Werk

Titel: Eikones: zur Inzinierung der Bilder in Goethes Romanen

Autor: Egger, Irmgard

Ort: Weimar

Jahr: 2001

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0118|LOG_0031

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

IRMGARD EGGER

Eikones: zur Inszenierung der Bilder in Goethes Romanen[*]

I. „Vergangnes in ein Bild verwandeln"

Vergangenes in ein Bild zu verwandeln[1] zählt zu den Talenten des Architekten in den *Wahlverwandtschaften*, Bilder in Lebendiges zu jenen des Autors Goethe. Deutlich werden die Gaben des einen wie des anderen mit dem Wirken des jungen Meisters der Einbildungskraft im Kreise der *Wahlverwandten*, jedenfalls jener, die zu Beginn des zweiten Teils noch zugegen sind: Ottilie, Charlotte und das ungeborene Kind. Hatte der erste Teil – von der Chemie bis zur Statik, von der Bau- und Gartenkunst bis zur Diätetik, Ökonomie und Verwaltung[2] – vor allem unter der Fatalität rationalistischer Diskurse gestanden, so fällt der Text im zweiten Teil unter ein anderes Gesetz, unter das der Bilder.

„[W]ie ein zweites Leben", kommt Ottilie das Dasein nach dem Tode vor, „in das man nun im Bilde, in der Überschrift eintritt" (S. 370).[3] „Es gibt mancherlei Denkmale und Merkzeichen," erklärt sie, „die uns Entfernte und Abgeschiedene näher bringen. Keins ist von der Bedeutung des Bildes" (S. 369), und auch der Architekt stellt fest, daß „des Menschen eigenes Bildnis" immer dessen „schönste[s] Denkmal" bliebe (S. 364). Damit haben beide zwar das Gesetz des Romans durchschaut, sich jedoch auf gefährliches Terrain begeben, was das Schicksal seiner Figuren betrifft. Zu Bewußtsein kommt ihnen dies so wenig wie der chemischen Gesprächsrunde im ersten Teil. Einzig Charlotte warnt beide Male vor den willkürlichen Analogien. „[A]uf etwas Entferntes, Abgeschiedenes" (S. 365) scheinen ihr die Bildnisse hinzudeuten, und irritiert sucht sie die Rechte des Wirklichen gegen die Macht des Imaginären zu stellen – auch hier vergebens.

Einmal in den Text getreten, legt sich die Formel von „des Menschen eigenem Bildnis" so sehr als unaufhaltsames Verhängnis über den Verlauf des Geschehens wie zuvor jene von der chemischen Verwandtschaft. Vorgegeben ist damit zugleich eine prägende Struktur des

---

* Habilitationsvortrag an der Universität Wien am 11. April 2000. Mein Dank für die Finanzierung des zugrundeliegenden Forschungsprojekts gilt dem Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank.

1 Goethes Formel für die Gabe der Pandora in seiner Umdeutung des Mythos (*Pandora. Ein Festspiel: Schema der Fortsetzung*; WA I, 50, S. 458); vgl. Anm. 27, 28.

2 Vgl. Jeremy Adler: *„Eine fast magische Anziehungskraft". Goethes „Wahlverwandtschaften" und die Chemie seiner Zeit.* München 1987; Norbert W. Bolz (Hrsg.): *Goethes „Wahlverwandtschaften". Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur.* Hildesheim 1981; sowie meine Habilitationsschrift *Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen.* München 2001.

3 Goethes Romane werden nach der Hamburger Ausgabe zitiert (HA 6: *Die Wahlverwandtschaften*; HA 7: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; HA 8: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*).

zweiten Teils: die Verschränkung von Präfiguration und Erfüllung. „Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren".[4] – Um die Bildnisse geht es daher von Anfang an, und zwar zunächst um die Porträts Verstorbener, die der Architekt bereits zu deren besten Lebzeiten erhalten sehen will, ihr Totengedenken gleichsam antizipierend. Dazu fügen sich komplementär die historischen Darstellungen christlich-katholischer Figuren, wie er sie in seinem Skizzenbuch mit sich führt. Nach diesen Mustern die Nebenkapelle der nunmehr bildlosen protestantischen Kirche auszugestalten ist sein Plan. Daß er hier nicht nur als Sammler und Restaurator auftritt, sondern auch als dilettierender Maler und Kopist der alten Kunst sowie Imitator der neuen Nazarener, erscheint in Goethes Begriffen durchaus fatal. „[A]ls ein Denkmal voriger Zeiten und ihres Geschmacks" (S. 366) soll die Kapelle wiedererstehen, doch bei der Historie und der Ästhetik, den Kriterien des modernen ‚Museums',[5] wird es nicht bleiben. Verschärft erscheint der schon für sich bedenkliche Diskurswechsel noch durch die Annäherung der gemalten Engelsgesichter an das Porträt Ottilies – eine Übereinstimmung, die im Rückverweis auf die Diskurse der Grabmäler wie der Kirchenbilder nichts Gutes verheißt. Sinnbilder und nicht Abbilder sollten die dargestellten heiligen Figuren in der katholischen Tradition sein,[6] dem Glauben und nicht der Idolatrie geweiht. Individuelle Gesichter zu Lebzeiten zum Antlitz des Heiligen zu erheben weist in den Kategorien des ‚hagiographischen Diskurses'[7] auf deren Vergänglichkeit voraus – und nur in den Kategorien der Historie und der Ästhetik auf ihre Unsterblichkeit. Aus ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang in andere Diskurse gestellt, geraten die alten Bilder des Heiligen so zu Exponaten des Museums, am Ende jedoch zu Bildern des Grabes: „[H]eitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab" (S. 490), heißt es über die in der Kapelle Bestatteten. – „Engelsbilder", allerdings mit den Gesichtszügen einer weit vor der Zeit zu Tode Gekommenen. Präfiguriert hatten die heiteren Bilder mithin nicht die überirdische Verklärung des Heiligen, sondern die irdische Vergänglichkeit des Profanen. Erlöst werden die Frühverstorbenen gleichwohl, wenn auch nicht durch die Macht des Glaubens, sondern durch jene der Bilder: „[...] und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen" (S. 490).

Mit dieser Klammer der Grabbilder als Beginn und Ende des zweiten Teils hebt Goethe die Differenz zwischen dem Realen und dem Imaginären auf, um sie in der finalen Vision

---

[4] In einem Brief an den Philologen K. J. L. Iken, 27. 9. 1827 (AA 21, S. 763). Nicht nur als „Parallelismus im Gegensatz" (an Zelter, 25. 8. 1824; AA 21, S. 603) sind diese fortgesetzten Entsprechungen zu sehen, sondern darüber hinaus auch als strukturelle Anleihen an den theologischen Parallelismus zwischen Altem und Neuem Testament.

[5] Vgl. Annemarie Gethmann-Siefert/Otto Pöggeler (Hrsg.): *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums.* Bonn 1995.

[6] Vgl. Giulia Barone: *La Santità nei processi di canonizzazione del '300.* In: Roberto Rusconi (Hrsg.): *Santi e santità nel secolo XIV.* Perugia/Neapel 1989, S. 55–78; sowie François Boespflug: *Dieu dans l'Art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren.* Paris 1984; und Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München 1990.

[7] Vgl. Ludwig Bieler: *Theíos anér. Das Bild des „göttlichen Menschen" in Spätantike und Frühchristentum.* 2 Bde. Wien 1935 f.; Marc Van Uytfanghe/Theofried Baumeister: *Heiligenverehrung – Hagiographie.* In: *Reallexikon für Antike und Christentum,* Bd. 14 (1988), Sp. 96–183.

der Wiederauferstehung unter dem Zeichen der Bilder erneut zu akzentuieren. – Eine Vision, die über die Folge von Präfiguration und Erfüllung zu einer weiteren Polarität der Bilderwelt Goethes führt, nämlich jener von Erstarrung und Dynamisierung. Bald nach dem Architekten betritt somit eine neue Meisterin der Einbildungskraft die Szene, Charlottes Tochter Luciane. Was sie dem Text hinzufügt, ist rasch umrissen: Öffentlichkeit und Bewegung, Licht und Farbe. Dem Rat des weltläufigen Grafen folgend, verpflichtet sie den Architekten daher umgehend auf die ihr gemäßeren Bilder, nämlich die lebenden, die *tableaux vivants*.[8]

Großen Erfolg hatte Luciane bereits mit ihren ‚Attitüden' erzielt, jenen Ausdrucksbildern in Ruhe und Bewegung, welche auch historisch als Vorläufer der *tableaux* gelten, wie Goethe sie im Hause Hamilton in Neapel kennengelernt hatte: „[...] eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen etc., daß man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig, in Bewegung und überraschender Abwechslung".[9] Als noch weit eindrucksvoller erweisen sich dann jedoch die ‚lebenden Bilder' selbst, und zwar durch das entscheidende Kriterium des Stillstands, womit Kunst und Leben für den einen wesentlichen Augenblick so sehr in Schwebe geraten, daß ihre Differenz nahezu aufgehoben wirkt, „daß man", wie es im Roman nach dem ersten *tableau* heißt, „fürwahr in einer andern Welt zu sein glaubte, nur daß die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte" (S. 393). Eine „Art von ängstlicher Empfindung", die sich angesichts der verschwimmenden Konturen von Bild und Leben und der Spannung zwischen der Erstarrung des einen und der Belebung des anderen nicht ohne Grund einstellt. Bezeichnend dafür ist der bei Ansicht des dritten Bildes auftretende „ganz natürliche" (S. 394), doch ästhetisch widersinnige Wunsch des Publikums, die Figuren mögen sich ihm zuwenden und das Bild sich somit in Leben rückverwandeln: „Die Darstellenden aber kannten ihren Vorteil zu gut und hatten den Sinn dieser Kunststücke zu wohl gefaßt, als daß sie dem allgemeinen Ruf hätten nachgeben sollen" (S. 394). Selbst die dynamische Luciane fügt sich hier den Regeln der Kunst, zumal die „ängstliche Empfindung" sie am wenigsten erfaßt haben mag. Spurlos gehen die erstarrten Bilder an ihr vorbei: zum Leben erwacht sie mühelos wieder, und zwar mühelos zu ihrem eigenen.

Nicht ohne Folgen bleiben die inszenierten *tableaux* für zwei andere, allerdings weit rezeptivere Figuren: Ottilie und den Architekten. Hatte dieser im ersten Bild mit Luciane den Trauernden vorgestellt und im letzten mit Ottilie den Anbetenden, so wird sich die Suggestivkraft beider ‚Attitüden' für ihn am Ende an der Bahre Ottilies in Leben verwandeln, um sogleich wieder zum Bild zu werden. „Und so stand er [...] starr, in sich gekehrt, mit niedergesenkten Armen, gefalteten, mitleidig gerungenen Händen, Haupt und Blick nach der

---

[8] Vgl. Norbert Miller: *Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und „tableau vivant" als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts.* In: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst.* Frankfurt/M. 1972, S. 106–130; August Langen: *Attitude und Tableau in der Goethezeit.* In: Jb. der Deutschen Schillergesellschaft 12 (1968), S. 249–258; Gisela Brude-Firnau: *Lebende Bilder in den „Wahlverwandtschaften". Goethes „Journal intime" vom Oktober 1806.* In: Euphorion 74 (1980), S. 403–416; Erich Trunz: *Die Kupferstiche zu den „lebenden Bildern" in den „Wahlverwandtschaften".* In: ders.: *Weimarer Goethe-Studien.* Weimar 1980, S. 203–217; Helmut Pfotenhauer: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem 18. Jahrhundert.* Würzburg 2000.

[9] *Italienische Reise*, 16. 3. 1787, über die spätere Lady Hamilton (AA 11, S. 229) und dann 27. 5. 1787 über die ‚lebenden Bilder' (auch zu weltlichen Sujets) der neapolitanischen Oberschicht (ebd., S. 362).

Entseelten hingeneigt. / Schon einmal hatte er so vor Belisar gestanden. Unwillkürlich geriet er jetzt in die gleiche Stellung; und wie natürlich war sie auch diesmal!" (S. 487). – Die Auflösung der neuerlich zum Bild erstarrten Situation findet sich für den jungen Mann nun jedoch in seinen Tränen und im teilnahmsvollen Gespräch mit der trauernden Nanny, „und noch in der Nacht ritt er vom Orte weg" (S. 488). „Vom Orte weg" kommt hingegen Ottilie trotz eines energischen Versuches nicht mehr, und so erfüllt sich an der allzu Rezeptiven nicht nur die Macht der Grab- und Kirchenbilder, sondern auch jene des letzten ‚lebenden Bildes', einer weihnachtlichen Krippenszene mit dem jungen Mädchen als Gottesmutter.[10] Dieses Bild übertrifft alle bisherigen Darstellungen – und das nicht nur in künstlerischer Hinsicht. Nicht bloß Schein und Sein, auch religiöse *aura* und ästhetische Exposition greifen hier ineinander. Zu ahnen beginnt Ottilie diese Verschränkung in ihrem Unbehagen über die „fromme Kunstmummerei" (S. 405) – eine Formulierung, welche in einem den diskursentfremdeten Glauben, die Ästhetik und die Scheinhaftigkeit zusammenfaßt. Stärker bleibt jedoch die Verlockung des zu inszenierenden Bildes, dessen Ambiguität dem Architekten und selbst Charlotte entgeht. Lediglich dem protestantisch-korrekten Gehülfen will „diese Annäherung, diese Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen keineswegs gefallen". – „Das Höchste [...] am Menschen ist gestaltlos," wendet er ein, „und man soll sich hüten, es anders als in edler Tat zu gestalten" (S. 407). Doch wird diese Stimme nur beiläufig rezipiert, und vor allem kommt sie zu spät. Von Charlotte und dem Architekten ermutigt, hatte Ottilie der Szene ebenso zugestimmt wie zuvor der Ausschmückung der Kapelle. Damit war sie nicht nur zum Engelsgesicht, sondern nun auch zur Madonna geworden.

> 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; [...] Und wer beschreibt auch die Miene der neugeschaffenen Himmelskönigin? Die reinste Demut [...] bildete sich in ihren Zügen, sowohl indem sich ihre eigene Empfindung, als indem sich die Vorstellung ausdrückte, die sie sich von dem machen konnte, was sie spielte. (S. 404)

Und doch zeichnen sich daran bereits die ersten *omina* ab. Durch die Instanz eines hypothetischen „gefühlvollen Kenners" gebrochen, wird die *aísthesis* des Bildes im Konjunktiv vermittelt und mit der Bewunderung zugleich die Angst vor der Vergänglichkeit ausgelöst. Von Ottilie als einer „scheinbaren Mutter" (S. 403) berichtet der Text und vom *kairós* der Szene als einem Augenblick, in dem „das Bild festgehalten und erstarrt zu sein [scheint]" (S. 404). „Erstarrt" ist das Bild im Blick Ottilies auf das schlafende Kind, und eben dieser Moment wird im Roman ein zweites und ein magisches drittes Mal zum Leben erwachen. Vom Bild zur Szene dynamisiert, tritt das Modell bei Ottilies Umgang mit dem neugeborenen Kind wieder in den Text.

> Ottilie fuhr fort, das Kind in die freie Luft zu tragen, und gewöhnte sich an immer weitere Spaziergänge. Sie hatte das Milchfläschchen bei sich, um dem Kinde [...] seine Nahrung zu reichen. Selten unterließ sie dabei, ein Buch mitzunehmen. (S. 445 f.)

---

10 Diese Bilder kannte Goethe aus der neapolitanischen Volkskunst als Krippenszenen mit lebensgroßen kostbaren Puppen und „lebendigen Figuren [...] eingemischt" (AA 11, S. 361 f.).

> So gelangte sie zu den Eichen [...]. Der Knabe war eingeschlafen; sie setzte sich, legte ihn neben sich nieder und fuhr fort zu lesen. (S. 454)

Zwei bezeichnende Verschiebungen fallen hier geradezu wie in einem Vexierbild ins Auge, die in einem originalen *presepe* nichts zu suchen hätten: das Milchfläschchen als Indiz der scheinbaren Mutterschaft und an Stelle des Kindes ein Buch (noch dazu ein empfindsamer Roman), worauf der Blick des jungen Mädchens gerichtet ist. Beide Dissonanzen radikalisieren sich in der letzten Dramatisierung des Motivs in Ottilies Kahnfahrt. Kind und Buch festhaltend, rudert sie unsicher und in Eile, und so entgleiten ihr beide und fallen in den See. Wohl kann sie das Kind noch in das Boot ziehen, doch nicht mehr ins Leben zurückholen.

> 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. (S. 457 f.)
> 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. (S. 457)

Mit umgekehrten Vorzeichen wiederholt sich so das *tableau* der Madonna: ein totes Kind statt des „schönen frischen Knaben" (S. 402); Kälte, Weiße und Erstarrung statt Wärme, „Licht", „Farben" (S. 405) und einsetzender Bewegung sowie schließlich an Stelle der Muttergottes Ottilie als „eine andre Art von Mutter" (S. 445), die das Kind nicht mehr nähren, wärmen und am Leben erhalten kann. – Bestimmt wird diese Szene zugleich von einem deutlichen Querverweis, und zwar auf die antikisierende Körperdarstellung des Klassizismus[11] mit den Schlüsselbegriffen der „Weiße" und des „Marmors". Hatte Winckelmann in seiner Apotheose idealischer Körperbilder gegen die irdische Hinfälligkeit angeschrieben, so läßt Goethe eben diese den lebenden Körper wieder einholen, und zwar in demselben Paradigma, das seine Unvergänglichkeit hätte konstituieren sollen: dem Marmor. Der Berührung mit der Todeskälte folgt umgehend Ottilies eigene Erstarrung zum Tode im radikalen anachoretischen Rückzug in sich selbst, in der asketischen Auslöschung ihrer Existenz.

II. „Mit andern Sprachen reden"

Vor der Ungeheuerlichkeit dieses „trauervollen Endes"[12] verstummt Ottilie und bringt auch die anderen zum Verstummen darüber. Eduards letzte Worte an die Sterbende lauten daher: „[I]ch folge dir hinüber; da werden wir mit andern Sprachen reden" (S. 484). Was wie eine Verheißung oder auch fast wie eine Drohung klingt, erweist sich im poetologischen Kontext als die Ankündigung eines Paradigmenwechsels. – Den in den Kategorien des auf-

---

[11] Vgl. Thomas W. Gaethgens (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768.* Hamburg 1986; sowie Helmut Pfotenhauer: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik.* Tübingen 1991.

[12] Walter Benjamin: *Goethes „Wahlverwandtschaften"* [1924]. In: *Gesammelte Schriften.* Bd. I, 1. Frankfurt/M. 1974, S. 123–201; hier: S. 178.

geklärten Zeitalters nicht mehr lösbaren und in seinen Redeweisen nicht mehr darstellbaren Konflikt verlagert Goethe damit schließlich in das *állos agoréuein*, das Anders-Sprechen der Allegorie, und in den Mythos, die Rede in Bildern.

Hatte der junge Goethe deren Formensprachen und Motive vor allem in der antiken Mythologie gefunden, so geriet ihm mit der Italienreise eine weitere Mythenwelt wie auch eine neue Art der bildhaften *aísthesis* in den Blick, die sein Spätwerk deutlich beeinflussen sollten. Die Rede ist hier zum einen von der christlich-katholischen Ikonologie[13] und zum anderen von der Erweiterung und Dynamisierung des Verhältnisses von Text und Bild.[14] Beide Erfahrungen stehen im Kontext seiner kunstgeschichtlichen Studien in Italien, sind jedoch weder damit noch miteinander identisch. Noch größer ist der Abstand und mitunter der Widerspruch zu Goethes nach der Rückkehr entwickeltem klassizistischen Kunstprogramm, als dessen Folie ihm die eigene Italien-Erfahrung nun vor allem galt. Daß er seine tatsächlichen Reiseaufzeichnungen dann für fast drei Jahrzehnte kaum zur Hand nahm, erscheint vor diesem Hintergrund nicht als Zufall. Vieles von der ab 1805 einsetzenden Erweiterung des Klassischen, das zunächst hinter dem ‚Kunstprogramm' zurückzutreten hatte, ist hier bereits im Ansatz vorhanden. Zu Goethes ersten Erfahrungen in dieser Richtung zählt die Begegnung mit den Werken Palladios. Gerade in seinem Lob dieses Modells klassischer Antike-Rezeption und Kunstauffassung klingt jedoch auch schon der (meist überlesene) Metatext des Klassischen an: „Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert".[15]

Zwei überraschende Vorgaben stellt Goethe damit an den Beginn der Reise: zum ersten den Artefakt-Charakter des Kunstwerks, seine Fiktionalität als ein „erborgtes Dasein", ein Drittes „aus Wahrheit und Lüge", womit sich auch die Formel von der Natur als Meisterin der Kunst zur ästhetischen Strategie relativiert; und zum zweiten den Vergleich des Architekten mit dem Dichter – angesichts der Vorbehalte des Zeitalters gegen die Vermengung der Kunstgattungen[16] fast ein Tabubruch, der auf eine Neuorientierung Goethes im Ver-

---

13 Vgl. Ingrid Felber: *Goethe in Italien. Der Protestant im Zentrum der katholischen Welt.* In: Jörn Göres (Hrsg.): „... *auf klassischem Boden begeistert.*" *Goethe in Italien.* Mainz 1986, S. 22–32; Heinz Schlaffer: *Goethes Versuch, die Neuzeit zu hintergehen.* In: Paolo Chiarini (Hrsg.): *Bausteine zu einem neuen Goethe.* Frankfurt/M. 1987, S. 9–21; Max-Eugen Kemper: *Goethe im Zentrum des Katholizismus.* In: Konrad Scheurmann/Ursula Bongaerts-Schomer (Hrsg.): „... *endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!*" *Goethe in Rom.* Bd. 1: *Essays.* Mainz 1997, S. 120–131.

14 Vgl. Ernst Osterkamp: *Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm.* In: Scheurmann/Bongaerts-Schomer (Anm. 13), S. 140–147, und das Kapitel *Erweiterung und Grenzen des Klassischen. Goethes Bearbeitung von Philostrats „Eíkones"* in Osterkamps grundlegendem Werk: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen.* Stuttgart 1991, S. 185–223.

15 AA 11, S. 57. Vgl. zu Goethes Palladio-Rezeption Andreas Beyer: *Kunstfahrt und Kunstgebilde. Goethes „Italienische Reise" als neoklassizistische Programmschrift.* In: Sabine Schulze (Hrsg.): *Goethe und die Kunst.* Frankfurt/M. 1994, S. 447–454 sowie Ernst Osterkamps Beitrag *Andrea Palladio (1508–1580).* In: Goethe-Handbuch, Bd. 4.2, S. 827 f.

16 Ohne hier auf die *pictura-poesis*-Debatte des 18. Jahrhunderts eingehen zu können, bleibt festzuhalten, daß auch der späte Goethe – bei aller Öffnung für eine dynamische Text-Bild-Beziehung – nie den Boden der seit Lessing gesicherten Erkenntnis der jeweils spezifischen Gesetzmäßigkeiten von Bildender Kunst und Dichtkunst verließ. Deutlich wird Goethes Ablehnung von Unschärfe

hältnis von Text und Bild vorausweist. Nicht um die kritisierte Entsprechung von *pictura* und *poesis* wird es ihm dabei allerdings gehen und auch später nicht um die romantische Gattungsüberschreitung, sondern um die Erkenntnis eines gemeinsamen Nenners der Gattungen in der Erfassung und Gestaltung ihres jeweiligen *kairós*, des entscheidenden Augenblicks, der im Bild festzuhalten und im Text zu entfalten ist. – Deutlich wird diese Dynamik an einer Reihe weiterer Eindrücke der Italienreise, so etwa an Goethes Erlebnis der ‚Arena' oder der antiken Grabmäler in Verona, wo noch vor die Kunstbetrachtung die szenische Auffächerung tritt. „[G]anz voll von Menschen", sieht Goethe so in seiner Vorstellung das leere Amphitheater[17], „herzlich und rührend" erscheinen ihm die zu Museumsstücken aufgereihten Grabreliefs. „Der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel," stellt er die Monumente in ihren arkadischen Kontext und rundet sie zugleich zur Szenenfolge ab. „Da scheint ein Vater von seiner Familie auf dem Sterbebette liegend ruhigen Abschied zu nehmen",[18] lautet die berühmte Sequenz, aus der dann 1816 die vielsagende Umdeutung zum Ruhenden „auf seinem Sofa" wird, „von der Familie unterhalten". – „Die Grabmäler [...] stellen immer das Leben her",[19] schreibt Goethe nun seinen neuen *kairós* der Bilder zum Angelpunkt der Szenen fest. – Nicht nur die Bilder und Figuren der Antike, auch jene der „katholischen Mythologie", wie er sie aufschlußreich bezeichnet,[20] präsentieren sich Goethe in ähnlicher Weise. Mehrere Marienbilder von Guercino und Guido Reni werden so in seiner Vorstellung lebhaft in Szene gesetzt, eine heilige Agathe erscheint mit Iphigenie assoziiert und schließlich die heilige Cäcilia Raffaels mit einem Gemälde Tizians zum sinnvollen *kósmos* verbunden.

> Fünf Heilige nebeneinander, die uns alle nichts angehen, deren Existenz aber so vollkommen dasteht, daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden.[21]

> Wir sagen uns: hier muß ein heiliges altes Überliefertes zum Grunde liegen, daß diese verschiedenen unpassenden Personen so kunstreich und bedeutungsvoll zusammengestellt werden konnten. Wir fragen nicht nach Wie und Warum, wir lassen es geschehen und bewundern die unschätzbare Kunst.[22]

---

und Vermengung dieser (wie jeglicher) Kategorien wieder an seiner Kritik der romantischen Kunstbetrachtung (vgl. Osterkamp/1997 u. Osterkamp/1991, S. 229–317; beide Anm. 14), materialisiert nicht zuletzt im „trauervollen Ende" des magisch-abergläubischen Bildverständnisses der *Wahlverwandtschaften*.

17 *Italienische Reise*, 16. 9. 1786 (AA 11, S. 43).

18 *Tagebuch der Italienischen Reise* (FA I, 15.1, S. 645).

19 *Italienische Reise*, 16. 9. 1786 (AA 11, S. 45 f.). Zur bezeichnenden Verbannung des Todes aus Arkadien in der Überarbeitung von 1816 vgl. Helmut Pfotenhauer: *Der schöne Tod. Über einige Schatten in Goethes Italienbild.* In: ders. (Anm. 11), S. 113–135.

20 *Italienische Reise*, 17. 10. 1786 (AA 11, S. 110).

21 Ebd., 18. 10. 1786 (AA 11, S. 111).

22 Ebd., 3. 11. 1786 (AA 11, S. 140). Mit den Anspielungen auf unzusammenhängende Heiligendarstellungen rekurriert Goethe auf einen gängigen protestantischen *tópos*, den er in Bologna ausführlicher erörtert (19. 10. 1786; AA 11, S. 114). Von der Kirche zur Darstellung willkürlichen Aberglaubens genötigt, hätten demnach selbst die größten Künstler nicht ihr Bestes leisten können. Beachtlich ist dagegen Goethes rascher Blick hinter diesen *tópos* und seine Erkenntnis eines zwar auch ihm fremden, doch in sich kohärenten Systems.

Neben der Bewunderung des Kunstwerks ist hier die Wahrnehmung der durch kollektive Überlieferung und Imagination konstituierten *persona* des Heiligen als Teil einer übergeordneten Vorstellungswelt erkennbar, eines „christlichen Olymps" (WA I, 34.2, S. 23), errichtet von den „Katholiken mit ihren mythologischen Figuren" (WA I, 40, S. 354). – Wie die Gestalten der antiken Mythologie bilden so auch die christlichen Heiligen ein vorwissenschaftliches, analogisches System der Setzung von räumlicher und zeitlicher Ordnung, von Sinn und Form. Sie stellen damit ein Gefüge indirekter Ausdrucksweisen in kollektiven Figuren, Bildern und Mythen her, deren kodifizierte Konzeption und Tradierung überdies ein hohes Maß an Strukturiertheit, Verbindlichkeit und Wiedererkennbarkeit garantieren. „Der katholische Glaube gilt ihm als Statthalter archaischer Vorstellungen und Riten in der Neuzeit. Seine heiligen Orte und Feste bieten eine institutionell garantierte Semantik von Raum und Zeit", wie dies Heinz Schlaffer formuliert.[23] Um weltanschauliche Fragen geht es dabei nicht; zu deutlich ist Goethes wiederholte Kritik am Katholizismus und dann an dessen Rezeption durch die Romantiker.[24] Insgesamt ist Goethes Interesse für die katholische wie für die antike Mythologie also wohl vor allem eine Suche nach fremden Bilderwelten, nach möglichen Ordnungen und Formensprachen des ‚Anders-Sprechens'.

Daß es sich dabei für Goethe nicht mehr um Allegorien im traditionellen Sinn handeln konnte, hat Heinz Schlaffer aufgezeigt.[25] Die Erosion der geschlossenen Welt- und Kunstauffassung, die diesen Allegorien zugrunde lag, ließ gemeinsam mit der darauf reagierenden Allegoriekritik des 18. Jahrhunderts und der Entwicklung des Symbolbegriffs der deutschen Klassik eine Rückkehr zu den festgeschriebenen Entsprechungen von Begriff und Bild unmöglich werden. Bestehen geblieben ist hingegen die Möglichkeit des Allegorischen im weiteren Sinne, des Anders-Sprechens in poetischen Surrogaten, und hinzugetreten ist auch die Notwendigkeit hierfür. Auf die Aporie der Ausdrucksweisen des Klassischen vor den Herausforderungen des neuen Jahrhunderts folgt so die Erinnerung an andere Formen der Welterfassung und Weltdarstellung, deren Spuren Goethe über die Jahrzehnte bewahrt hatte und auch im kollektiven Gedächtnis seiner Zeit noch erwarten konnte. ‚In andern Sprachen reden' heißt hier vor allem in Bildersprachen, und zwar in den präzise kodifizierten überlieferter Mythologien. Von „scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellun-

---

23 Schlaffer (Anm. 13), S. 13. – Ein Aspekt, den etwa Karl Philipp Moritz nicht sehen mochte, der die Überformung des antiken Rom durch den Katholizismus als Niedergang in Schrecken und Aberglauben empfand. Vgl. Lothar Müller: *Anthousa oder die Vergegenwärtigung der Antike.* In: *Karl Philipp Moritz.* Hrsg. von Heide Hollmer. München 1993, S. 86–99. Zu Goethes hagiographischem Interesse auch vor und nach der Italienreise: Fritz Wagner: *Zur Rezeption des lateinischen Mittelalters durch J. W. Goethe.* In: Mittellat. Jb. 15 (1980), S. 172–190. Generell war der Kenntnisstand christlich-katholischer Überlieferungen zur Goethezeit im protestantischen Raum beachtlich, wie dies auch etwa die Jugenderinnerungen von Wieland oder Seume bestätigen.

24 Vgl. Dirk Kemper: *Goethe, Wackenroder und das „klosterbrudrisierende, sternbaldisierende Unwesen".* In: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts (1993), S. 148–168.

25 In seinem grundlegenden Werk *„Faust Zweiter Teil". Die Allegorie des 19. Jahrhunderts.* Stuttgart 1981. Eine schlüssige Überblicksdarstellung der Entwicklung des Allegorischen bei Goethe steht für die Gesamtheit des Spätwerks noch aus. Auch Goethes eigene, meist kritische Erörterungen der Allegorie (inklusive der berühmten Allegorie-Symbol-Definition in *Maximen und Reflexionen*, Nr. 1112 f.) sind hier insofern wenig aufschlußreich, als sie sich auf traditionelle Allegorie-Konzeptionen beziehen. In späteren Überlegungen zu bildhaften Ausdrucksweisen meidet Goethe den belasteten Terminus der Allegorie und spricht eher von Mythologien, Figuren oder Vorstellungen.

gen" spricht Goethe etwa 1831, durch die er im Finale von *Faust II* seinen „poetischen Intentionen [...] eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben" hatte.[26] Auf diese *codices* zu rekurrieren, bedeutete nun aber keineswegs deren ungebrochene Übernahme, sondern vielmehr ihre produktive Anverwandlung. Ausgehend von der Wiedererkennbarkeit des Kodifizierten, erfolgt dessen Demontage zu Elementen neuer ‚anderer Sprechweisen'.

Bezeichnend erscheint, daß Goethe gerade in der krisenhaften Zeit nach Schillers Tod und den Napoleonischen Kriegen, die er als persönliche Bedrohung wie als Einbruch des Dämonischen erlebte, zunächst zu einem ihm wohlvertrauten Stoff aus der antiken Mythologie zurückkehrte, der Sage von Prometheus, Epimetheus und Pandora.[27] Weder dem Himmelsstürmer noch dem der Vergangenheit Nachsinnenden galt nun jedoch sein Interesse, sondern der entschwundenen Pandora und ihrer *kypsele*. Schein- und Trugbilder hätte sie den Menschen gebracht und damit Unglück und Zwietracht gesät. So war Pandoras Gabe meist interpretiert worden, was von Goethe jetzt ins Produktive gewendet wird. „Vergangnes in ein Bild verwandeln", lehrt sie in seiner Deutung den Rezeptiven – in der Rede in Bildern das Vergangene im doppelten Wortsinn aufzuheben den Künstler. Mit dieser „Arbeit am Mythos", auf deren grundsätzliche Bedeutung Hans Blumenberg hingewiesen hat,[28] sind für Goethe am Beginn des Jahrhunderts Richtung und Verfahrensweisen seines Werks entschieden erweitert, wo nicht neu bestimmt.

Umgesetzt wurde die ‚andere Rede' unmittelbar darauf im Roman, und zwar in den *Wahlverwandtschaften*. Anschaulich zeigt sich hier zweierlei: zum einen Goethes souveräner Umgang, in heutigen Begriffen geradezu ein dekonstruktiver, mit den evozierten Bilderwelten; zum anderen deren Anbindung an die „socialen Verhältnisse" über eine der beliebtesten Chiffren der Ästhetik wie der Seelenkunde des 18. Jahrhunderts, die Einbildungskraft.[29] Zunächst zum zweiten Aspekt: Bereits in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* ein häufiger Begriff, wird die Einbildungskraft dort zwar oft angesprochen, kann als Konstituente aber erst vereinzelt wirksam werden. Meist entgleiten die Bilder sowohl Wilhelm als auch dem Leser, während sie in den *Wahlverwandtschaften* den gesamten zweiten Teil des Romans prägen. Diese Macht des Imaginären kann, soll sie nicht auf Wunderglauben und Ikonomagie zurückgreifen, nur über eine Instanz wie die Einbildungskraft plausibel werden, also über die Rezeptivität für die Suggestivkraft der Bilder und deren Appelle. So gibt der Text, um das bekannteste Beispiel zu zitieren, die Einbildungskraft der Ehegatten im Mo-

---

26 Zu Eckermann, 6. 6. 1831 (AA 24, S. 504).

27 Zur Entwicklung dieses Mythenkomplexes bei Goethe vor dem Zeithintergrund vgl. Gottfried Diener: *„Pandora" – zu Goethes Metaphorik. Entstehung, Epoche, Interpretation des Festspiels.* Bad Homburg u. a. 1968; Dieter Borchmeyer: *Goethes „Pandora" und der Preis des Fortschritts.* In: Etudes germaniques (1983), S. 17–31.

28 Hans Blumenberg: *Die Arbeit am Mythos.* Frankfurt/M. 1979. Vgl. auch Christoph Jamme: *Vom „Garten des Alcinous" zum „Weltgarten". Goethes Begegnung mit dem Mythos im aufgeklärten Zeitalter.* In: GJb 1988, S. 93–114. Zur zunehmenden Bedeutung des Mythos als andere Struktur der Welterfassung und -darstellung in Goethes Romanen auch Hannelore Schlaffer: *„Wilhelm Meister" – Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos.* Stuttgart 1980.

29 Vgl. Peter Utz: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit.* München 1990; Gabriele Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750.* Tübingen 1998; Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts.* München 1999.

ment der Zeugung des Kindes als Ursache für dessen Ähnlichkeit mit den jeweils imaginierten Geliebten an. Tatsächlich ist es jedoch die Vorstellung der überkreuzten Paare in der Phantasie der Betrachter, welche im nachhinein derlei Ähnlichkeiten auf das Kind projiziert, und zwar bezeichnenderweise untereinander verschiedene. Ebenso subtil entwickelt Goethe das Spiel der Imagination mit den Zitaten katholischen Wunderglaubens. Fast unmerklich werden hier etwa die von den verklärten Körpern Ottilies und zuvor schon Speratas ausgelösten Heilungen aus der Domäne der *miracula* in jene der Einbildungskraft verschoben: Kranke „fühlten [...] die Übel nicht, von denen sie sonst gequält wurden; sie hielten sich für geheilt", heißt es über die Anbetenden Speratas in den *Lehrjahren* (S. 592); „sie glaubten, eine plötzliche Besserung zu spüren", heißt es über die Anbetenden Ottilies (S. 489).

Wie sich nun diese Elemente tradierter Bildersprachen zum neuen Zusammenhang fügen, tritt besonders anschaulich an der Figur der Ottilie hervor, in der mehrere Schichten historischer Bilderwelten und zeitgenössischer Diskurse einander überlagern. Auf zahlreiche Entsprechungen zur klassischen antiken Mythologie und zu deren humanistischen Aktualisierungen haben Waltraud Wiethölter und Bernhard Buschendorf ausführlich hingewiesen,[30] vor allem auf die Bilder der unerfüllten Liebe und der sanften Melancholie, welche hier zu traurigem Leben erwachen. Darüber legen sich, weitab von ihren ursprünglichen Bezügen, die geradezu gegenläufigen Muster der spätantiken und mittelalterlichen christlichen Heiligenvita, um sich schließlich mit den Themen des 18. Jahrhunderts in Ottilie zur Person zu verbinden. Oft nur kleine Verschiebungen sind es auch dabei, welche auf die Montage hinweisen, so in der Übernahme der Ikonographie der heiligen Odilia.[31] Parallelen finden sich in der elternlosen Kindheit beider: von der Heiligen in karger Einöde zugebracht, von der Romanfigur hingegen im modernen Pensionat; ferner in der Charakterisierung beider durch ihre Augen: Odilia wird durch die Taufe sehend und augenheilend, Ottilie durch die weltliche Liebe und die neueste Mode; und ähnlich in der exponierten Höhenlage der von ihnen visionär angeregten Gebäude: eines Klosters im einen Fall, einer funktionslosen *villa* im anderen. Dargestellt werden beide Figuren oft mit einem aufgeschlagenen Buch in der Hand: die Äbtissin mit ihrer Ordensregel, das junge Mädchen von 1809 mit einem empfindsamen Roman. Verbunden erscheinen sie am Ende durch ihre Vision in einer Heiligenkapelle und ihr asketisch-entrücktes Sterben: im *amor sacro* die eine, im *amor profano* allerdings die andere.

Ähnlich in Bewegung geraten die überlieferten Züge eines weiteren Modells, der heiligen Rosalia in Palermo, wobei die Verschiebungen nun bereits am Original einsetzen. „Ein schönes Frauenzimmer erblickt' ich bei dem Schein einiger stillen Lampen", berichtet Goethe von seinem Eindruck des Heiligtums der asketischen Herzogstochter.

> Sie lag wie in einer Art von Entzückung, die Augen halb geschlossen, den Kopf nachlässig auf die rechte Hand gelegt, die mit vielen Ringen geschmückt war. Ich konnte das Bild

---

30 Waltraud Wiethölter: *Legenden. Zur Mythologie von Goethes „Wahlverwandtschaften"*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982), S. 1–64; Bernhard Buschendorf: *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der „Wahlverwandtschaften"*. Frankfurt/M. 1986.

31 Vgl. dazu Goethes Bericht in *Dichtung und Wahrheit* von seinem Ausflug zu einer Odilien-Wallfahrt im Elsaß (AA 10, S. 544 f.); ferner zur Figur der Odilia die Wiedergabe der Legende in der *Zeitung für Einsiedler* von Ludwig Achim von Arnim und Clemens Brentano (Heidelberg 1808) sowie: Medard Barth: *Die heilige Odilia – Schutzherrin des Elsaß. Ihr Kult in Volk und Kirche*. Straßburg 1938.

> nicht genug betrachten; es schien mir ganz besondere Reize zu haben. [...] Kopf und Hände von weißem Marmor sind [...] so natürlich und gefällig gearbeitet, daß man glaubt, sie müßte Atem holen und sich bewegen. / Ein kleiner Engel steht neben ihr und scheint ihr mit einem Lilienstengel Kühlung zuzuwehen.[32]

Schönheit und Anmut der eleganten jungen Dame haben hier die kodifizierten Appelle verschoben – Grazie und Liebreiz der halb Schläfrigen das Bild der Toten verdrängt. Sie zum Leben zu erwecken, bedarf es nicht mehr des Jüngsten Gerichts, sondern nur eines Engels als Pagen mit dem Emblem der Madonna als Fächer – und des galanten Blicks eines Dichters.

III. Bilder in Lebendiges verwandeln

Diese Umkehr der von Goethe geprägten Formel für die Gabe der Pandora wird in seinem Alterswerk zum zweiten Schritt der „Arbeit am Mythos" und damit zur Diagonale zwischen der Krise des klassizistischen Kunstprogramms und den Herausforderungen der romantischen Ästhetik. 1809 entwirft Goethe diese neue Beziehung von Bild, Text und Leben in den *Wahlverwandtschaften*, 1813 und 1818 erprobt er ihre Umsetzung in der Konfrontation mit der Bildenden Kunst an der Bearbeitung von *Philostrats Gemälden*,[33] deren Bedeutung in diesem Zusammenhang Ernst Osterkamp herausgearbeitet hat. Goethes Beschäftigung mit Philostratos' rhetorischer Erschließung einer Bildergalerie geht auf das Jahr 1804 zurück und hatte zunächst der Belebung des stagnierenden Kunstprogramms gegolten. Klassisch-harmonische Konzeptionen bestimmen daher Auswahl und Gestaltung dieser frühen Beispiele. Nach der geringen Resonanz seiner Bemühungen wandte Goethe sich erst 1813 wieder den Gemälden zu, zugleich mit dem Beginn der Überarbeitung seiner Aufzeichnungen aus Italien, wobei sowohl die Aktivierung der Italientexte als auch die nunmehr polemische Evokation der *Eíkones* als Gegenbilder des Romantischen zu einer gewissen Annäherung an das Bekämpfte geführt haben mag. Dieses gleichsam mit den eigenen Waffen schlagend, läßt Goethe allmählich die Bewegtheit und Vielfalt des spätantiken Originals auf klassisches Terrain vordringen. Noch weiter geht darin 1818 die Schlußredaktion: mit der Einbeziehung neuer thematischer Bereiche, mit dem Irregulären und Nicht-Harmonischen, der Affektmischung und der dramatischen Steigerung entwickelt Goethe jene Grenzerweiterung des Klassischen, welche das dichterische Spätwerk entscheidend prägen wird. Zu bewältigen ist die Darstellung des Dämonischen rational über die Kategorien des Notwendigen und des Bedeutenden, ethisch über jene der Entsagung und ästhetisch – und hier schließt sich der Kreis – über die Kategorie des Schönen.

In der Gestaltung dieser Erweiterung zeichnet sich Goethes neues Verfahren ab: die Umsetzung räumlicher Ausdehnung in zeitliche Sukzession und damit die Überführung der bildhaften Statik in die Dynamik von Text und Handlung. So gelingt im narrativen Gewebe

---

[32] *Italienische Reise*, 6. 4. 1787 (AA 11, S. 261 f.).

[33] WA I, 49.1, S. 63–135. Vgl. vor allem Osterkamp/1991 (Anm. 14), S. 185–223, und den Komm. von Hendrik Birus (FA I, 20, S. 1087–1164); ferner zum Original: Philostratos: *Eíkones – Die Bilder*. Griech.-dt. hrsg. und übers. von Ernst Kalinka/Otto Schönberger. München 1968; Maria Boeder: *Visa est Vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur*. Frankfurt/M. 1996; zur Bildbeschreibung: Helmut Pfotenhauer/Gottfried Boehm (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995.

die Auffächerung des im Gemälde erstarrten *kairós* zur lebendigen Abfolge des Geschehens, in Szene gesetzt mit den in Bewegung geratenen Bildfiguren. Auffallend ist die Wahl des Objekts für Goethes Inspiration: zum einen, weil es sich hier um einen spätantiken, nichtklassischen Autor handelt, zum anderen, weil an der Fiktionalität der Vorlage klar wird, daß es Goethe nun nicht mehr so sehr um die Malerei ging, sondern vor allem um den Text und um dessen Leistung, das in den Bildern repräsentierte Leben zur Sprache zu bringen. Gleichviel, ob die Galerie des Philostratos tatsächlich existiert hat oder bloße Erfindung war, konnte jedenfalls Goethe die beschriebenen Gemälde nie gesehen haben und übersetzte so ‚Buchstabenbilder' in Bildersprachen – Buchstabenbilder allerdings, welchen er „ein wundersam erfreuliches Leben" attestiert.[34] Hatte er dabei in den frühesten Beispielen deren Eigenwilligkeit deutlich geglättet, so übertraf er sie am Ende noch um einiges an Bewegung und Lebendigkeit.

„Denn wenn das Leblose lebendig ist, so kann es auch wohl Lebendiges hervorbringen", läßt Goethe eine der Novellenfiguren in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* das Prinzip zusammenfassen (S. 15), und zwar Sankt Joseph den Zweiten,[35] den seltsamen Zimmermann und Familienvater. In den Gebäuden eines aufgelassenen Klosters aufgewachsen, hatte dieser sich früh von einer Reihe alter Darstellungen des biblischen Joseph angezogen gefühlt und seine Lebensführung im Sinn wie in den Details danach ausgerichtet, geradezu in einer Art säkularisierter *imitatio*. Überrascht bemerkt Meister, wie sehr sein Gastgeber und dessen Familie den Figuren auf den Bildern gleichen, „indem er die Wiederholung des gestrigen lebendigen Bildes hier an der Wand sah". Über das Erlöschen ihrer institutionellen Funktion hinaus hatten die Gemälde ihre imaginative Ausstrahlung bewahrt, und so, in Meisters Worten, ihre „Lebenskraft auf ein lebendiges Wesen [ausgeübt]" (S. 15).

Eine Bilderfolge geglückten Lebens auf diese Weise wieder in Lebendiges zu verwandeln und als prämoderne Idylle zu inszenieren, kann gleichwohl nur in der Welt der frühen Novellen gelingen. In bezeichnendem Gegensatz dazu stehen die erstarrten Bildersäle der „Entsagenden" in den späteren Textschichten der Haupthandlung. Problematisiert erscheint hier die häufig aufgerufene, doch stets steril ins Leere weisende Beziehung von Text, Bild und Leben. „Bilder in Lebendiges zu verwandeln" bleibt indirekt auch der Leitstern all dieser Bemühungen, deren Scheitern – aus Goethes Sicht – damit zum vernichtenden Zeugnis ihrer Artifizialität gerät: sei es in der geographischen Galerie des Oheims, die mehr zur Examination als zu tatsächlichen großen Reisen dient, sei es in seiner historischen Porträtgalerie. Verbannt wurden aus dieser Sammlung „Religion, Überlieferung, Mythologie, Legende oder Fabel", denn – so der Kustode – „unser Herr will, daß die Einbildungskraft nur gefördert werde, um sich das Wahre zu vergegenwärtigen" (S. 65). „Dies ist meine Art von Poesie", ergänzt der Oheim, „meine Einbildungskraft muß sich an etwas festhalten" (S. 80). Zwar erwachen die Figuren für Wilhelm Meister im Moment zum Leben, doch nicht zu ihrem eigenen, sondern zum Leben der Galerie; „einzeln abgesondert" (S. 79) treten sie vor den Betrachter und scheinen für Meister manchem Zeitgenossen und sogar ihm selbst zu ähneln. Flüchtig bleibt indes der Eindruck; keine Spur führt von hier ins Leben zurück.

---

[34] In einem Brief an Sulpiz Boisserée, 7. 8. 1819 (FA II, 8, S. 298).

[35] Vgl. Komm. von Gerhard Neumann/Hans-Georg Dewitz (FA I, 10, S. 1022–1035). Goethe veröffentlichte beide Josephskapitel bereits 1809, nachdem er sich schon 1799 mit dem Stoff befaßt hatte. Wie früh hier bereits die Technik der belebten Bilder mit Strukturen der Antike-Rezeption und christlichen Elementen verwoben wird, weist doch auf einen starken – wenngleich zeitweise nur latenten – Einfluß der italienischen Eindrücke hin.

Ähnlich verhält es sich mit dem „historischen Bildersaal" (S. 102) des alten Freundes der Familie in der Novelle *Wer ist der Verräter?* und auch mit den Ritterbildern Makaries (S. 116 f.). Als Refugium vor zu viel Lebhaftigkeit dient ersterer dem Besitzer, bald langweilig werden letztere dem lebhaften Felix.

Wo nun tatsächlich gegen die Evidenz des Erstarrten versucht wird, Bilder in Bewegung zu setzen, kann dies nur noch auf artifizielle Weise geschehen. Als „stationäres Werk" bietet sich etwa die klassizistische Nachahmung antiker Kunstkörper durch die Schüler der Pädagogischen Provinz dar, das erst durch Wort, Ton und Einbildungskraft eine bizarre Anschaulichkeit gewinnt: „[...] nach und nach steigerte sich seine Darstellung durch herrliche Deklamation auf einen solchen Grad, daß wirklich die starre Gruppe sich um ihre Achse zu bewegen und die Zahl der Figuren daran verdoppelt und verdreifacht schien" (S. 254).[36] – Ähnliches vollzieht sich nach Mignons frühem Tod in den *Lehrjahren*: Von den Ärzten so kunstvoll präpariert, daß außer Wilhelm Meister alle „diesen Schein des Lebens [bewunderten]" (S. 577), gerät ihr toter Körper zum selbstreferentiellen Exponat im „Saal der Vergangenheit". Jahrzehnte später läßt Goethe allerdings seinen Protagonisten von der Erinnerung an die lebende Mignon wieder einholen. Mit einem Maler reist er in den *Wanderjahren* in ihre Heimat und bestellt eine Serie von Mignongemälden. „Wie sie leibte und lebte", scheint sie da den Freunden entgegenzutreten (S. 227), doch in der Tat: es s c h e i n t nur so; für immer ist Mignons Existenz nun zum Bildnis erstarrt.

Zwischen den bewegten Bilderfolgen der Josephslegende und der *Eikones*, den dämonischen der *Wahlverwandtschaften* und den erstarrten der *Entsagenden* nimmt eine der bekanntesten Bildergeschichten Goethes eine seltsame Zwischenstellung ein, nämlich jene von Wilhelm Meisters Lieblingsbild, dem *Kranken Königssohn*.[37] Dargestellt ist hier die Geschichte des Antiochus, der sich in heimlicher Liebe zu seiner jungen Stiefmutter Stratonike verzehrt, bis sein erhöhter Pulsschlag bei ihrem Anblick dem Arzt sein wahres Leiden verrät. Klug bewegt dieser den Vater zur einzig wirksamen Therapie, dem Verzicht zugunsten des Sohnes. – Seit seiner Kindheit hatte Meister dieses Gemälde aus der Sammlung seines Großvaters besonders angezogen,[38] wenngleich in einer bezeichnenden Rezeptionsverengung: nicht der Augenblick der bevorstehenden Heilung wird für ihn zum *kairós* des Bildes, sondern jener des Leidens. Zwei entscheidende Zeichen prägen die Szene, zwei *signa* im Sinne der Medizin bis zum Ende des 18. Jahrhunderts,[39] wobei Meister das erste, das d i a g n o s t i s c h e Zeichen richtig liest: die ärztliche Hand am Puls des Kranken als Indiz des Herzleidens. Das zweite – p r o g n o s t i s c h e – Zeichen hingegen, den ausgestreckten Zei-

---

36 Vgl. dazu sowie zu den Exequien Mignons Utz (Anm. 29), S. 124–148.

37 Vgl. Erika Nolan: *Wilhelm Meisters Lieblingsbild: „Der kranke Königssohn"*. In: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts 1979, S. 132–152 sowie Komm. zu den *Wanderjahren* von Gerhard Neumann/Hans-Georg Dewitz (FA I, 10, S. 932–987, 1245 f.). Zum kunst- und medizingeschichtlichen Interdiskurs dieses Motivs vgl. Volker Hess und Hans-Uwe Lammel: *Zeichen, Erotik und Naturgeschichte: Gedanken zu einem Sujet bei J. A. D. Ingres*. In: die waage 35 (1996), S. 39–44.

38 Zur Überlieferungsgeschichte vgl. Nolan (Anm. 37). Als überzeugendste Bildvorlage weist die Autorin das Gemälde des Januarius Zick (1730–1797) nach, das exakt den Angelpunkt zwischen Diagnose und Prognose erfaßt.

39 Vgl. Hess/Lammel (Anm. 37) und zum Komplex der *signa* im verwandten hagiographischen Diskurs Barone (Anm. 6). Deutlich tritt der Interdiskurs zwischen medizinischen und hagiographischen Zeichen etwa noch in Winckelmanns Schilderung des Lairesse-Königssohn-Gemäldes im *Sendschreiben über die Gedanken* zutage; vgl. Schings (MA 5, S. 757).

gefinger des Arztes in Richtung der errötenden Braut, liest er wieder nur diagnostisch und damit falsch. Den Verzicht des älteren Mannes auf die junge Frau zu erhoffen kommt dem für die richtige Prognose blinden Meister daher in seiner verengten Sicht des Bildes ebensowenig in den Sinn wie in seiner Eifersucht auf Mariane. Hier wie dort verharrt das Bild für ihn im Moment der Hoffnungslosigkeit. Mehrmals sollte er nach diesem Lesefehler im Verlauf der kommenden Jahre noch an das alte Gemälde erinnert werden, bis er es schließlich in der Sammlung des Oheims wiederfinden wird. Mit einer anderen Szene hat er nun das dargestellte *tableau* verbunden, doch erneut falsch gelesen, und zwar mit der Apotheose Natalies als Amazone, als sie ihm nach dem Überfall im Wald in Begleitung eines Arztes und eines älteren Herrn zu Hilfe kommt:

> Unaufhörlich rief er sich jene Begebenheit zurück, welche einen unauslöschlichen Eindruck auf sein Gemüt gemacht hatte. [...] ihm fiel der kranke Königssohn wieder ein, an dessen Lager die schöne, teilnehmende Prinzessin mit stiller Bescheidenheit herantritt. ‚Sollten nicht', sagte er manchmal im stillen zu sich selbst, ‚uns in der Jugend wie im Schlafe die Bilder zukünftiger Schicksale umschweben und unserm unbefangenen Auge ahnungsvoll sichtbar werden? [...]' / Sein Krankenlager gab ihm Zeit, jene Szene tausendmal zu wiederholen. (S. 235)

Doch selbst als Natalie am Ende als zukünftige Gemahlin an seine Seite tritt, will sich das Bild zum Bild nicht fügen, und erst recht nicht zum Leben. „Sie kam mit Theresen ihm entgegen" (S. 609), ist alles, was wir von ihr hören. – In Szene gesetzt wird das Gemälde hingegen viele Jahre später, als Natalie dem fernen Bräutigam längst „weit übers Meer" entschwunden ist und ihr Bild selbst in der Erinnerung verblaßt. Sie ist es daher auch nicht, die das neue und letzte *tableau* am Ende der *Wanderjahre* beherrscht, im Gegenteil: sie fehlt in diesem Bild, und auch keine andere Frauenfigur ist zugegen, etwa die durchaus zwischen Vater und Sohn vorstellbare Hersilie.[40] Deutlich wird hier in der Verschiebung der Koordinaten die Montage der ursprünglichen Bildelemente zu einem neuen Gefüge und damit das Bewußtsein der Fiktionalität des Kunstwerks im Bildverständnis des späten Goethe – und deutlich wird zugleich der Weg, den dieser mit seinem Helden von der Erlebnisästhetik der *Theatralischen Sendung* bis an die Schwelle der Moderne am Ende der *Wanderjahre* zurückgelegt hat. Wilhelm Meister ist nun nicht mehr der Königssohn, er ist der Vater und vor allem der Arzt in diesem neuen deterritorialisierten *tableau*. Heilmittel ist auch nicht mehr die Liebe einer jungen Frau, sondern die Medizin. – Eine dergestalt humanisierte Medizin allerdings, daß der Blick des Vaters die Kompetenz des Chirurgen lenkt, womit sich der Kreis am Ende aber dennoch wieder schließt.

---

40 Vgl. Neumann/Dewitz (Anm. 37), S. 1245. – Auch dieses Bild, käme es denn zustande, wäre mit versetzten Vorzeichen zu lesen, nämlich als Verzicht des Sohnes zugunsten des Vaters. Gelingen kann die Ordnung der Geschlechter und der Generationen in den *Wanderjahren* hingegen nur mehr in den Novellen; musterhaft in *Der Mann von funfzig Jahren*.