

Birgit Jooss

Lebende Bilder als Charakterbeschreibungen in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*

Der Graf, ein einsichtvoller Mann, der gar bald die Gesellschaft, ihre Neigungen, Leidenschaften und Unterhaltungen übersah, brachte Lucianen, glücklicher oder unglücklicher Weise, auf eine neue Art von Darstellung, die ihrer Persönlichkeit sehr gemäß war. Ich finde, sagte er, hier so manche wohlgestaltete Personen, denen es gewiß nicht fehlt, malerische Bewegungen und Stellungen nachzuahmen. Sollten Sie es noch nicht versucht haben, wirkliche bekannte Gemälde vorzustellen?¹

Mit diesen Worten macht Johann Wolfgang von Goethe in seinem Roman *Die Wahlverwandtschaften* neugierig auf eine in Deutschland ganz neu aufgekommene Modeerscheinung, die er im Anschluß in aller Ausführlichkeit – im fünften Kapitel des zweiten Teils – beschreibt. »Wirkliche bekannte Gemälde vorzustellen« wird von dem gesellschaftskundigen Grafen als »neue Art von Darstellung« gepriesen und in der Folge unter großem Aufwand von den Teilnehmern der im Schloß zusammengekommenen, kleinen Privatgesellschaft inszeniert. Unter Anleitung des anwesenden Architekten kommen zunächst drei Bilder nach konkreten Bildvorlagen des 17. Jahrhunderts zur Aufführung: *Der geblendete Belisarius als Bettler* nach Luziano Borzone, damals noch Anthonis van Dyck zugeschrieben, *Esther vor Ahasverus* nach Nicolas Poussin und *Die väterliche Ermahnung* nach einem Stich von Johann Georg Wille, der diesen einem Gemälde von Gerard Terborch nachempfunden hat. An einem späteren Tag folgt die Präsentation eines frei komponierten Weihnachts-Tableau.

Jene lebenden Bilder, oft auch Tableaux vivants genannt, stellen ein sehr spezielles kulturgeschichtliches Phänomen dar, das zwischen bildender und darstellender Kunst anzusiedeln ist, ein Phänomen, das Goethe in ungewöhnlich detailgenauer Beschreibung in allen Nuancen in den *Wahlverwandtschaften* erfaßt und durchleuchtet. Es handelt sich um szenische Arrangements von mehreren Personen, die für kurze Zeit stumm und bewegungslos gehalten werden und sich so für den Betrachter zu einem Bild formieren.

¹ Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. Ein Roman (1809). Mit einem Nachwort von Ernst Beutler, Stuttgart 1956, S. 158.

Frei komponierte lebende Bilder kennt man bereits im ausgehenden Mittelalter, Vorformen schon in der Antike, doch erst in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts widmet man sich auch dem Nachstellen von bereits vorhandenen Kunstwerken, die damit gewissermaßen eine Verräumlichung und Verzeitlichung erfahren. In ihrer Aneignung durch den menschlichen Körper sind sie Ausdruck einer sehr speziellen Rezeptionsform von bildender Kunst und werden so für die Kunstgeschichte in besonderem Maße interessant.²

Die nachgestellten lebenden Bilder entwickeln sich bezeichnenderweise in einer Epoche, in der die Diskussion um Kunst und Leben, um Subjekt und Objekt sowie um Illusion und Wirklichkeit intensiv geführt wird. Der Pygmalionmythos, der die Belebung des Kunstwerks durch die Imagination des Betrachters – im Diderot'schen Sinne³ – und die Erfassung seines ideellen Wertes symbolisiert, wird soeben wiederentdeckt. Die Kunstgeschichte als Institution formiert sich, und es entwickelt sich allmählich ein kunsthistorisches Bewußtsein. Auch die Diskussion um Körperlichkeit und Anmut, um die Präsentation innerer Werte durch die äußere Erscheinung ist ein nicht zu unterschätzender wichtiger Impuls für die körperliche Präsentation künstlerischer Stellungen.⁴

Da die ersten nachgestellten lebenden Bilder in Paris in Theaterstücke integriert sind, müssen sie in engem Zusammenhang mit den damaligen Theaterreformen gesehen werden, deren Hauptforderungen unter anderem die Verkürzung des Bühnenraums zur Reliefbühne und die Rahmung derselben sind. Vor allem in Verbindung mit einer empfohlenen »reliefmäßigen« Regieführung wird das Theaterstück im Extremfall in eine Folge plastischer Einzelbilder aufgelöst. Neben die bereits etablierten Theater tableaux, die als erhöhtes Moment innerhalb des Handlungsablaufs fungieren, treten nun auch lebende Bilder, die bekannte Gemälde oder Graphiken rezipieren und deren Aussagekraft nicht selten bereits in den Kunst-Salons erprobt worden ist.

Auch Goethe kennt die französischen Theaterreformen des 18. Jahrhunderts, die vor allem durch Wilhelm von Humboldts Bericht »Über die

² Vorliegender Beitrag basiert auf meiner kunsthistorischen Arbeit: Birgit Jooss: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin 1999, in der sich weiterführende Gedanken, Quellen und Sekundärliteratur finden.

³ Erinnert sei an Diderots berühmte Bildbeschreibungen innerhalb seiner Salonkritiken, vgl. Bernard Dieterle: Erzählte Bilder: Zum narrativen Umgang mit Gemälden. Marburg 1988, S. 19–29.

⁴ Soeben erschienen: Günther Heeg: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 2000.

gegenwärtige französische tragische Bühne« von 1799 nach Deutschland vermittelt werden.⁵ Als Weimarer Theaterleiter (1791–1817) reflektiert Goethe systematisch die Verteilung der einzelnen Personen und Personengruppen im Raum, die »nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen«⁶ sollen, und inszeniert mit Vorliebe statuarische, repräsentative Tableaux auf der Bühne.⁷ In seinen »Regeln für Schauspieler« von 1803 formuliert er detailliert seine Vorstellungen von der künstlerischen Arbeit eines Schauspielers, der Bühnenkonstellation und den entsprechenden »Scenengemälden«.⁸ In Paragraph 83 heißt es beispielsweise: »Das Theater ist als ein figurloses Tableaux anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht.«⁹ Doch diese »Staffage« sei in jeder einzelnen Pose durchdacht und bis ins Privatleben hinein verinnerlicht, denn der Schauspieler, der »auch im gemeinen Leben bedenken [soll], daß er öffentlich zur Kunstschau stehen werde«, soll »auch außer der Bühne trachten, selbe [anmuthige Gruppierungen und Attitüden] zu erhalten; er soll sich immer einen Platz von Zuschauern vor sich denken.«¹⁰ Parallel wird auch in Hamburg unter Konrad Ekhof und Friedrich Ludwig Schröder sowie in Berlin unter August Wilhelm Iffland ein neuer Schauspielstil mit Betonung auf die optische Wirkung entwickelt. Von »Gebärdemahlerei« und »belebter Bildnerei« ist nun die Rede.¹¹

Der Schritt von den in ein Theaterstück integrierten Tableaux zu eigenständigen Tableaux vivants – wie sie in den *Wahlverwandtschaften* beschrie-

5 Vgl. Wilhelm von Humboldt: »Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen. Paris im August 1799«. In: Wilhelm von Humboldts gesammelte Schriften. Hg. von Albert Leitzmann, Bd. 2, Berlin 1904, S. 377–401. (Reprint: Berlin 1968). Soeben erschienen: Birgit Wiens: »Grammatik« der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater. Tübingen 2000.

6 Johann Wolfgang von Goethe: »Regeln für Schauspieler«. (1803) In: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, Abt. I, Bd. 40, Weimar 1901, Nr. 35, S. 153.

7 Vgl. Wolfgang Bender: »Mit Feuer und Kälte« und »Für die Augen symbolisch«. Zur Ästhetik der Schauspielkunst von Lessing bis Goethe«. In: DVjs 62 (1988), Heft 1, S. 60–98.

8 Goethe: »Regeln für Schauspieler« (s. Anm. 6), Nr. 85, S. 167.

9 Goethe: »Regeln für Schauspieler« (s. Anm. 6), Nr. 83, S. 166. Mehrere Paragraphen widmet er der »Haltung und Bewegung der Hände und Arme«, Nr. 44–62, S. 156–161 oder dem »Gebärdenspiel«, Nr. 63–65, S. 161f.

10 Goethe: »Regeln für Schauspieler« (s. Anm. 6) Nr. 75 u. 80, S. 164 u. S. 166.

11 Vgl. Kristen Gram Holmström: Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion. 1770–1815. Stockholm 1967, S. 31 u. S. 97–109. Vgl. Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. 2 Bde, Stuttgart/Weimar 1996, Bd. 2, S. 752–771.

ben werden – ist in einer Gesellschaft, in der das Laienschauspiel sehr gepflegt wird, nur gering. Fast gleichzeitig entwickeln sich die lebenden Bilder als Gesellschaftsspiel – nicht nur am französischen Hof, auch in privaten Adelskreisen. Neben der Wissensvermittlung geht es vor allem um die Geschmacksbildung des anwesenden Publikums, das die Szenen erraten und sich an ihren Kompositionen erfreuen soll. Mit dem Ausbruch der Französischen Revolution 1789 sehen sich zahlreiche Adelige gezwungen, ihr Land zu verlassen. Indem sie ihre Lebens- und Unterhaltungsformen mitnehmen, tragen sie auch zur Verbreitung der lebenden Bilder in ganz Europa bei. Mit Sankt Petersburg, Neapel, Berlin, Wien und Weimar entstehen nun nach Paris weitere Zentren, in denen diese Kunstform gepflegt wird. Seit 1805 sind Privataufführungen lebender Bilder in Berlin und Wien schriftlich dokumentiert und folglich bereits vor 1809, dem Zeitpunkt der Veröffentlichung des Romans *Die Wahlverwandtschaften*, in den entsprechenden Kreisen etabliert. Der vielgelesene Roman trägt verstärkt zu ihrem weiteren Bekanntheitsgrad bei. So heißt es 1811 im *Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleien und Mode*: »Seit dem genannten Werke haben mehrere Privatgesellschaften dergleichen Bilder dargestellt, und ein neuer Reiz des geselligen Umgangs ist dadurch hervorgegangen.«¹² Nur drei Jahre nach der Veröffentlichung – im Jahre 1812 – unterhalten erstmals kommerzielle, abendfüllende Programme den damit stark erweiterten Rezipientenkreis. Unter enormem Aufwand, begleitet von Gesang, Musik oder Gedichten, werden bis zu zehn Tableaux vivants in Szene gesetzt, die jedoch keine Abfolge einer zusammenhängenden Geschichte oder didaktisch motivierte Sequenzen, etwa im Sinne einer kunsthistorischen Lehrstunde, bieten.

Tableaux vivants als nachgestellte Kunstwerke sind selbstverständlich nur dann praktikabel und sinnvoll, wenn die entsprechenden Bilderfindungen bekannt sind – zum einen, um möglichst korrekt arrangiert werden zu können, zum anderen um des Wiedererkennungseffektes willen. Arrangeure und Rezipienten verschaffen sich Zugang zu den Vorbildern über das – in jener Zeit stark expandierende – Ausstellungs-, Museums- bzw. Reproduktionswesen. Goethes Mitteilung in seinem Roman, daß »man nun Kupferstiche nach berühmten Gemälden suchte« ist ein durchaus gängiger Vorgang bei der Auswahl von Vorbildern. Trotz aller Übertragungsschwierigkeiten, die damit verbunden sind – wie etwa die Übersetzung

¹² *Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleien und Mode*. Monatsschrift. Berlin/Leipzig, Bd. 4, Dez. 1811, S. 289.

des Schwarzweißen ins Farbige, des Kleinen ins Große, des Töten ins Lebendige, des Ewigen ins Momentane oder die Akzeptanz der Seitenverkehrtheit durch die graphische Reproduktion – macht man sich häufig die Mühe des Nachstellens, statt eigene Kompositionen in den Tableaux zu erfinden. Damit sind die nachgestellten lebenden Bilder zweifelsohne Ausdruck eines bestimmten Bildungspotentials, das zur Schau gestellt werden will. Das Hineinversetzen in eine gelungene Kunst-Inventio, die körperliche Aneignung der ›Idea‹ eines allseits anerkannten Kunstwerks, spielt eine maßgebliche Rolle.

Lebende Bilder werden in der Regel äußerst zeit- und kostenintensiv vorbereitet. Sie erfordern eine Bühne, beziehungsweise einen Sockel, einen Rahmen und einen Vorhang und präsentieren sich so als abgeschlossenes ›Kunstwerk‹. Damit soll die Möglichkeit einer Bilderzählung mit darstellerischen Mitteln – über den Rahmen hinaus – bewußt ausgeschlossen werden. Bild- und Betrachterrealität sind strikt – räumlich wie ästhetisch – voneinander getrennt. Sein und Schein, Wirklichkeit und Illusion sind für alle Beteiligten klar erkennbar, die ›ästhetische Grenze‹ streng gewahrt.¹³ Ein bisweilen vor das Bild gespannter Flor als Oberflächenschutz sowie der Rahmen verstärken die ›Aura‹ des lebenden Bildes, das nicht nur die Komposition, sondern auch den Charakter eines Kunstwerks nachahmen will. Eine narrative Einbindung erfolgt über Musik, Gesang oder vorge tragene Gedichte.

Bei der Auswahl der Vorbilder für die nachgestellten Tableaux im Zeitraum der Goethezeit lassen sich generell bestimmte Tendenzen festmachen, die sich erstaunlicherweise in der Bildauswahl Goethes für seinen Roman exakt widerspiegeln: Zum einen werden häufig niederländische Meister des 17. Jahrhunderts und mit ihnen Genreszenen rezipiert. In ihrer Wiedergabe einer gewissen Natürlichkeit bürgerlichen und bäuerlichen Lebens gelten sie in der aufklärerischen Interpretation als geeigneter Gegensatz zur verschmähten, höfisch-französischen Richtung. Goethe trägt dem in den *Wahlverwandtschaften* durch die Auswahl des Stiches *Die väterliche Ermahnung* Rechnung, der eine häusliche niederländische Szene zeigt. In der Interpretation des Stechers Johann Georg Wille wird ein junges Mädchen, das in Rückenansicht zu sehen ist, von ihren Eltern ermahnt. In der Interpretation Terborchs hatte es sich noch um eine Bordellszene gehandelt, in der das Mädchen von einer Alten an einen jungen Freier »verkauft«

¹³ Zur ästhetischen Grenze vgl. Ernst Michalski: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte. Berlin 1932.

wird. Auch erwähnt Goethe »kleine Nachstücke«, für die die Gesellschaft »niederländische Wirtshaus- und Jahrmarktsszenen« wählt.¹⁴

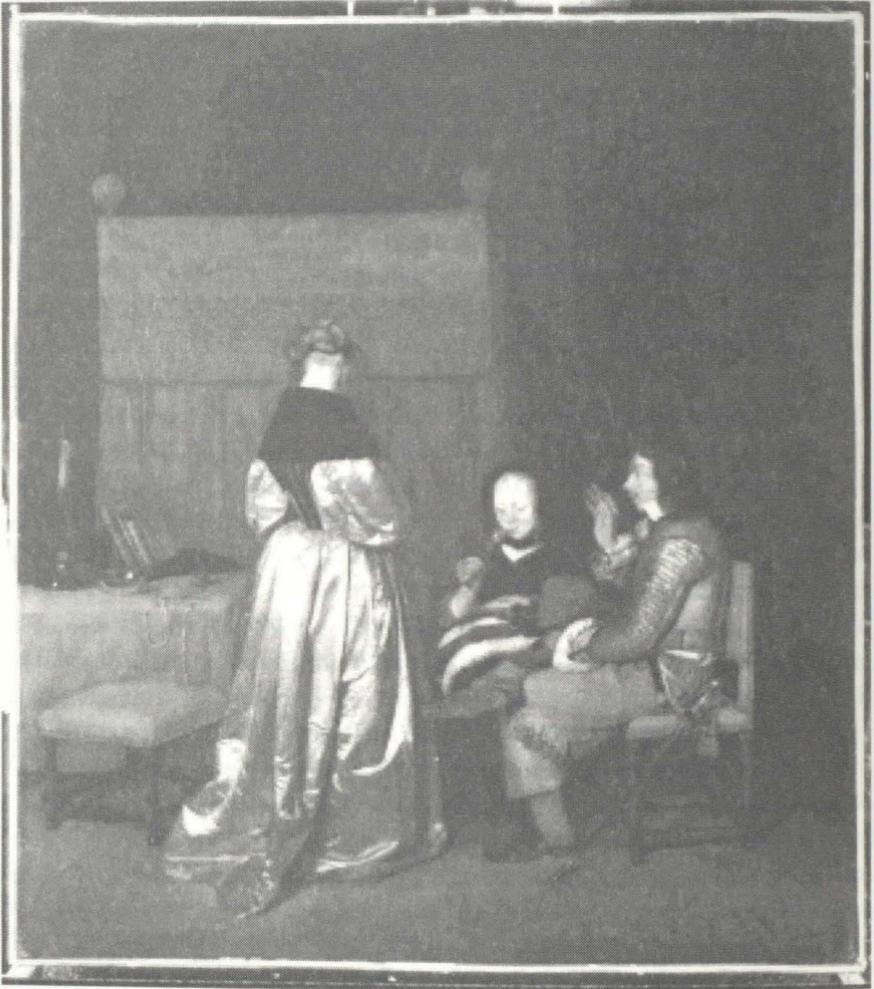


Abb. 1: Gerard Terborch: *Die väterliche Ermahnung*. Um 1654/55, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

¹⁴ Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* (s. Anm. 1), S. 161.



Abb. 2: Johann Georg Wille: *Väterliche Ermahnung*. Nachstich nach einem Gemälde von Gerard Terborch, 1765.

Zum anderen bevorzugen die Arrangeure um 1800 Maler und Epochen, bei denen entweder das Primat der Linie vor der malerischen Gestaltung vorherrscht, oder die sich in klaren Figurenkompositionen hervortun: Raffael, Poussin, die Bologneser Schule und die Klassizisten mit David. Die Hauptprotagonisten der Bilder haben oftmals Vorbildcharakter. Goethes Auswahl des Bildes von Poussin, das zeigt, wie die mutige Jüdin Esther vor Ahasverus tritt, entspricht diesem Geschmacksmuster in reinster Form: Durch Esthers selbstlose Fürsprache bei ihrem Mann und König gelingt es ihr, große Gefahr vom jüdischen Volk abzuwenden.

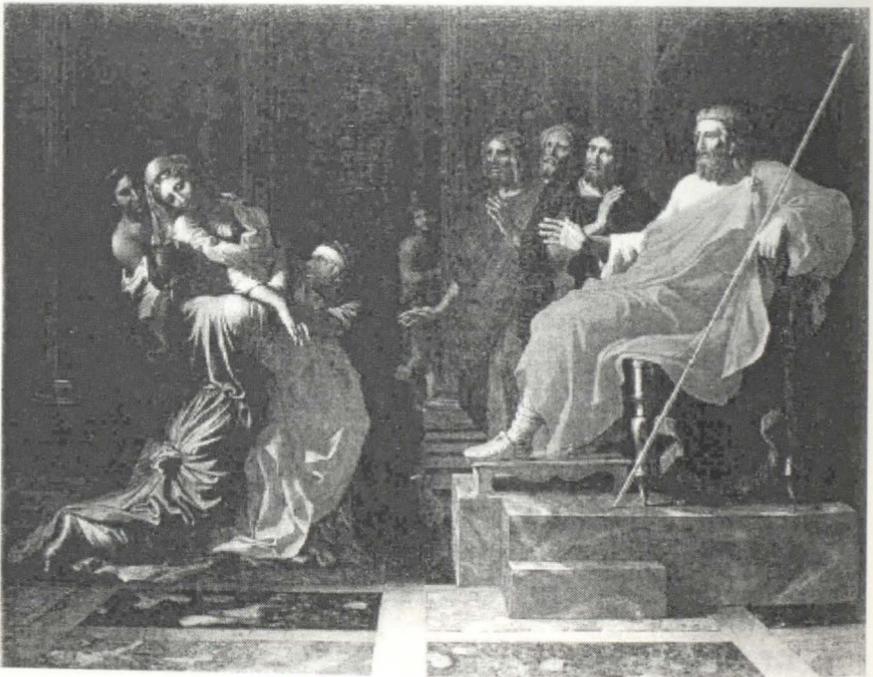


Abb. 3: Nicolas Poussin: *Esther vor Ahasverus*. Um 1644, Öl auf Leinwand, 119 x 155 cm, St. Petersburg, Eremitage.

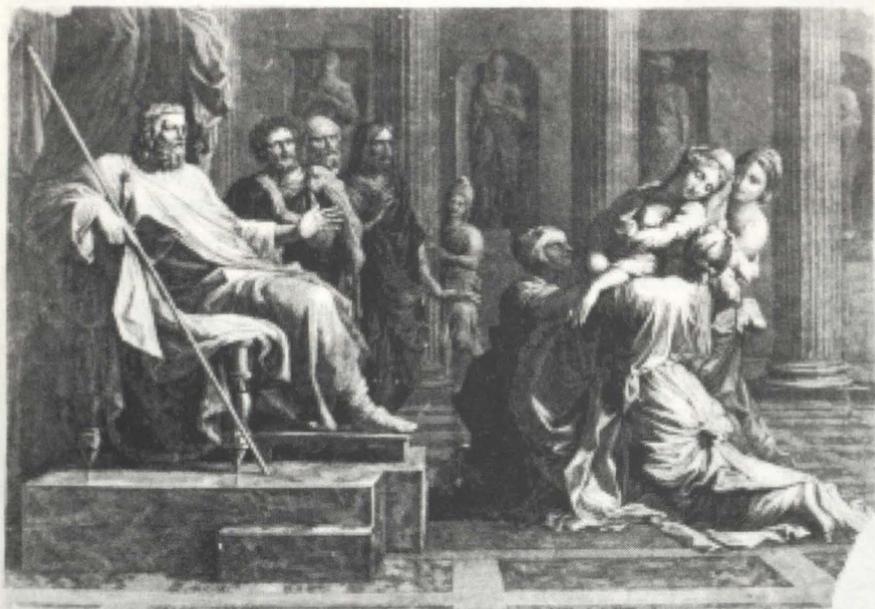


Abb. 4: Jean Pesne: *Esther vor Ahasverus*. Undatiert. Seitenverkehrter Nachstich nach einem Gemälde von Nicolas Poussin, 49,0 x 68,0 cm. Weimarer Kunstsammlungen.

Generell interessiert das Publikum der Goethezeit nicht so sehr die großen monumentalen Historienbilder, sondern übersichtliche Kompositionen, die tendenziell Rührung beim Betrachter auslösen sollen. Dies entspricht Goethes Einsatz des blinden Belisarius als Bettler: der römische General ist grundlos einer Verschwörung beschuldigt und degradiert worden. Vom höchsten Ruhm fällt er ins tiefste Elend und wird in diesem Zustand von einem ehemaligen Soldaten bemitleidet.



Abb. 5: Louis-Gérard Scotin: *Der geblendete Belisarius als Bettler*. Undatiert. Seitenverkehrter Nachstich nach einem Gemälde von Luciano Borzone, ehemals Anthonis van Dyck zugeschrieben, 53,1 x 59,5 cm. Weimarer Kunstsammlungen.

Die Auswahl der Vorbilder – sowohl allgemein in der damaligen Zeit als auch in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* – rezipieren damit keineswegs gleichmäßig die kunsthistorischen Stile, sie entsprechen vielmehr dem damals vorherrschenden zeitgenössischen Kunstgeschmack.

Neben ihrem vorrangig spielerischen sowie geschmacksbildenden Einsatz erfüllen lebende Bilder verschiedene weitere Funktionen gesellschaftlicher, sozialer und ästhetischer Art: Zum einen können sie als Charakterbeschreibungen der darstellenden Personen gelesen werden, was sich anhand von ›imaginativen‹ lebenden Bildern in Romanen und Erzählungen nachweisen läßt, so auch in Goethes *Wahlverwandtschaften*.¹⁵ Zum anderen können sie bestimmte Inhalte vermitteln, indem ihre Auswahl thematische Bezüge zu konkreten tatsächlichen Ereignissen herstellt. Gisela Brude-Firnau hat 1980 den ›gewagten‹ Versuch angestellt, dieses Beziehungsgeflecht für die lebenden Bilder der *Wahlverwandtschaften* zu analysieren. Sie ordnet die Themen bestimmten persönlichen sowie historischen Ereignissen in Weimar zu, da ihrer Meinung nach die lebenden Bilder als ›Journal intime‹ Goethes zu lesen sind, die nach sehr persönlichen Kriterien ausgewählt worden sind: Der blinde Belisar stehe für den in der Schlacht von Jena und Auerstädt besieigten, blindgeschossenen und vertriebenen Herzog Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, der das Ancien régime verkörpere, der erschreckte Soldat für dessen Neffen Karl August, Herzog von Weimar, der das nun geforderte Handlungsethos repräsentiere. Der König Ahasverus sei analog zu Napoleon zu sehen, der nach dem Sieg vom 14. Oktober 1806 das neue Herrschaftssystem darstelle. In Esther sei die Herzogin Luise von Sachsen wiederzuerkennen, die nach einem erfolgreichen Bittgang zu Napoleon ihr Herzogtum vor Plünderung und Absetzung bewahrt hat. Und das belehrte Mädchen stehe für Caroline von Sachsen-Weimar als Repräsentantin der Generation, auf die Belehrung und Vermittlung zu richten sei.¹⁶ Darüber hinaus bieten die *Tableaux vivants* An-

¹⁵ Zum Begriff des Tableau als »überhöhtes Momentbild« in »Analogie zur Malerei« in der Literatur, vgl. Norbert Miller: »Mutmaßung über lebende Bilder: Attitüde und ›tableau vivant‹ als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts«. In: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt a.M. 1972, S. 106–130, hier: S. 111. Vgl. Jürgen Thöming: »Bildlichkeit«. In: Heinz Ludwig Arnold/Völker Sinemus (Hg.): *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*. München 8/1986, S. 187–199, hier: S. 192.

¹⁶ Vgl. Gisela Brude-Firnau: »Lebende Bilder in den ›Wahlverwandtschaften‹. Goethes ›Journal intime‹ vom Oktober 1806«. In: *Euphorion* 74 (1980), S. 403–416. Ich kann und möchte mich diesen Ausführungen hiermit nicht anschließen, konnte jedoch für

laß zu ästhetischen Diskussionen über Realitätsmodi oder die Diskrepanz zwischen der Vermittlung von Idealen und der reinen Täuschung. Die Frage nach der Mimesisleistung von bildender Kunst, die man vor allem seit deren Autonomiebestrebungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter neuem Vorzeichen diskutiert, wird auch auf dieses neue Medium übertragen. Ein Kunstwerk solle nicht nur die reale Welt abbilden, sondern eine eigene ästhetische Welt entwerfen.

Fast alle Aspekte zu Form, Inhalt und Kontext der lebenden Bilder können über die Quellen zu den real stattgefundenen Tableau-Aufführungen um 1800 ermittelt werden. Dennoch verbleiben bestimmte Merkmale, die sich auf die Charakterisierungen der darstellenden Personen beziehen, die sich nur über die ›imaginativen‹ lebenden Bilder aus der zeitgenössischen Literatur klären lassen. Gerade Goethes *Wahlverwandtschaften* bieten sich aufgrund der ausführlichen Beschreibung der Tableaux vivants aber auch wegen ihrer tief sinnigen Durchleuchtung aus der distanzierten Warte des reflektierenden Schriftstellers heraus zur Analyse an. Vor allem ist die Möglichkeit, seelische Verfassungen der Protagonisten zu umschreiben, von großem Interesse, da sie die Analyse der tatsächlich aufgeführten Tableaux vivants erheblich bereichert, deren Quellen in der Regel keinerlei Einblick in die Charakteristik der Darsteller bieten.

Die spezielle Form der Beschreibung lebender Bilder in der Literatur ist stets innerhalb eines übergeordneten diegetischen Gesamtzusammenhangs mit bestimmten Darstellungsintentionen zu sehen, der aus kunstwissenschaftlicher Sicht nur angedeutet und sicherlich von literaturwissenschaftlicher Seite besser beleuchtet werden kann. Angemerkt sei, daß es neben der fiktiven Bilderfindung in der Literatur verschiedene Möglichkeiten der Aneignung von tatsächlich vorhandenen Kunstwerken gibt. Sie reichen von der bloßen Erwähnung eines Malers oder Gemäldes über Bildbeschreibungen, erzählte Bilder, Beschreibung lebender Bilder, Bildgedichte, Erörterungen künstlerischer Fragen bis hin zum Künstlerroman. Die Bilder können als bloßes Motiv auftauchen oder ›konstituierender‹ Anlaß des literarischen Werkes sein, es können ästhetische Probleme direkt oder metaphorisch behandelt, Schaffensprozesse thematisiert oder formale und inhaltliche Komponenten eines Werkes reflektiert werden. Wie August Langen 1968 nachgewiesen hat, werden Bildprinzipien des Schauspiels und der bildenden Kunst gerade in der Literatur um 1800 in Situations-

tatsächlich stattgefundenere Ereignisse vergleichbare historische und personelle Verbindungen feststellen, vgl. Jooss: *Lebende Bilder*. (s. Anm. 2), S. 218–223.

bildern und Gruppengemälden gerne übernommen.¹⁷ Durch die enge Verwandtschaft von Literatur und Kunst, die seit der Antike in der Frage nach der Mimesis thematisiert wird und über das »ut pictura poesis«-Prinzip stets Anlaß zu Diskussionen ist, werden Fragen der Anschaulichkeit, der Wahrnehmung oder der bildhaften Komponente in der Wirklichkeits-erfahrung von beiden Künsten behandelt.¹⁸

Johann Wolfgang von Goethe hat sich wiederholt und vielfältig mit Tableaux vivants, aber auch mit verwandten Darstellungsformen – wie etwa den Attitüden – auseinandergesetzt. Attitüden, auch mimo-plastische Kunst genannt, zeigen in ihrer Reinform Posen von Einzelfiguren frei nach antiken Statuen sowie allgemeinen menschlichen Affekten, die in einem schnellen Wechsel durch eine einzelne Darstellerin vorgestellt werden. Eine erste Berührung hat Goethe mit dieser Kunstform 1787 in Neapel, als er die berühmte »Lady Hamilton« als Performerin der Attitüden sieht und von ihren früheren Auftritten als »buntes, unnachahmliches Gemähld« in einem schwarzangestrichenen Kasten erfährt.¹⁹ Er bemängelt zwar das »geistlose Wesen« der Vorführenden und den lediglich unterhaltenden Charakter derartiger Kunstformen, hebt jedoch bereits damals den bedeutsamen Unterschied zwischen »schönen Personen«, die es überall gibt, und den seltenen »tiefempfindenden« Personen hervor²⁰, ein Unterschied, der auch im Zusammenhang mit den Figuren in seinen *Wahlverwandtschaften* eine Rolle spielen wird.

¹⁷ Vgl. August Langen: »Attitüde und Tableau in der Goethezeit«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 12 (1968), S. 194–258, hier: S. 200.

¹⁸ Vgl. Dieterle: *Erzählte Bilder* (s. Anm. 3), S. 9f. Vgl. August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*. Jena 1934. Vgl. Eberhard Seybold: *Das Genrebild in der deutschen Literatur. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus*. Stuttgart u.a. 1967.

¹⁹ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Bericht aus Neapel vom 27.5.1787*. In: *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe, Weimar 1904, Bd. 31, S. 250–252. Zu Lady Hamilton vgl. Ulrike Ittershagen: *Lady Hamiltons Attitüden*. Mainz 1999.

²⁰ Vgl. Goethe: *Bericht aus Neapel* (s. Anm. 19), S. 253.



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

Abb. 6–8: Friedrich Rehberg und Tommaso Piroli: *Drawings Faithfully copied from Nature at Naples and with permission dedicated to the Right Honourable Sir William Hamilton*. Rom 1794, Tafel II, VI und VIII.

Eine ähnliche Einstellung entwickelt Goethe auch gegenüber dem Medium der lebenden Bilder, die er jedoch bedauerlicherweise an keiner Stelle ausführlich erörtert. In einem Brief an Heinrich Meyer 1813 bezeichnet er sie mit knappen Worten als »Zwitterwesen zwischen der Mahlerey und dem Theater«,²¹ Neben Johann Heinrich von Meyer und Friedrich Wilhelm Riemer ist Goethe in Weimar in den 1810er Jahren als Arrangeur zahlreicher lebender Bilder sowohl in Hof- als auch in Privatkreisen verantwortlich.²² Im Februar 1813 wird in Weimar das erste Hoffest mit lebenden Bildern – kombiniert mit Musikstücken – veranstaltet. Anlaß ist

²¹ Johann Wolfgang von Goethe: Brief an Heinrich Meyer vom 9.2.1813. In: Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Weimar 1917–1932, Bd. 2., Nr. 386, S. 323f.

²² Vgl. die Quellen bei Jooss: Lebende Bilder (s. Anm. 2), S. 226, 314–321, 337–342, 349–356, 365–377.

der Geburtstag der Großherzogin Maria Pawlowna, der Schwiegertochter Carl Augusts. Zwei besonders prächtige Hoffeste mit lebenden Bildern folgen in den Jahren 1817 – anlässlich des Geburtstags des Prinzen Carl Friedrich, Sohn von Carl August – und 1818, zum Besuch von Maria Feodorowna, Mutter von Maria Pawlowna und der Zaren Alexander und Nikolaus. Darsteller sind stets Angehörige des Weimarer Adels. Daneben richtet Goethe lebende Bilder bei der privaten Aufführung im Hause des Herrn von Helldorf im Jahre 1816 ein.

Bezeichnend ist auch, daß er sich gleichzeitig die Mühe macht, sein bereits in den 1770er Jahren geschriebenes Monodrama *Proserpina* 1815 nochmals umzuschreiben, um einen tableauhafteren Charakter hervorzurufen, den er durch die weite Verbreitung von Attitüden und gestellten Bilderszenen nun für angemessener empfindet.²³ Um so mehr erstaunt es, daß sich Goethe – trotz dieser intensiven Auseinandersetzung – nicht ausführlicher zu diesem speziellen Medium geäußert hat.

Eine aufschlußreiche Beurteilung spiegelt sich jedoch in verschlüsselter Form in dem – ein paar Jahre vor den Ereignissen in Weimar erschienenen – Roman *Die Wahlverwandtschaften* wider, wo er die bereits erwähnten Tableaux durch den dort zusammengekommenen Provinzadel stellen läßt. Die Welt, die Goethe in seinem Roman entwirft, lebt unter anderem vom Kontrast zwischen dem gesellschaftlichen Leben und der stillen Zurückgezogenheit einzelner Personen.²⁴ Die erste Darstellung der lebenden Bilder erfolgt hauptsächlich zur Charakterisierung der unterhaltungssüchtigen Luciane, die – wie Goethe betont – »ihrer Persönlichkeit sehr gemäß war.«²⁵ Luciane, die sich kurzzeitig zu Besuch bei ihrer Mutter Charlotte aufhält, wird im Verlauf der Handlung als der Typ einer einnehmenden, aber oberflächlichen Person vorgestellt, die stets im Zentrum des Geschehens stehen will, gleichgültig, ob dies auf Kosten anderer geht. Goethe bemerkt: »So peitschte Luciane den Lebensrausch im geselligen Strudel immer vor sich her«²⁶, und Karl August Böttiger charakterisiert sie in der *Zeitung für die elegante Welt* mit den Worten: »Luciane, die das Gewaltige und Reg-

²³ Vgl. Jooss: Lebende Bilder (s. Anm. 2), S. 52–54.

²⁴ Zu den Gegensätzen von Gesellschaft und Zurückgezogenheit, Fiktion und Realität, willkürlicher Handlung und falscher Nachahmung, Wirklichkeit und Einbildungskraft, vgl. Thomas Fries: »Die Reflexion der ›Gleichnisrede‹ in Goethes Wahlverwandtschaften«. In: ders.: Die Wirklichkeit der Literatur. Drei Versuche zur literarischen Sprachkritik. Tübingen 1975, S. 90–130, hier: S. 118–120.

²⁵ Goethe: Die Wahlverwandtschaften (s. Anm. 1), S. 158.

²⁶ Goethe: Die Wahlverwandtschaften (s. Anm. 1), S. 152.

same der antiken Bacchantin mit der modernen Kultur großstädtischer Uebersättigung paart.«²⁷ Mit der jungen Nichte Ottilie entwirft Goethe den stillen, häuslichen Gegensatz zu Luciane. Die Beziehung der beiden ist äußerst angespannt:

[E]in selbstischer Mutwille mochte sie [gemeint ist Luciane] gewöhnlich anreizen, aber eine wahrhafte Bitterkeit hatte sich ihrem Verhältnis zu Ottilien erzeugt. Auf die ruhige ununterbrochene Tätigkeit des lieben Kindes, die von jedermann bemerkt und gepriesen wurde, sah sie mit Verachtung herab.²⁸

Luciane, die mehrere, teils mißlungene Versuche unternommen hat, sich bei verschiedenen gesellschaftlichen Spielen in den Mittelpunkt zu stellen, zeigt sich von der Idee, lebende Bilder zu inszenieren, außerordentlich begeistert. Zur allgemeinen Freude des Publikums hebt sie sich hier durch ihre Schönheit in besonderem Maße hervor, die durch ihre hübschen Partnerinnen, von denen »sich jedoch keine mit ihr auch nur im mindesten messen konnte«, noch unterstützt wird. Im ersten Bild *Belisar* verkörpert sie – »halb bescheiden« – eine junge Frau im Hintergrund. Bei den darauf folgenden Bildern *Esther vor Ahasverus* und der *Väterlichen Ermahnung* erhält sie die Hauptrollen: Als Esther »entwickelte sie in der ohnmächtig hingesunkenen Königin alle ihre Reize« und in der Rückenfigur des ermahnten Mädchens erscheint sie schließlich »in ihrem höchsten Glanze«, was »ein allgemeines Entzücken erregte«, wie Goethe folgendermaßen beschreibt:

Man konnte mit dem Wiederverlangen nicht endigen, und der ganz natürliche Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen, nahm dergestalt überhand, daß ein lustiger ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt; *tournez s'il vous plaît*, laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte. 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.²⁹

Luciane ist gerade in ihrer Unbeweglichkeit unglaublich schön – schöner noch als *in natura* –, ihr Wesen hat sich in den Augen des anwesenden Publikums dadurch so zum Positiven verwandelt, daß alle darauf bren-

²⁷ Karl August Böttiger: »Ueber Göthe's Wahlverwandschaften«. In: Zeitung für die elegante Welt. Nr. 2. Leipzig. Dienstag, den 2. Januar 1810, S. 9–13.

²⁸ Goethe: Die Wahlverwandschaften (s. Anm. 1), S. 154.

²⁹ Goethe: Die Wahlverwandschaften (s. Anm. 1), S. 161.

nen, ihr in dieser Situation ins Angesicht zu sehen. Das Motiv der Rückenfigur ermöglicht eine tiefgründige Verdichtung des Spiels mit der ästhetischen Grenze durch das Pendeln zwischen realer Gegenwart und der Gegenwart als Bild. Die Blickabwendung der Protagonistin ist als Motiv von bemerkenswerter Ambivalenz zwischen der Geschlossenheit der Illusion und der täuschenden Gegenwärtigkeit der Darstellung. Ein Hin- und Hergerissensein zwischen ästhetischem Genuß und sinnlichem Verlangen wird mit diesem Bild besonders deutlich. Friedrich Nemeč beobachtet 1973 folgerichtig: »Die Vermischung von Natur und Kunst ist in der Darstellung so weit getrieben, daß im Publikum der »natürliche Wunsch« entsteht, die »künstlichste Natur« als bloße Natur zu genießen, das Statische des Bildes durch eine Wendung: »tournez«, ins Leben zu überführen.«³⁰ Die sonst das Wort führende Luciane verkörpert hier für einen kurzen Moment die erstrebenswerten Eigenschaften, die bei der schweigsamen Otilie bereits in Gestalt und Charakter angelegt sind.³¹

In welchem hohem Maße die Selbstinszenierung bei der Aufführung lebender Bildern eine Rolle spielt, wie wichtig es ist, seine ganze Schönheit zu präsentieren, ist gerade in den literarischen Beschreibungen zentrales Thema. Trotz leichter Übertreibung dürfte die Schilderung Goethes über Lucianes Eitelkeit dem Wesen nach gut getroffen sein:

Schnell ward Luciane gewahr, daß sie hier ganz in ihrem Fach sein würde. Ihr schöner Wuchs, ihre volle Gestalt, ihr regelmäßiges und doch bedeutendes Gesicht, ihre lichtbraunen Haarflechten, ihr schlanker Hals, alles war schon wie aufs Gemälde berechnet; und hätte sie nun gar gewußt, daß sie schöner aussah, wenn sie still stand, als wenn sie sich bewegte, indem ihr im letzten Falle manchmal etwas Störendes, Ungraziöses entschlüpfte, so hätte sie sich mit noch mehrerem Eifer dieser natürlichen Bildnerei ergeben.³²

In gleichem Maße ist aber auch die Sorge um das gesellschaftliche Ansehen, die Furcht vor der Preisgabe der eigenen Bescheidenheit immer wieder in den Quellen dokumentiert – im Falle der *Wahlverwandtschaften* in der Person der Otilie. Die übernommene Rolle in einem Tableau soll zwar die eigene Schönheit hervorheben, jedoch nicht »indezent« sein, oder eine

30 Friedrich Nemeč: Die Ökonomie der Wahlverwandtschaften. München 1973, S. 81.

31 Zum Kontrast zwischen den beiden Charakteren vgl. Norbert Puszkar: Symbolik, Bildlichkeit und Mimesis sozialer Verhältnisse in Goethes »Wahlverwandtschaften«. Los Angeles 1985, S. 370f.

32 Goethe: Die Wahlverwandtschaften (s. Anm. 1), S. 159.

sich nicht ziemende Eitelkeit vermitteln. Man trennt während der kurzfristigen Rollenübernahme nicht zwischen äußerer Körperhülle, die eine Bildvorgabe nachahmt, und innerer Seele, die sich am Äußeren ablesen läßt. Die spielerische Aneignung von Kunstwerken durch den eigenen Körper setzt zu jener Zeit gewissermaßen die Identifikation mit der darzustellenden Figur voraus. Die Schönheit des Stillstands, die momentane Erstarrung – oder anders ausgedrückt: die »stumme Beredsamkeit« des Leibes – bietet Zeit zu Lob und Kritik. Sicherlich spielt die erotische Wirkung – auch Goethe spricht von einem »unglaublichen Reiz« – eine nicht unerhebliche Rolle, die vielleicht im Vorbild schon bestimmend ist, bei der körperlichen Präsenz jedoch regelrecht greifbar wird. Die lebenden Bilder müssen daher in ihrem Zwitterwesen zwischen der nachempfundenen bildenden Kunst, die als »ewiges«, ästhetisches Kulturgut verfügbar ist, und den sehr gegenwärtigen, lebendigen Darstellern erkannt werden. Sie bewegen sich zwischen dem Ideal des »wahren« Schönen und dem profanen Interesse am sinnlich reizenden Körper.

Folgerichtig nimmt die geistvolle, bescheidene Otilie an keiner der Gemäldedarstellungen teil. Sie ist nicht als Mitglied dieser vorrangig nach Unterhaltung und Verführung suchenden Gesellschaft zu deuten. Erst nach der Abreise von Luciane, wird sie – ihrem engelsgleichen Charakter entsprechend – zum Mittelpunkt eines frei erfundenen, »seriösen« Weihnachtstableau in der Figur der Muttergottes. Der arrangierende Architekt will nicht nur den Ausschluß Otilies von den anderen Tableaux vivants wieder gut machen, sondern durch die Wahl des Sujets und Zusammenhangs jene sogar übertreffen. Dennoch fühlt sich Otilie während der ganzen Vorführung unbehaglich, sie hält ihre Pose kaum aus und ist erst wieder mit sich selbst »in Einstimmung«, nachdem sie sich anschließend umgekleidet hat. Noch während der Vorstellung – indem sie den neu eingetroffenen Gast, den Gehilfen aus der Pension, wahrnimmt – hadert sie:

Sollte sie in diesem fremden Anzug und Schmuck ihm entgegengehn? Sollte sie sich umkleiden? Sie wählte nicht, sie tat das letzte und suchte sich in der Zwischenzeit zusammenzunehmen, sich zu beruhigen, und war nur erst wieder mit sich selbst in Einstimmung, als sie endlich im gewohnten Kleide den Angekommenen begrüßte.³³

³³ Goethe: Die Wahlverwandtschaften (s. Anm. 1), S. 173.

Die beiden Darstellerinnen unterscheiden sich grundsätzlich: Die bescheidene Otilie ist sich – im Gegensatz zu Luciane – ihrer Rolle bewußt. Sie reflektiert das Gesellschaftsspiel, das auf ästhetische Distanz angelegt ist, und verkörpert sowohl in ihrem Wesen als auch im Bild die »reinste Demut, das liebenswürdigste Gefühl von Bescheidenheit«. Luciane, nur »halb bescheiden« – wie wir erfahren haben –, befriedigt mit ihrem Auftritt in den profanen Tableaux ihre Eitelkeit, die Rollen stimmen jedoch nicht mit ihrem Charakter überein. Inneres und Äußeres stehen nicht in Einklang. Entsprechend verwandelt sie auch bei den Tableaux den ästhetischen Schein der Bilder in eine falsche, illusionistische Täuschung, während Otilie, die sich immer gleich bleibt, allein durch ihr »natürliches« Wesen gegen diesen trügerischen Schein gefeit ist. Sie verkörpert insofern in idealer Weise das religiöse Bild. Gespielt wird hier mit der Ambivalenz zwischen integrierender Bescheidenheit und oberflächlicher Unterhaltungssucht, zwischen innerer und äußerer Übereinstimmung und trügerischer Scheinrolle, zwischen Entsagung und Genußfreude, zwischen Häuslichkeit und Weltlichkeit. Die Tableaux vivants fungieren somit als Charakterbeschreibungen im Sinne der Körperdiskurse jener Zeit, indem die Korrelation zwischen Seele und Körperbild – je nach Person, Kontext und Ziel – thematisiert wird.

Goethe unterstreicht den Unterschied der Verinnerlichung beider Figuren nochmals auf sehr subtile Weise, indem er für Luciane die Rolle der ermahnten Tochter des Stiches von Johann Georg Wille auswählt, die – wie bereits erwähnt – im ursprünglichen Gemälde von Gerard Terboch die einer Prostituierten gewesen ist. Daß ihm – offenbar jedoch nicht den Handlungsträgern – diese Differenz in der Auslegung durchaus bewußt ist, vermittelt er dem Leser durch das kleine Wort »scheint«, das er nur bei der Beschreibung dieses Tableaus verwendet, bei den anderen beiden lebenden Bildern jedoch nicht: Ein ritterlicher Vater »scheint« seiner Tochter ins Gewissen zu reden, deren Wesen anzudeuten »scheint«, daß sie sich zusammennimmt, während die angebliche Mutter eine kleine Verlegenheit durch ihren Blick ins Weinglas zu verbergen »scheint«. ³⁴ Goethe weiß von den Figuren der Kupplerin, des Freiers und der Prostituierten und weist der ahnungslosen, unreflektierten Luciane somit eine unglaubliche Doppelbedeutung zu. Otilie hingegen – zwar schön, aber keineswegs verführerisch – findet eine glaubwürdige Äquivalenz in der Fi-

³⁴ Goethe: Die Wahlverwandtschaften (s. Anm. 1), S. 160.

gur der Mutter Gottes. Hier präfiguriert sie bereits ihre spätere Rolle als jungfräuliche Mutter, wenn sie auf das Kind von Charlotte und ihres Geliebten Eduard aufpassen wird.³⁵

Entsprechend ist der von Goethe gewählte Kontext wohlüberlegt: Während die lebenden Bilder der Luciane »vor einer großen Gesellschaft« ohne konkreten zielgerichteten Anlaß, also rein zum Zeitvertreib, gestellt werden, richtet der Architekt das den Prersepian ähnliche Marien-Tableau am Weihnachtsabend vor »Charlotten und wenigen Hausgenossen« ein – ohne großes Publikum ist man »unter sich«. Während bei der ersten Vorführung die Gesellschaft zu Eitelkeit und Prunksucht verleitet wird, setzt man die zweite Präsentation im kleinen intimen Kreis aus reinen, zweckgerichteten, religiösen Motiven in Szene.

Der Roman ist durchzogen mit vielen weiteren bildhaften Episoden zur Charakterisierung des interpersonalen Gefüges sowie der individuellen Gestalten. Die lebenden Bilder stehen somit nur als ein Exempel unter anderen für die zeichenhafte Überhöhung des Handlungsablaufs. Unterstrichen wird dies durch ihre Funktion als zeitlose Gebärde, die sich später – angesichts des Todes – als eine Art Schlußtableau wiederholen wird. So nimmt der Architekt unbewußt dieselbe Stellung vor Otiliens Grab ein, wie er sich im Tableau des *Belisarius* als trauriger Soldat bereits präsentiert hat. Es heißt: »Schon einmal hatte er so vor Belisar gestanden. Unwillkürlich geriet er jetzt in die gleiche Stellung; und wie natürlich war sie auch diesmal!«³⁶ Otilie und der ungerecht behandelte Feldherr werden in Analogie gesetzt und somit Otilies Charakter einer tragischen Figur unterstrichen. Durch diesen Übertragungsvorgang werden Romanwirklichkeit und Bildwirklichkeit des Tableau kongruent. Die Rolle der Darsteller im lebenden Bild faßt ihre Rolle im Roman zusammen.³⁷

Dennoch darf man die lebenden Bilder nicht als ein Medium verstehen, das durch den Stillstand dem Tod näher als dem Leben steht. Die Zwitterstellung zwischen belebter Kunst und erstarrtem Leben löst häufig Irritationen aus, wie Goethe treffend formuliert:

³⁵ Zum Bezug der einzelnen Tableaux auf weitere Szenen des Romans, vgl. Harry G. Barnes: »Bildhafte Darstellungen in den ›Wahlverwandtschaften‹«. In: DVjs 30 (1956), S. 41–70, hier: S. 56–61. Vgl. Harry G. Barnes: Goethe's Wahlverwandtschaften. A Literary Interpretation. Oxford 1967, S. 45–46. Vgl. Nemeč: Ökonomie (s. Anm. 30), S. 78–94.

³⁶ Goethe: Die Wahlverwandtschaften (s. Anm. 1), S. 258.

³⁷ Vgl. Miller: »Mutmaßung über lebende Bilder« (s. Anm. 15), S. 117.

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.³⁸

Die »ängstliche Empfindung« ist auf den Medienwechsel zu beziehen, da der Betrachter statt der »schein«-baren Realität des Gemäldes die tatsächliche Realität der lebenden Menschen sieht, die in ihrer Erstarrung ein Kunstwerk »vortäuschen«. Diese Erstarrung, die nicht selten als künstlich und unnatürlich empfunden wird, ist häufig Anlaß für Kritik an diesem Medium. Von Scheintod und Effekthascherei ist die Rede, die die lebenden Bilder in die Nähe der als unkünstlerisch und verwerflich empfundenen Wachsfiguren-Bilder geraten läßt. Doch ist der Umstand des tatsächlichen Lebens, durch das die »Idee« eines ästhetischen Kunstwerks vermittelt werden kann, nicht zu unterschätzen. Während die toten Wachsfiguren zwar alle Äußerlichkeiten perfekt imitieren, können sie nicht das Innere, die Seele repräsentieren. Lebende Bilder sind trotz aller Erstarrung eine Belebung von Kunst, deren Ideale sie vermitteln wollen.

Das Einflechten von lebenden Bildern, die von einer Gesellschaft aufgeführt werden, bleibt in der Literatur mit Goethes *Wahlverwandtschaften* natürlich nicht singulär. Auch andere Autoren bedienen sich ihrer, um – in ganz ähnlicher Weise wie bei Goethe – ihre Protagonisten zu charakterisieren. Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Erzählung *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* aus dem Jahr 1814 und Johanna Schopenhauers Roman *Gabriele* von 1819 sollen hier als Beispiele genügen.³⁹ In Hoffmanns Phantasiestück berichtet der Hund Berganza unter anderem von der Aufführung von Attitüden und lebenden Bildern, die er in einem herrschaftlichen Haus Bambergers beobachtet hat, in dem er längere Zeit verbracht hat. Nachdrücklich wird ein tiefgreifender Gegensatz herausgearbeitet zwischen der oberflächlichen Hausdame⁴⁰, Vorstand eines »litterarisch-poetisch-künstlerischen Zirkels«, und der integren, »kindlich

³⁸ Goethe: Die Wahlverwandtschaften (s. Anm. 1), S. 159f.

³⁹ Vgl. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza. In: Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul. Bamberg 1814, S. 139–146. – Vgl. Johanna Schopenhauer: Gabriele (1819). Ein Roman. Hg. von Stephan Koranyi. München 1985, S. 7–9, 35f., 58–64.

⁴⁰ Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen (s. Anm. 39), S. 138: »Meine Dame hält sich gerne auf der Oberfläche, und sie hatte eine gewisse Fertigkeit erlangt, dieser Oberfläche einen Schimmer zu geben«.

reinen«, zurückhaltenden Tochter des Hauses, Cäcilia. Als diese sich nach langem Zurückhalten doch überreden lässt, bei einem Tableau ihrer Namenspatronin nach einem Gemälde von Carlo Dolci mitzuwirken, ist die Begeisterung seitens des Publikums kaum zu bändigen. Allein die Haus- herrin neidet ihrer Tochter die gelungene Vorstellung:



Abb. 9: Carlo Dolci: *Heilige Cäcilia*. 1671, Öl auf Leinwand, 96,5 x 81 cm, Dresden, Gemäldegalerie.

Nur Madame war unzufrieden, da sie wohl fühlte, daß sie mit ihren nach Gemälden und Zeichnungen studirten, und tausendmahl vor dem Spiegel versuchten Posituren niemahls auch nur einen Schatten der Wirkung hatte hervorbringen können, die Cäzilien auf das erstemahl so gelungen war.⁴¹

In vergleichbarer Weise arbeitet Johanna Schopenhauer in ihrem Entsagungsroman *Gabriele* einen Antagonismus zwischen der tugendhaften, bescheidenen Titelheldin Gabriele und ihrer unterhaltenssüchtigen, kalten, oberflächlichen Cousine Aurelia heraus. Innere Schönheit und das Ausstrahlen von Natürlichkeit wird äußerer Schönheit und Repräsentation angelernter Posen gegenübergestellt.

So unterschiedlich die drei Werke auch sind, die Parallelen, die sich bezüglich der lebenden Bilder ergeben, sind nicht zu übersehen: Drei zurückhaltende, integrale, junge Frauen – Otilie, Cäcila oder Gabriele – bleiben zunächst von den von Eitelkeit bestimmten Tableau-Vorführungen mit großem Publikum ausgeschlossen, die durch die gesellschaftlich erfahreneren, »nur« äußerlich schönen Frauen – Luciane, die Hausdame oder Aurelia – bestimmt werden. Als die drei Bescheidenen nach langem Zögern doch an Aufführungen teilnehmen, die nun in kleinerem Rahmen stattfinden, ist ihr Erfolg aufgrund ihrer Sensibilität ohne viel Hinzutun wesentlich größer. Ihre Natürlichkeit, gepaart mit einem Reflexionsvermögen bezüglich der Kunstrolle, schützt sie vor Oberflächlichkeit – sie sind sich ihrer eigenen Bildhaftigkeit bewußt. Der bedeutsame Unterschied zwischen »schönen Personen«, die es überall gibt, und den seltenen »tiefempfindenden« Personen, den – wie bereits erwähnt – Goethe schon im Zusammenhang mit Lady Hamilton angesprochen hat⁴², findet hier seine schriftliche Manifestation.

Nach Veröffentlichung des Romans *Die Wahlverwandtschaften* 1809 wird Goethes subtiler Einsatz der lebenden Bilder von einigen Kritikern offenbar nicht erkannt. Sie äußern sich verwundert, das Goethe »dieß Spiel« billige und machen es sich in ihren Rezensionen zur Aufgabe, die lebenden Bilder als um so verwerflicher zu charakterisieren. So schreibt beispielsweise Karl August Böttiger:

Kann es ihm Ernst damit seyn? Kann er diese tolle Zusammenschmelzung, die das Wesen der Malerei zerstörte, dem lebendigsten aller darstellenden Kunst-

⁴¹ Hoffmann: Nachricht von den neuesten Schicksalen (s. Anm. 39), S. 145f.

⁴² Vgl. Goethe: Bericht aus Neapel (s. Anm. 19), S. 253.

produkte, der Mimik, den verruchten Medusenkopf vorhält, und der Ungebühnisse hundert erzeugen kann, erzeugen wird, so in Schutz nehmen wollen?⁴³

Goethe wird hier sicherlich mißverstanden. Ihm gelingt es, mit den *Tableaux vivants* die Gesellschaft treffend zu charakterisieren und die individuelle Natur mit der Kunst zu verbinden, nicht ihren Gegensatz zu betonen. Die *Tableaux* werden von Goethe nicht per se gewertet – diese Auslegung greift zu kurz –, sondern sie sind Mittel zum Zweck und je nach Situation, Personal und Reflexion positiv oder negativ auslegbar. Die »Poetisierung des Wirklichen durch die Kunst« und die »Sinnversteinerung und Klischierung der tradierten Anschauungs- und Vermittlungsformen des Wirklichen«⁴⁴, wie es Norbert Miller 1972 ausdrückt, sind Anfang des 19. Jahrhunderts auf das Engste verbunden und die Unterschiede offenbar nicht immer für jeden wahrnehmbar.

Wie hellichtig Goethe in seinem Roman die Moden seiner Zeit aufgreift, worunter auch das Stellen der lebenden Bilder zählt, erkennt der Ästhetiker Karl Wilhelm Ferdinand Solger noch im selben Jahr:

So wie [die Details der Umgebung] das ganze tägliche wirkliche Leben der Personen immer in gleicher Schwebung erhalten und gleichsam als Folie dienen, so verhält sich die Einflechtung von allem, was jetzt Mode ist, als Gartenkunst, Liebhaberei an der Kunst des Mittelalters, Darstellung von Gemälden durch lebende Personen und was sonst dahin gehört, zu dem Leben der Leser und des gesammten Zeitalters. In der Behandlung dieser Dinge liegt ebenfalls eine Kunst, die ich nicht genug bewundern kann. Sie sind als vollkommen gültig, wahr und in der Zeit lebendig aufgefasst und von dem höchsten und reinsten Standpunct aus dargestellt. Sie sind sogar in die Handlung selbst als bedeutend verflochten. [...] In diesem Roman ist, wie im alten Epos, alles was die Zeit Bedeutendes und Besonderes hat, enthalten, und nach einigen Jahrhunderten würde man sich hieraus ein vollkommenes Bild von unserm jetzigen täglichen Leben entwerfen können.⁴⁵

Und in der Tat ist Goethes Beschreibung der *Tableaux vivants* in den *Wahlverwandtschaften* – als ein Detail unter so vielen zeitgenössischen Beob-

⁴³ Böttiger: »Ueber Göthe's Wahlverwandtschaften«. (s. Anm. 27), S. 9–13. Vgl. Allgemeine Literatur-Zeitung. Halle/Leipzig 1810, Bd. 1, Nr.1., 1. Januar 1810, S. 7.

⁴⁴ Miller: »Mutmaßung über lebende Bilder« (s. Anm. 15), S. 109.

⁴⁵ Solgers Kritik in einem Brief an Unbekannt (1809). In: Hans Gerhard Gräf: Goethe über seine Dichtungen. Teil 1: Die epischen Dichtungen. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1901, S. 479.

achtungen – eine der ergiebigsten und tiefendsten Quellen zu dieser speziellen Kunstform, die uns für jenen Zeitraum vorliegen. Darüber hinaus kann sie als Inkunabel für das Einflechten lebender Bilder in einen Erzähltext gelten.⁴⁶ In genialer Weise hat er die Strömung seiner Zeit begriffen und literarisch verarbeitet, so daß wir uns nach fast 200 Jahren ein annähernd »vollkommenes Bild« von ihr machen können.

⁴⁶ Soeben entsteht eine Dissertation von Bettina Brandl-Risi bei Gabriele Brandstetter in Basel zum Thema »Lebende Bilder in der Literatur«, die hier Erhellung verspricht.