftbild. Zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman*. Würzburg 2000, S. 133-164, insbesondere S. 136 und S. 159 ff. Als eine Kritik der „Eideologisierungen der Wirklichkeit“ liest Fritz Breithaupt Goethes *Wahlverwandtschaften*. Im Aufzeigen einer Reduzierung der „Einzigartigkeit“ des Dargestellten durch eine ihm unterlegte Substitutionslogik äußere sich Goethes politische Auseinandersetzung mit einer verbildlichten Festschreibung des Wirklichen. Vgl. ders.: *Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung*. Freiburg i. Br. 2000. Angesichts der dem Roman unterlegten semiotischen und eidetischen Narrationsstruktur scheint mir diese These grundsätzlich fragwürdig.

¹⁰ Brief vom 5.11.1809, in: Ritzenhoff, *Erläuterungen und Dokumente* (s. Anm. 2), S. 121.

ne These geht dahin, daß in den *Wahlverwandtschaften* an nachgestellten und poetischen Bildern ein ästhetisches Verfahren erprobt wird, das jenseits des Täuschungs- bzw. Nachahmungsparadigmas Kunst als Überbietungsfigur von Leben zu konzipieren versucht,¹¹ wobei gleichzeitig eine Reflexion auf die aporetischen Implikationen eines solchen Versuchs stattfindet.

Während der junge Goethe noch dem Glauben an die belebende Macht des Künstlers, dem pygmalionischen Paradigma einer Unsterblichkeit verheißenden Versöhnung von Leben und Kunst anhing, distanziert sich der Dichter spätestens seit seiner Italienischen Reise von dieser Vorstellung. In der Forschung wurde gezeigt, daß an die Stelle einer Entdifferenzierung von Kunst und Natur, an die vorklassische Theorie bildnerischer Illusion, beim klassischen Goethe die Reflexion auf die mortifizierende Wirkung künstlerischer Tätigkeit tritt. Nicht mehr Pygmalion, sondern der phrygische König Midas, unter dessen Hand sich alles in totes Gold verwandelt, wird Goethe zum Symbol des Künstlers, der das Leben in die Tödlichkeit überführt.¹²

Die seit Mitte des 18. Jahrhunderts in Mode gekommenen *tableaux vivants*¹³, in denen sich „Lebendiges an die Stelle der toten Abbildung von Lebendigem setzt“, und mit denen sich die Absicht verbindet, toter Kunst zu sinnlicher Präsenz zu verhelfen, offenbaren im Kontext der *Wahlverwandtschaften* diese repräsentationslogische Zwiespältigkeit: Der tatsächliche Täuschungsvorgang, der hier inszeniert wird, besteht nicht in der illusionistischen Belebung eines Bildes, sondern vielmehr darin, daß die Darsteller des lebenden Bildes den tödlichen Moment des Kunstwerks auf sich selbst übertragen. Wenn das lebende Bild nur unter der Bedingung Kunst zur Natur erheben kann, „daß es sich selbst zur eigentlichen ‘nature morte’ zusammensetzt“, offenbart sich hier der Selbstbetrug einer Illusion und Einbildungskraft nobilitierenden Ästhetik: In den *tableaux vivants* produziert das Lebendige fortwährend seine eigene

¹¹ In seinen 1803 erschienenen „Regeln für Schauspieler“ spricht sich Goethe für eine tableauhafte Darstellungspraktik aus, welche Wirklichkeit mit den Mitteln der Kunst überbieten sollte. Der Schauspieler habe nicht allein die Natur nachzuahmen, sondern sie „auch idealisch“ vorzustellen. Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus: „Regeln für Schauspieler“*. In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12: Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*. München 1988, S. 252-261, hier S. 256.

¹² Vgl. hierzu die Belegstellen bei Mayer, Mathias: „Midas statt Pygmalion: Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser“. In: *DVjs* 64 (1990), S. 278-310, hier S. 285-294. Zu Goethes Abgrenzung von einem illusionistischen Modell, das die ästhetischen Debatten eines Lessing, Winckelmann oder gar Herder bestimmt, auch: Müller-Bach, Inka: „Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings *Laokoon*“. In: *DVjs* 66 (1992), S. 1-30, insbesondere S. 2f. und S. 29f.

¹³ Das In-Szene-Setzen lebender Bilder war noch vor Erscheinen der *Wahlverwandtschaften* (1809) in adligen und intellektuellen Kreisen zu einer geläufigen Modeerscheinung geworden. Neben Berlin und Wien war Weimar ein wichtiges Zentrum der Inszenierung lebender Bilder. Goethe gehörte als Leiter des Weimarer Hoftheaters zu den wichtigsten Arrangeuren dieses Gesellschaftsspiels. Vgl. hierzu Jooss, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999. S. 126 ff.

Täuschung.¹⁴ Und noch ein zweites: Das aus dem Zusammenhang der ‚Naturzeit‘ herausgenommene Lebendige kann in den *tableaux vivants*, wenn es in ein ewiges, zeitenthobenes Reich der Dauer überführt werden soll, doch nur als Totes gestaltet werden.

Der stillgestellte, dem geschichtlichen Lauf der Zeit enthobene Moment, auf den es hier ankommt und in dem sich in einem Augenblick die Fülle des Lebens als verewigte Kunst entäußern soll,¹⁵ ist nur um den Preis der Mortifikation des in Kunst verwandelten Gegenstands zu haben: um den Preis seiner Transformation in ein totes Zeichen, das, wovon Goethes Roman Zeugnis ablegt, zugleich den Tod als Zeichen setzt.

II. Verspätungen, Diskontinuitäten

Vielleicht besteht Goethes größter und raffiniertester Kunstgriff in den *Wahlverwandtschaften* darin, eine Verfügbarkeit des „ewigen“, „erfüllten“ Augenblicks dort zu simulieren, wo gleichzeitig das Scheitern einer solchen Verfügbarkeit vorgeführt wird.¹⁶ Und zwar dort, wo der Roman der Vergänglichkeit und Nachträglichkeit der Schrift, der er sich verdankt, der Sukzessivität des narrativen Prozesses also, die Evidenz und sinnliche Präsenz des Bildes, die Simultaneität des ästhetischen Zeichens entgegenhält. Denn wie im folgenden Abschnitt näher auszuführen sein wird, erfolgt gerade in der sprachlichen Refiguration des lebenden Bildes eine Auseinandersetzung mit dessen aporetischer Struktur: In der Inszenierung des vom Risiko der Vergänglichkeit und Kontingenz befreiten, ewige Präsenz suggerierenden Augenblicks, zeigt sich, daß eine tatsächliche Stillstellung der Zeit nur im Tod zu haben ist, von dem sich der Text nicht umsonst in hohem Maße affiziert zeigt. Er unterzieht sich

¹⁴ Bättschmann, Oskar: „Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992, S. 237-178, hier S. 250f.

¹⁵ Qualitative und quantitative Nuancen des „ewigen“ bzw. „erfüllten“ und „prägnanten“ Augenblicks bei Goethe entfaltet die umsichtige Studie von Anglet, Andreas: *Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*. Köln, Weimar, Wien 1991. Im Anhang dieser Studie werden Traditionen des ‚Augenblicks‘ bis zum 18. Jahrhundert skizziert. Vgl. insbesondere den Abschnitt *d) Der Augenblick als ästhetische Kategorie in der Diskussion des 18. Jahrhunderts über die Wahl des Sujets in der bildenden Kunst*. Wenn im folgenden vom „erfüllten“ Augenblick die Rede ist, so möchte ich darunter die Engführung von quantitativen und qualitativen Bestimmungsmerkmalen des Augenblicks fassen: Den Zusammenfall der „Fülle der Zeit“ (Koinzidenz) mit der „Aufhebung der Zeit im Bewusstsein“ (Gleichzeitigkeit). Vgl. hierzu auch Holländer, Hans: „Augenblick und Zeitpunkt“. In: Thomsen, Christian W.; Holländer, Hans (Hg.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt 1984, S. 7-21, hier S. 21. „Das Wichtigste bleibt jedoch das Gleichzeitige, weil es sich in uns am reinsten abspiegelt, wir uns in ihm“, bemerkt Goethe in seinen *Maximen und Reflexionen*. Vgl. ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12* (s. Anm. 11), S. 390.

¹⁶ Zur grundsätzlichen Problematik einer Repräsentation des Augenblicks als Bruch im Zeitgefüge, welche um eine Mitrealisierung des ‚Vorher‘ und ‚Nachher‘ nicht umhin kommt, Holländer, „Augenblick und Zeitpunkt“ (s. Anm. 15), S. 18.

der mortifizierenden Wirkkraft der bildlichen Präsenz, die er zugleich heraufbeschwört.¹⁷

Auch wenn es sich im Falle der *tableaux vivants* um eine Form „ästhetischer Umsetzung feudaler Selbstinszenierung“ handelt,¹⁸ manifestiert sich hier eine Auseinandersetzung mit jener Veränderung im Zeitbewusstsein, die aus den tiefgreifenden gesellschaftlichen, wissenschaftlichen, ökonomischen und anthropologischen Umbrüchen um 1800 resultiert. Schon in Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774) wird der Dezentrierungserfahrung eines sich der Flüchtigkeit der Zeit und der Leere des Universums ausgesetzten Subjekts Ausdruck verliehen. „Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen“, klagt Werther,

und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabes. Kannst Du sagen: *Das ist!* da alles vorübergeht? da alles mit der Wetterschnelle vorüberrollt, so selten die ganze Kraft seines Daseins ausdauert, ach, in den Strom fortgerissen, untergetaucht und an Felsen zerschmettert wird? Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte und die Deinigen um dich her, kein Augenblick, da du nicht ein Zerstörer bist, sein musst; [...] mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt [...]. Und so taumle ich beängstigt.¹⁹

Der Erfahrung zeitlicher und historischer Diskontinuität sehen sich auch die ‚Zu-spät- Gekommenen‘ Eduard und Charlotte ausgeliefert. In der Heraufbeschwörung eines nicht mehr zeitgemäßen, feudalen Lebensstils, der den ‚natürlichen‘, zufälligen Gang der Dinge durch die gezielte „Einrichtung“, „Besserung“ und „Förderung“ (WV, 446) der Umwelt zu steuern versucht, setzen die Protagonisten der Flüchtigkeit der Zeit das Projekt eines „erfüllten“ Augenblicks entgegen.²⁰ Zwischen Vergangenheit und Zukunft besteht jedoch ein Bruch und nicht etwa eine durch die Präsenz der Gegenwart gewährleistete Kontinuität, da der Mensch nicht imstande ist, die Zeit, die durch ihn hindurchgeht, zu objektivieren.²¹ Auch wenn sich Eduard die private Umgebung von der frisch erbauten Mooshütte aus als ein raum-zeitliches Kontinuum prä-

¹⁷ Hierzu einschlägig Horn, Eva: *Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit*. München 1998, S. 130-163.

¹⁸ Horn, „Chemie der Leidenschaft“ (s. Anm. 3), S. 166; Jooss, *Lebende Bilder* (s. Anm. 13), S. 226.

¹⁹ Goethe, Johann Wolfgang von: „Die Leiden des jungen Werther“. In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 6* (s. Anm. 1), S. 7-124, hier S. 52f. Zu Goethes poetischer Auseinandersetzung mit dem Ende der abendländischen Metaphysik und einem neuen Zeitbewusstsein auch Hillebrand, Bruno: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Göttingen 1999, S. 14-34.

²⁰ Entsprechend lässt sich Charlottes Plan zur Umgestaltung des Friedhofs mit Eva Horn als ein Symptom dafür lesen, Vergangenheit tilgen und den Tod fernhalten zu wollen. Vgl. dies., *Trauer schreiben* (s. Anm. 17), S. 138f.

²¹ Vgl. hierzu Assmann, Aleida: *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*. Köln, Weimar, Wien 1999, S. 7.

sentiert, sich ihm die Landschaft als panoramatisches Universum zeigt (WV 243), in dem er sich als ganzheitliches Subjekt zu spiegeln vermeint, bleibt die Gegenwart gewissermaßen unverfügbar.²² Sie widersteht dem Sinn stiftenden Fluß der Zeit, unterbindet eine Entwicklungsmöglichkeit.²³ Eduard, der die grundsätzliche Nachträglichkeit der Gegenwart erkennt: „[w]ir [...] müssen alle fünf Jahre umlernen, wenn wir nicht ganz aus der Mode kommen wollen“ (WV, 270),²⁴ drängt also auf Beschleunigung und Belebung, auf den Einschluß eines „Dritten“. (WV, 247)

Der „Kunstgriff“, dessen sich Eduard, Charlotte und schließlich der Erzähler der *Wahlverwandtschaften* bedienen, besteht somit darin, der aufklaffenden Leere der Gegenwart, der unhintergehbaren Diskontinuität im Zeitgefüge - „Wir wollen versuchen, sagte Charlotte, wieder einzubringen, was wir versäumt haben“ (WV, 313) - mit der Inanspruchnahme eines Katalysators zu begegnen, welcher dazu in der Lage sein könnte, zwischen den Polen zu vermitteln, dort die Fülle der Dauer zu erzeugen, wo sich der „erfüllte“ Augenblick im Fluß der Zeit zu entziehen droht.²⁵ Daß trotz des durchgeführten „Kunstgriffs“ der Hereinnahme einer vermittelnden Instanz Brüche, Diskontinuitäten und Fehlgriffe nicht zu verhindern sind, ja: daß gerade der Einbruch jener ‚Dritten‘, wie derjenige Mittlers, des Architekten, des Grafen oder gar Lucianes in die prekäre Paarkonstellationen Ambivalenzen, Komplikationen und Konfusionen nach sich zieht, verdankt sich der zwiespältigen Rolle dieser Instanz: Das / der Dritte gerät in dem Maße, wie es / er Identitäten vermittelt und hierbei mit dem *Einen* kollaboriert, doch dort in den Bannkreis eines *Zweiten* oder *Anderen*, wie dieses seine Identität in der Repräsentation der Differenz findet. Der Dritte vermittelt dort, wo eine Störung auftritt und ist doch zugleich diese Störung selbst.²⁶

²² Taureck, Bernhard H.F.: „Unverfügbarkeit des Zeitlichen, Zeitlichkeit des Unverfügbaren. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit von Montaigne bis zu Lyotard und Michel Tourner“. In: Welsch, Wolfgang; Pries, Christine (Hg.): *Ästhetik im Widerstreit*. Weinheim 1991, S. 165-174.

²³ „Die Anlage, die wir bis jetzt zu unserm Dasein gemacht haben, ist von guter Art; sollen wir aber nichts weiter darauf bauen, und soll sich nichts weiter daraus entwickeln?“ (WV, 247)

²⁴ Auf die völlig neue Struktur des Wissens um 1800, dessen Modernität aus seinem „Verfallsdatum“ resultiere, verweist Horn, „Chemie der Leidenschaft“ (s. Anm. 3), S. 168.

²⁵ Eine Geste, die der Erzähler zu Beginn des zweiten Romanteils als einen „Kunstgriff des Dichters“ ausweisen wird: „Im gemeinen Leben begegnet uns oft, was wir in der Epöe als Kunstgriff des Dichters zu rühmen pflegen, daß nämlich, wenn die Hauptfiguren sich entfernen, verbergen, sich der Untätigkeit hingeben, gleich sodann schon ein Zweiter, Dritter, bisher kaum Bemerkter den Platz füllt [...]. (WV, 360)

²⁶ Vgl. hierzu Breger, Claudia; Döring, Tobias: „Einleitung: Figuren der/des Dritten.“ In: Diess. (Hg.): *Figuren der / des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam 1998, S. 1-18, hier S. 9, sowie grundsätzlich: Girard, René: *Der Sündenbock*. Übersetzt von Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich 1988; Serres, Michel: *Der Parasit*. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt/M. 1987. In bezug auf die den *Wahlverwandtschaften* zugrundeliegende Ökonomie: Vgl. „Mittler und Lenker. Goethes *Wahlverwandtschaften*.“ In: Ders. (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München 1999, S. 145-161.

Wenn in den *Wahlverwandtschaften* heterogene historische Schichten und Wissensbestände miteinander kollidieren, so wendet der Text dieses Prinzip des Differenten und Diskontinuierlichen gegen sich selbst: Selbst historische Zeit präsentiert sich nur als *Übergang* von Altem zu Neuem. „Unzeitigkeit, Versäumnisse und Vorgriffe“ bestimmen die „Peripetien der Handlung“ (Horn), in die Zeit einer Neuordnung des Wissens und Gestaltens und seiner rhetorischen wie anthropologischen Beglaubigung reicht gleichzeitig das Wissensrepertoire vergangener Generationen, wie beispielsweise alchymistisches Wissen, hinein.²⁷ Dem Roman eignet somit eine Struktur der Verspätung bzw. der Nachträglichkeit, von der sich auch die leidenschaftlichen Verhältnisse affiziert zeigen.

Eduard und Charlotte finden erst nach dem Tod ihrer jeweiligen ‚Pflichtehepartner‘ - zehn Jahre zu spät also (WV, 312) - zueinander.²⁸ Das in die Vergangenheit zurückreichende, letztlich durch Charlottes Vermittlung gezündete Interesse Eduards an Otilie (WV, 253) realisiert sich ebenfalls mit Verzögerung. Die Zukunft mit Otilie schließlich, die Eduard in seinen Projektionen bunt auszuschmücken beschäftigt ist, wird sich am Ende als eine immer schon zu spät gekommene und uneinholbare erweisen. Da sich insbesondere Eduard einer fetischistischen Passion des Zeichen-Setzens und Zeichen-Lesens verschreibt, wird er die Geliebte nie erreichen können. Vor diesem Hintergrund hat man Eduards Begehren nach Otilie als Effekt narzißtischer Phantasien gedeutet.²⁹ Die Unerreichbarkeit der zum Bild gewordenen Otilie wird zur Voraussetzung einer leidenschaftlichen Anziehungskraft, die sich im Rahmen einer zwanghaften Lektürepraktik vollzieht.³⁰ Der Zugang zum Objekt des Be-

²⁷ In bezug auf die Gleichnisrede Horn, „Chemie der Leidenschaft“ (s. Anm. 3), insbesondere S. 170ff.; auch Vogl, „Mittler und Lenker“ (s. Anm. 26), sowie aus wissenschaftshistorischer Perspektive: Hoffmann, Christoph: „Zeitalter der Revolutionen“ Goethes *Wahlverwandtschaften* im Fokus des chemischen Paradigmenwechsels. In: *DVjS* 67 (1993), S. 417-450.

²⁸ Dieser Verspätung korrespondiert das „zehn Jahre“ alte, chemische Wissen eines Torberns Olof Bergman, dessen Affinitäts- bzw. Wahlverwandtschaftentheorie um die Jahrhundertwende von Claude Louis Berthollet abgelöst wurde: Dieser formulierte das Konzept der Affinität auf quantitativer Basis neu. Zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Wahlverwandtschaften* 1809 war die Studie von Berthollet schon wieder fast zehn Jahre alt. Vgl. Horn, „Chemie der Leidenschaft“ (s. Anm. 3), S. 168; Hoffmann, „Zeitalter der Revolutionen“ (s. Anm. 27), S. 418f.; zum Anachronismus der chemischen Gleichnisrede vgl. auch den Beitrag von Joseph Vogl in diesem Band.

²⁹ So Böhme, Hartmut: „Kein wahrer Prophet“. Die Zeichen und das Nicht-Menschliche in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*. In: Greve, Gisela (Hg.): *Goethe. Die Wahlverwandtschaften*. Tübingen 1999, S. 97-123, insbesondere S. 110 ff.

³⁰ Denise Blondeau bezeichnet Otilie als den „Signifikanten“ und „Text“, den Eduard liest und liebt. Es handelt sich somit um einen Text, der dem Prinzip „fremdgezündeter Wünsche“ (Neumann) gehorcht. Werden doch Eduards Wünsche allein durch die „Lektüre“ vorgegebener Handlungs- und Verhaltensmuster indiziert. Vgl. Blondeau, Denise: „Goethes Naturbegriff in den *Wahlverwandtschaften*“. In: *Goethe-Jahrbuch* 114 (1997), S. 35-48, hier S. 45; Neumann, Gerhard: „Bild und Schrift. Zur Inszenierung von Fiktionalität in Goethes *Wahlverwandtschaften*“. In: *Freiburger Universitätsblätter* 28, Nr. 103 (März 1989), S. 119-128, hier S. 122; auch Horn, *Trauer schreiben* (s. Anm. 17), S. 150 ff. und Brandstetter,

gehens bleibt damit im Chaos der Zeichen versperrt: durch Schriftstücke, Briefe, Kisten, Koffer, Kästchen und eine Türschwelle, die Eduard nicht übertritt, sondern allein mit seinen Tränen benetzt. (WV, 474) Otilie und Eduard stehen sich - Otilies Imagination des Abwesenden in der Rolle eines Kriegers hatte dies schon präfiguriert - als „Schattenbilder“ gegenüber.³¹ Zwischen ihnen herrschen und vermitteln Zeichen, Symbole und Bilder, Medien der Differenz, die sich substituieren, jedoch jegliche Koinzidenz widerrufen. Es scheint, als bestünde ihre Funktion darin, ein unmittelbares Liebesgeständnis, die ‚Liebesformel‘ mit aller Kraft verhindern zu müssen. So kann allein die mimetische Annäherung an seine Handschrift Eduard zum Beweis dafür werden, daß Otilie ihn liebt:

„Um Gottes willen!“ rief er aus, „was ist das? Das ist meine Hand!“ Er sah Otilien an und wieder auf die Blätter; besonders der Schluß war ganz, als wenn er ihn selbst geschrieben hätte. Otilie schwieg, aber sie blickte ihm mit der größten Zufriedenheit in die Augen. Eduard hob seine Arme empor: „Du liebst mich!“ rief er aus, „Otilie, du liebst mich!“ (WV, 323f.)

Ein zentraler Tagebucheintrag Otilies lautet wiederum, daß die „Unterhaltung mit einem geliebten Bilde“ den direkten Kontakt zu einem Menschen sehr wohl ersetzen könne, selbst dann, wenn dieser anwesend sei:

Er braucht nicht zu sprechen, uns nicht anzusehen, sich nicht mit uns zu beschäftigen: wir sehen ihn, wir fühlen unser Verhältnis zu ihm, ja sogar unsere Verhältnisse zu ihm können wachsen, ohne daß er etwas dazu tut, ohne daß er etwas davon empfindet, daß er sich eben bloß zu uns wie ein Bild verhält. (WV, 369)

Die Unverfügbarkeit des auf einen verlorenen Ursprung abzielenden, Sinnfülle und Gleichzeitigkeit verbürgenden Augenblicks verdankt sich demnach a) der Nachträglichkeit des Lebens gegenüber Schrift- und Zeichenordnungen sowie b) der „Schwierigkeit“, die Zeichen richtig zu lesen bzw. ihrer Bedeutungsvielfalt Herr zu werden. Zeichen stiften zwar Ordnung, sie sorgen jedoch zugleich für Verwirrung, weil ihre vermeintlich verbürgende Kraft immer wieder durch die Einflussnahme anderer Zeichen widerrufen wird.³²

Der Besuch des Grafen und der Baroness schließlich führt zu einer Überlagerung heterogener Liebeskonzepte und provoziert den Kollaps des prekären Gleichgewichts zwischen den Liebenden. Die auf Dauer gestellte bürgerliche Institution ‚Ehe‘ wird mit dem Modell frivoler Libertinage konfrontiert,

„Quartett: Lesen und Schreiben“ (s. Anm. 5), S. 10, wo darauf verwiesen wird, daß Otilie von allen anderen Romanfiguren bereits zu einem Zeitpunkt gelesen wird, da sie noch gar nicht anwesend ist oder gar gesprochen hat.

³¹ „Sind wir nur Schatten, die einander gegenüberstehen?“, fragt der verzweifelte Eduard Otilie. (W 473)

³² Vgl. Horn, „Chemie der Leidenschaft“ (s. Anm. 3), S. 169ff. Zu den hieraus resultierenden, vielfältigen Lektüroptionen Wiethölter, Waltraud: „Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: *DVjs* 56 (1982), S. 1-64, hier S. 19f.

welches auf das Risiko und den Zufall des flüchtigen Augenblicks abgestellt ist. Schlüpfrige Anspielungen des Grafen und Erinnerungen an pikante Situationen reichen aus, um Eduard und Charlotte eine *amour passion* zu soufflieren, die sie in der entscheidenden Nacht des „doppelten Ehebruchs durch Phantasie“ (Jacobi) spielen werden.³³ Aus dieser Nacht wird der Knabe Otto - fleischliche Inkarnation eines gefälschten Augenblicks und buchstäbliche Erfüllung der chemischen Gleichnisrede in einem³⁴ – hervorgehen.

Nicht nur in erotischer, auch in sozialer, ökonomischer und in pädagogischer Hinsicht entzieht sich der Augenblick der Sinnfülle. Die fachmännisch geplanten und durchgeführten Organisationsmaßnahmen des Hauptmanns reizen die Produktion irrationaler Verhaltensweisen geradezu an; alle noch so sorgfältig vorbereiteten Inszenierungen ritueller Ereignisse – Charlottes Geburtstag, die Grundsteinlegung oder etwa die Taufe des kleinen Otto - welche nicht zuletzt der Authentifizierung und Huldigung einer homogenen, Dauer verheißenden Vergegenwärtigung von Zeit gelten sollen, schlagen hoffnungslos fehl. Der Text widerruft jenes Gleichgewicht zwischen Verausgabung und Beschränkung, zwischen Grenzübertritt und der Konsolidierung einer Ordnung der „inneren Natur“, das im Gehülfen als Repräsentant bildungsbürgerlicher Pädagogik seinen ausdrücklichen Fürsprecher findet. (WV, 411)

III. *Tableaux vivants*: Belebung als Mortifikation

In den *tableaux vivants*, so meine These, werden Möglichkeiten und Grenzen einer künstlichen bzw. künstlerischen Erhaltung der „lebenden Form“ (WV, 364), Möglichkeit der Archivierung des vergänglichen Augenblicks sowie die Möglichkeit eines homogenen Ausgleichs zwischen Disziplinierung und Überschreitung im ästhetischen Medium reflektiert. So gesehen führen die lebenden Bilder vor, wie *kulturelle Konstruktionen* von Zeit ihre radikale Unverfügbarkeit verstellen, indem sie die „Leerstelle der Nicht-Erfahrung“ zu kitten und sie in Kontinuitäten aufzulösen versuchen.³⁵ Als Medien des Bildlich-Szenischen treten die lebenden Bilder zum Roman als Medium der Schrift in ein Spannungsverhältnis, das zugleich Aufschluß über dessen Poetologie gewährt: Sie reflektieren den medialen Zuschnitt der Zeichen, aus denen sich die Wissens- und Begehrensordnungen des Romans konstituieren. Zwischen theatraler und bildlicher Repräsentation changierend, provoziert das *tableau vivant* zugleich die Frage nach dem Grenzverlauf zwischen Kunst und Leben, nach der die

³³ Vgl. hierzu Turk, Horst: „Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘: ‚der doppelte Ehebruch durch Phantasie‘“. In: Kittler, Friedrich A., Turk, Horst (Hg.): *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse*. Frankfurt/M. 1977, S. 202-222, hier S. 202.

³⁴ Wiethölter, „Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*“ (s. Anm. 32), S. 37; Horn, *Trauer schreiben* (s. Anm. 17), S. 154.

³⁵ Assmann, *Zeit und Tradition* (s. Anm. 21), S. 9 ff.

ästhetischen Debatten des späten 18. Jahrhunderts bestimmenden Grenze zwischen mortifizierender Nachahmung von Natur und schöpferischer Neubelebung von toter Kunst.³⁶ In den *tableaux vivants*, die im vierten Kapitel des zweiten Teils auf Vorschlag des Grafen zum gesellschaftlichen Zeitvertreib gestellt werden, geht es demnach um eine ästhetische Bestimmung jenes diskontinuierlichen, sich entziehenden Augenblicks, den der Roman auf unterschiedlichen Diskursebenen umkreist.

Zur Darstellung kommen drei Bilder, die Gemälden nachgestellt werden und ein „frei komponiertes“ Tableau: Der *Belisar* nach van Dyck, *Ahasverus und Esther* nach Poussin, die *väterliche Ermahnung* nach von Terburg (eigentlich Terborch) und schließlich Otilie als Mutter Christi.³⁷ Zu Recht wurde darauf verwiesen, daß die Bilder vier „Inszenierungen“ des männlichen Blicks zeigen, aus denen sich die entsprechenden weiblichen Rollenkonzepte ableiten lassen.³⁸ Jenseits der charakterologischen, geschlechtsspezifischen oder gar motivlichen Implikationen dieser ästhetischen Darbietungsform möchte ich im folgenden aber nach ihrer strukturellen und poetologischen Funktion für den Roman fragen.

In den lebenden Bildern verbindet sich ein mimisches, das heißt, ein körperlich-szenisches mit einem mimetisch-repräsentationslogischen Moment. Physisch und sinnlich vergegenwärtigt werden soll im lebenden Bild der abwesende Referent, der nicht verfügbare Gegenstand. Der Abstand von Leben und Kunst, von Wirklichkeit und Schein wird durch eine zum Stillstand gebrachte Bewegung bzw. eine Bewegung im Stillstand annulliert. Mithilfe künstlicher Lichteffekte und perfekt drapierter Kostüme erreicht die szenische Nachstellung vorgegebener Bilder eine solche Perfektion, daß der Schein vollkommen ins Wirkliche integriert wird.³⁹

³⁶ Für Karl Philipp Moritz und Schiller: Schneider, Sabine M.: *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*. Würzburg 1998; außerdem Mayer, „Midas statt Pygmalion“ (s. Anm. 12) sowie für Winckelmann und Lessing: Mülder-Bach, „Bild und Bewegung“ (s. Anm. 12).

³⁷ Eine mit Quellenmaterial reich bestückte, kunsthistorische Annäherung an die *Tableaux vivants* bietet die Studie von Jooss, *Lebende Bilder* (s. Anm. 13) in bezug auf Goethes *Wahlverwandtschaften* insbesondere S. 224 ff.; ältere, motiv- und kunstgeschichtliche Beiträge zum *tableau vivant*: Miller, Norbert: „Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und 'tableau vivant' als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts“. In: de la Motte-Haber, Helga (Hg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*. Frankfurt/M. 1972, S. 106-130; Brude-Firnau, Gertrud: „Lebende Bilder in den 'Wahlverwandtschaften'. Goethes *Journal intime* vom Oktober 1806“. In: *Euphorion* 74 (1980). H. 4, S. 403-416; Trunz, Erich: „Die Kupferstiche zu den 'Lebenden Bildern' in den *Wahlverwandtschaften*“. In: Ders.: *Weimarer Goethe-Studien*. Weimar 1980, S. 201-216 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 61);

³⁸ In der Darstellung des *Belisar* erscheint die Frau als „Schenkend-Mitleidige“, die dem ehemaligen, jetzt machtlosen General Almosen reicht; in der von *Ahasverus und Esther* tritt die Frau als Fürbittende vor den König; im Fall der väterlichen Ermahnung schließlich unterwirft sie sich der pädagogischen Instanz des Vaters und als Mutter Christi erscheint sie als auserwählte Magd Gottes. Vgl. Neumann, „Bild und Schrift“ (s. Anm. 29), S. 123.

³⁹ Vgl. Jacob, *Bildschrift-Schriftbild* (s. Anm. 9), S. 155.

Die Gestalten waren so passend, die Farben so glücklich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, daß man fürwahr in einer andern Welt zu sein glaubte; nur daß die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte. (WV, 393)

Die stillgestellte Zeit evoziert nicht nur eine temporale, sondern eine historische Totalität: Das *tableau vivant* verbindet die Vergegenwärtigung der Antike mit dem neuzeitlichen Paradigma des belebten Kunstwerks.⁴⁰ Allerdings zeigt sich, daß es Goethe um eine signifikante Überbietung jenes künstlich zu erzeugenden, von der Einbildungskraft des Betrachters getragenen Illusionismus geht, wie er etwa noch Lessing, Winckelmann oder gar Herder vorschwebte. Verdankt sich die „ängstliche Empfindung“ bei der Betrachtung der Inszenierungen Lucianes einer durch die Einflussnahme der Einbildungskraft zur Deckung gebrachten Einheit von Wirklichkeit und Fiktion, so wird diese im Falle der Madonneninszenierung des Architekten noch überboten. Während der Zuruf eines Zuschauers „Tournez s’il vous plaît“ (WV, 394) noch Lessings „freies Spiel der Einbildungskraft“ markierenden, „fruchtbaren Augenblick“ anziert⁴¹ und auf seiten des Zuschauers ein narzisstisches Begehren nach projektiver Selbstvergewisserung bezeugt, streicht das von Ottilie gestellte Madonnenbild ein solches Begehren durch: Hier fallen darstellende Person und Bildsujet ineins. Ottilie stellt das Bild Mutter Gottes nicht einfach nur nach, sie *ist* die leibhaftige Präsenz, Sein und Zeichen dieser Mutter. Semiotisch gesprochen ereignet sich im Zusammenfall von Signifikat und Signifikant, von Abgebildetem und Abbildung der Akt ihrer zwanghaften Erstarrung zu einem Bild, das kein Original hat.⁴²

Ottiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf aber alles, was je ein Maler dargestellt hat. Der gefühlvolle Kenner, der diese Erscheinung gesehen hätte, wäre in Furcht geraten, es möge sich nur irgend etwas bewegen; er wäre in Sorge gestanden, ob ihm jemals etwas wieder so gefallen könne. [...] Mit einer Schnelligkeit, die keinesgleichen hat, wirkten Gefühl und Betrachtung in ihr [Ottilie] gegeneinander. Ihr Herz war befangen, ihre Augen füllten sich mit Tränen, indem sie sich zwang, immerfort als ein starres Bild zu erscheinen [...]. (WV, 404f.)

Wenn man also unterstellt, daß in den lebenden Bildern die auf der Handlungsebene der *Wahlverwandtschaften* zum Scheitern verurteilte Verfügbarkeit des „erfüllten“ Augenblicks, ein Gleichgewicht von Verausgabung und Disziplinierung verwirklicht sei, insofern hier das Krisenmoment der Vergänglichkeit

⁴⁰ Bekanntlich setzte die Pygmalionrezeption, im Vollzug derer das Verhältnis von Leben und Kunst austariert wurde, in der bildenden, darstellenden und literarischen Kunst ab Mitte des 18. Jahrhunderts ein.

⁴¹ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer. Stuttgart 1987, S. 23.

⁴² Vgl. Wiethölter, „Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*“ (s. Anm. 32), S. 28 und Horn, *Trauer schreiben* (s. Anm. 17), S. 149. Horn deutet die Weihnachtsbilder in diesem Sinne als Katachresen, als tote Metaphern ohne Proprium.

in der Stillstellung der Zeit überwunden wird, käme ihnen die Funktion zu, einen Ausweg aus dem Dilemma der Ungleichzeitigkeit jeglicher Repräsentation zu weisen. Allerdings muß doch zu bedenken gegeben werden, daß gerade die lebenden Bilder - wie alle anderen im Roman vollzogenen Zeichenpraktiken - nur konsequent deren Mortifikationslogik folgen. Darauf, daß in den *Wahlverwandtschaften* sich die Präsenz des Todes insbesondere in und über Bilder mitteilt, hat schon David Wellbery in seiner instruktiven Lektüre des Romans verwiesen: Bildern eignet eine „ontologische Leere“, da sie die Abwesenheit, und das heißt, den Tod des Gegenstandes, den sie repräsentieren, voraussetzen.⁴³ Die lebenden Bilder vermitteln deshalb nicht einfach den Schein eines durch sie gespiegelten Wirklichen; vielmehr geben sie das Leben als Bild und damit als etwas zu sehen, das sich vom Tod infiziert zeigt. Denn wenn im lebenden Bild auf das Leben die „todte Vorstellung einer Scene der Natur“ übertragen wird,⁴⁴ Kunst in den *tableaux vivants* nur unter Bedingung zur Natur erhoben werden kann, daß sich das Lebendige zur *nature morte* zusammensetzt, handelt es sich hier um die Wiederholung jener Mortifikation, die doch eigentlich aufgehoben werden soll: „Die im lebenden Bild täuschend durch das erstarrte Lebendige aufgehobene Zeit enthüllt in der Wirklichkeit der Geschichte den Tod als das, womit das erstarrende Lebendige, ohne es zu wissen, in der ‚Kunstmummerei‘ spielt: Sowohl Otilie wie der Architekt wiederholen ihre künstliche Stellung im Tod.“⁴⁵

⁴³ Wellbery, David: „Die Wahlverwandtschaften (1809)“. In: Lützel, Paul Michael; McLead, James E. (Hg.): *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*. Stuttgart 1985, S. 291-318, hier S. 300.

⁴⁴ Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig 1777, II, 2, Art. „Täuschung“, S. 757 ff.; zit. Nach Bättschmann, „Pygmalion als Betrachter“ (s. Anm. 14), S. 250.

⁴⁵ Vgl. Bättschmann, „Pygmalion als Betrachter“ (s. Anm. 14), S. 251. Auf die Semiotik des Todes in der Kunsttheorie von Goethes ‚jüngerem Bruder‘ Karl Philipp Moritz verweist Schneider, Sabine M.: „Kunstautonomie als Semiotik des Todes? Digressionen im klassizistischen Diskurs der schönen Menschengestalt bei Karl Philipp Moritz“. In: *German Life and Letters*: 52:2 April 1999, S. 166-183. Schneider zeigt, daß bei Moritz die Sprache der Bildkunst an das Medium ihrer Realisierung gebunden bleibt und seine ‚Bestimmtheit‘ einzig durch die strikte Beschränkung auf diese mediale Oberfläche gewinnt. Eine Übersetzbarkeit in das Zeichensystem der Wortsprache wird in dem Maße fraglich, wie das ästhetische Gebilde als ein selbstreferentielles Zeichen aufgefasst wird, das sich als arretiertes selbst spricht. In seiner 1788 erstmals erschienenen Abhandlung „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“ empfiehlt Moritz dem Dichter, der „den Schmerz des Virginus würdig beschreiben wollte“: „Oder er müsste, wie der bildende Künstler einem der fliehenden Momente Dauer geben, welcher deswegen am stärksten die Seel‘ erschütterte, weil in allem, was in ihm auf einmal sich dem Auge darstellt, immer eines durch das andre, so wie das Ganze durch sich selber, *redend* und *bedeutend* wird.“ Vgl. Moritz, Karl Philipp: „Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“. In: Ders.: *Beiträge zur Ästhetik*. Hg. von Schrimpf, Hans Joachim; Adler, Hans. Mainz 1989, 79-96, hier S. 81. Der Sistierung des fliehenden Moments der Erzählung in einer räumlichen Ordnung, die in „schockartiger Plötzlichkeit“ eine „innere Kohärenz“ zu sehen gibt (Schneider), korrespondiert der „ästhetischen Schock“, den der bedeutsame Augenblick im *tableau vivant* auslöst. Vgl. Hoff, Dagmar; Meise, Helga: „Tableaux vivants – Die Kunst- und Kultform der

Die Logik der Bildlichkeit in den *Wahlverwandtschaften* folgt demnach der Gestaltung von Wirklichkeit nach dem Vorbild der Kunst, der „Wirklichkeit als Bild“ (WV, 403). Die Romanfiguren fügen sich in vorgegebene Bildmuster ein, in ein System von Bildern und Gegenbildern, von Ähnlichkeiten, Wiederholungen und Analogien: Otilie phantasiert, worauf schon hingewiesen wurde, den abwesenden Eduard als Krieger, der aus dem Schattenreich der Imagination mal stehend, gehend, liegend und reitend hervortritt (WV, 422), gewissermaßen als ein Abbild ihrer Wünsche. Der Architekt schließlich gerät vor dem Sarg Otilies „unwillkürlich“ in die Stellung des „teilnehmend-traurig stehenden“ Kriegers, den er einst nach dem *Belisar* von van Dyck nachbildete: „Und so stand er auf der andern Seite, in jugendlicher Kraft und Anmut, auf sich selbst zurückgewiesen, starr, in sich gekehrt, mit niedergesenkten Armen, gefalteten, mitleidig gerungenen Händen, Haupt und Blick nach der Entseelten hingeneigt.“ (WV, 487) Das vom Architekten arrangierte Weihnachtstableau wird wenig später in die Realität umgesetzt: Hält Otilie im *tableau vivant* das schlafende Jesuskind in ihren Armen, so wird es im wirklichen Bild auf dem See der ertrunkene Knabe Otto sein. Noch in der Übertragung des Bildes auf die Wirklichkeit spielt der Roman mit der von ihm inszenierten Unentscheidbarkeit von Kunst und Natur, von Schein und Sein:

[...] zum erstenmal drückt sie ein Lebendiges an ihre reine nackte Brust, ach! Und kein Lebendiges. Die kalten Glieder des unglücklichen Geschöpfs verkälten ihren Busen bis ins innerste Herz. Unendliche Tränen entquellen ihren Augen und erteilen der Oberfläche des Erstarrten einen Schein von Wärme und Leben. [...] Knieend sinkt sie in dem Kahne nieder und hebt das erstarrte Kind mit beiden Armen über ihre unschuldige Brust, die an Weiße und leider auch an Kälte dem Marmor gleicht. (WV, 457f.)

Otilie wendet „den mortifizierenden Zwang“ des lebenden Bildes gegen sich selbst: Sie inszeniert ihren eigenen Tod, avanciert zum Bildnis einer „anmutigen Penserosa“, die schweigend, „lesend und wandelnd“ als Emblem einer Lektüre fungiert, deren Lesbarkeit durch Rahmungen und Ein-Bildungen, durch vorgefertigte Bilder, verstellt wird. Der geschlossene, aber durchsichtige Glassarg, in dem Otilie als ‚Texttableau‘ zur Anschauung gelangt, metaphorisiert die Grenze einer hermeneutischen Verfügbarkeit des Textes, der sich am Ende selbst einem Totenbild anverwandelt.

IV. Schlußbemerkung

Wenn das Handlungspersonal der *Wahlverwandtschaften* auf der Folie zugrunde gelegter bildlicher Muster agiert, haben die *Tableaux vivants* im Roman nicht einfach nur die Funktion, individuelle Selbstentwürfe schöpferisch zu

inszenieren; sie stehen darüber hinaus für ein neues Konzept der Selbstlegitimation von Kunst. Der Dichter erscheint in der Rolle eines Schöpfer-Gottes, der die Menschen nicht nach der Natur, sondern nach seinem Bilde, nach allen Regeln der Kunstfertigkeit, das heißt: nach den von ihm zugrundegelegten Wissens- und Zeichenordnungen erzeugt. Plädiert der Hauptmann zu Beginn für eine *veranschaulichende* Praxis jeder abstrakten, wortreichen Theorie,⁴⁶ so folgt doch der Roman selbst dieser Maxime. Er wendet die Bildlichkeit, mit der er operiert, gegen sich selbst, „erstarrt zur Grabstätte der Figuren, von denen er erzählt“⁴⁷ oder ist, rhetorisch gewendet, nur „um den Preis tödlicher Figuralität“ lesbar.⁴⁸ „Der Wahn, der Ottiliens Schweigen umgibt“, so Waltraud Wiethölter, gleicht dem Wahn des Erzählers, „der glaubt, nicht der Natur, sondern der Schrift einen Tod zu schulden“.⁴⁹

Wer, wenn nicht der um eine Verschmelzung von „Sein und Sinn“, von „Zeichen und Bezeichnetem“ bemühte Goethe⁵⁰ hätte es besser vermocht, seinen *Wahlverwandtschaften* mittels eidetischer „Kunstgriffe“ eine unvergängliche Präsenz zu verleihen, die den riskanten Spalt von Natur und Kunst, von Leben und Tod, von Zeichen und Bezeichnetem, von Vergangenheit und Präsenz für einen Augenblick vergessen machte? Es konnte gezeigt werden, daß ein solches Projekt der Evidenzerzeugung den unumgänglichen Preis der Mortifikation fordert: Vollendete Kunst, die sich die Bewegung der Zeit augenblickhaft anzuhalten bemüht und in den ‚lebenden‘ und toten Bildern des Romans durchgespielt wird, übernimmt eine apotropäische Funktion: Sie hält in der Stillstellung des Zeichens dessen Bedeutung fern. Selbst einer Überhöhung des Lebens durch die Kunst eignet damit der Tod, denn „[w]ie über die Menschen, so auch über die Denkmäler lässt sich die Zeit ihr Recht nicht nehmen.“ (WV, 370)

⁴⁶ „Man sollte dergleichen“, versetzte der Hauptmann, „nicht mit Worten abtun. Wie schon gesagt: sobald ich Ihnen die Versuche selbst zeigen kann, wird alles anschaulicher und angenehmer werden. Jetzt müßte ich Sie mit schrecklichen Kunstworten hinhalten, die Ihnen doch keine Vorstellung gäben. Man muß diese tot scheinenden und doch zur Tätigkeit innerlich immer bereiten Wesen wirkend vor seinen Augen sehen, mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten: dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben, ja wohl gar Sinn und Verstand zu, weil wir unsere Sinne kaum genügend fühlen, sie recht zu beobachten, und unsre Vernunft kaum hinlänglich, sie zu fassen.“ (WV, 275f.)

⁴⁷ Wellbery, „Die Wahlverwandtschaften“ (s. Anm. 43), S. 311f.

⁴⁸ So Horn, *Trauer schreiben* (s. Anm. 17) S. 163.

⁴⁹ Wiethölter, „Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*“ (s. Anm. 32), S. 32.

⁵⁰ Hörisch, Jochen: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt/M. 1992, S. 149. Eine kritische Auseinandersetzung hierzu bei Horn, *Trauer schreiben* (s. Anm. 17), S. 156.