

STUDIEN ZUM ACHTZEHNTEM JAHRHUNDERT

Herausgegeben von der Deutschen Gesellschaft
für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts
Band 34

FELIX MEINER VERLAG · HAMBURG

Autorenbeleg – nicht im Handel – Autorenbeleg – nicht im Handel

FRAUKE BERNDT / DANIEL FULDA (HG.)

Die Sachen der Aufklärung

Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2010
in Halle a. d. Saale

FELIX MEINER VERLAG · HAMBURG

Autorenbeleg – nicht im Handel – Autorenbeleg – nicht im Handel

Johannes Grave (Bielefeld)

Erstarrung im Bild oder verlebendigende »Erinnerungs-Erbauung«? Goethe und das Bild im Interieur

I.

Unter den Gegenständen, die der Sicherung und Stützung von Erinnerung dienen, kommt Bildern besondere Bedeutung zu. Bilder scheinen sich durch eine hohe Wirkmacht und Zuverlässigkeit auszuzeichnen und können auch längst vergangene Begebenheiten wie gegenwärtig vor Augen führen. Der Wert des Bildes für die Erinnerung ist entsprechend oft gewürdigt worden. Unmissverständlich äußert er sich bereits in Leon Battista Albertis Maleritaktat, der das Bildnis in folgenreicher Weise aufwertet. Für Alberti beschränkt sich die Leistung des Bildes nicht darauf, »Abwesende [zu] vergegenwärtig[en]«, vielmehr könne es auch Verstorbene so anschaulich wiedergeben, dass deren »Züge [...] irgendwie ein verlängertes Leben [zu] führen«¹ scheinen.

Es mutet beinahe wie ein fernes Echo von Albertis Bemerkung an, wenn es in Goethes *Wahlverwandtschaften* heißt:

Es gibt mancherlei Denkmale und Merkzeichen, die uns Entfernte und Abgeschiedene näher bringen. Keins ist von der Bedeutung des Bildes. Die Unterhaltung mit einem geliebten Bilde, selbst wenn es unähnlich ist, hat was Reizendes, wie es manchmal etwas Reizendes hat, sich mit einem Freunde streiten. Man fühlt auf eine angenehme Weise, daß man zu zweien ist und doch nicht auseinander kann.²

Schon in diesen wenigen Sätzen deuten sich neben dem besonderen Potential des Bildes zugleich die Probleme und Gefahren der bildgestützten Erinnerung und Vergegenwärtigung an. Die kurze Reflexion, ein Auszug »aus Ottiliens Tagebuche«, lässt bei aufmerksamer Lektüre erkennen, wie das Bild auf unheilvolle Weise Macht über seine Betrachter gewinnt: Es wird nicht nur angeschaut, sondern zum Gegenüber einer »Unterhaltung«; das Bild zieht starke Emotionen auf sich und wird gar »geliebt«. Was zählt, ist allein die räumliche Nähe. Dass mit der bildlichen Vergegenwärtigung zugleich ein Bewusstsein für die räumliche oder zeitliche Distanz des Dargestellten

¹ Leon Battista Alberti: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hrsg. v. Oskar Bätschmann, Christoph Schaublin. Darmstadt 2000, S. 235.

² Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften. In: Sämtliche Werke. Epoche der Wahlverwandtschaften. 1807–1814. Hrsg. v. Christoph Siegrist u. a. München 1987 (Münchener Ausgabe, Bd. 9), S. 283–529, hier S. 410; Bde. der Ausg. im Folgenden zit. mit der Sigle: Goethe, *MA*.

einhergehen könnte, wird indes regelrecht ausgeblendet. Die mit Otilies Worten implizierte Aufwertung des Bildes zu einem gleichsam menschlichen Subjekt markiert ein Grundproblem des Romans: die Verkenning des Bildes, das so stark belebt wird, dass seine Wirkung in einen mortifizierenden Effekt umschlägt.

Otilies Überlegungen zum Bild haben nicht zufällig Eingang in den Roman gefunden. Die *Wahlverwandtschaften* entfalten auf vielfältige und abgründige Weise die Faszination der Bilder, aber auch die von ihnen ausgehenden Gefährdungen, in denen sich die Protagonisten des Romans zunehmend verstricken. In immer neuen Konstellationen führt der Roman vor Augen, wie Bilder, die ihren eigenen Bildstatus dissimulieren, nicht nur partielle Täuschungen und Verwechslungen verursachen, sondern letztlich die Wahrnehmung der Wirklichkeit überhaupt tiefgreifend bestimmen und kontaminieren. Die Annäherung von Bild und Realität, so haben zahlreiche Studien zu den *Wahlverwandtschaften* gezeigt,³ birgt nicht allein die Möglichkeit, das bildlich Dargestellte lebendig erscheinen zu lassen, sondern kann auch zur Folge haben, dass das Lebendige ›bildhaft‹ erstarrt, weil es durch das Bild verdrängt und ersetzt wird. Das Simulakrum beraubt nicht nur das Bild seiner Bildlichkeit, sondern droht die Wirklichkeit jenseits des Bildes zu affizieren.

Die Gefahr einer Mortifizierung durch Bilder hatte Goethe bereits zehn Jahre zuvor literarisch verarbeitet. Stärker noch als die späteren *Wahlverwandtschaften* exponiert die kurze Erzählung *Der Sammler und die Seinigen* die dem Bild inhärenten Probleme dort, wo sie eine besondere Dringlichkeit entfalten: im Interieur, im alltäglichen Lebensraum des Bürgers. Die Sammlernovelle verknüpft die Bildproblematik zudem besonders eng mit Praktiken des Erinnerns.⁴ Die aus Briefen bestehende Novelle kreist nicht allein um das Sammeln und Betrachten von Kunst, sondern stößt den Leser wiederholt auf die Frage, was es heißt, mit Bildern und Kunstwerken zu leben und sie zugleich als Andenken zu verstehen.

Von insgesamt acht Briefen, die aus dem Kreis um einen sammelnden Arzt an die Herausgeber der *Propyläen* adressiert werden, sind die ersten drei der Geschichte jener Sammlung gewidmet, die der Arzt geerbt hat und weiterführt. Nach dessen Großvater findet der Vater Erwähnung, der »nur für eine gewisse Art von Kunst-

³ Vgl. David E. Wellbery: Die Wahlverwandtschaften (1809). Desorganisation symbolischer Ordnungen. In: Goethes Erzählwerk. Interpretationen, hrsg. v. Paul Michael Lützeler, James E. McLeod. Stuttgart 1985, S. 291–318; Fritz Breithaupt: Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung. Freiburg i. Br. 2000; Claudia Öhlschläger: »Kunstgriffe« oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des erfüllten Augenblicks in Goethes Wahlverwandtschaften. In: Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes Wahlverwandtschaften, hrsg. v. Gabriele Brandstetter. Freiburg i. Br. 2003, S. 187–203.

⁴ Vgl. auch Carrie Asman: Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung. In: Johann Wolfgang Goethe: Der Sammler und die Seinigen, hrsg. v. Carrie Asman. Dresden 1997, S. 119–177.

werken eine entschiedne Liebhaberei« zeigte, nämlich für die »genaue Nachahmung der natürlichen Dinge«. ⁵ Getrieben von einem Begehren nach dauerhaftem, unvergänglichem Besitz, ließ er zunächst Vögel, Blumen, Schmetterlinge und Muscheln naturgetreu abbilden, um dann vor allem Bildnisse von Familienmitgliedern in Auftrag zu geben. Auffällig ist, dass der Vater jede zeitlose Idealisierung der dargestellten Personen ablehnt und seine Familie schließlich mit Dingen ihres alltäglichen Lebens porträtieren lässt. Dass sich auf diese Weise zugleich Zeichen der Vergänglichkeit in das Bild einschleichen, zeigt sich u. a. an einem Bildnis seiner Tochter, in das scheinbar beiläufige Accessoires, ein Pfirsich und Nelken, eingefügt sind, die sich bei genauerer Lektüre als klassische *vanitas*-Topoi erweisen.

Stärker noch äußert sich die Verstrickung des Bildes in Begehren und Tod bei einem anderen, ungewöhnlicheren Gemälde. Seinem Schwiegersohn, einem Künstler, ⁶ unterbreitet der Vater des Sammlers die Idee zu einem Trompe-l'œil-Bild, das der lebendigen Erscheinung seiner selbst und seiner Frau Dauerhaftigkeit verleihen soll:

In dem obern Zimmer, wo die besten Portraite hängen und welches eigentlich das letzte in der Reihe der Zimmer ist, haben Sie vielleicht eine Türe bemerkt, die noch weiter zu führen scheint, allein sie ist blind, und wenn man sie sonst eröffnete, zeigte sich ein mehr überraschender als erfreulicher Gegenstand. Mein Vater trat mit meiner Mutter am Arme gleichsam heraus und erschreckte durch die Wirklichkeit, welche teils durch die Umstände, teils durch die Kunst hervorgebracht war; Er war abgebildet, wie er, gewöhnlich gekleidet, von einem Gastmahl, aus einer Gesellschaft, nach Hause kam. Das Bild ward an dem Orte, zu dem Orte, mit aller Sorgfalt gemalt, die Figuren aus einem gewissen Standpunkte genau perspektivisch gehalten und die Kleidungen, mit der größten Sorgfalt, zum entschiedensten Effekte gebracht. Damit das Licht von der Seite gehörig einfiel, ward ein Fenster verrückt und alles so gestellt, daß die Täuschung vollkommen werden mußte. ⁷

Der Aufwand für das illusionistische Bild ist erstaunlich. Um die Bildwirkung zu perfektionieren, wird die Situierung eines Fensters angepasst. Die realen baulichen Gegebenheiten müssen sich dem Bild fügen, das in die Wirklichkeit, den Lebensraum der Familie, einzugreifen vermag. Doch der doppelte Schein, die Kopplung von Scheintür und Trompe-l'œil-Gemälde, erweist sich als tückisch. Zielte das Begehren des Vaters auf die Konservierung des Lebendigen im Bild, so wird auch dieses Bild von einer eigenen, ganz handfesten Vergänglichkeit eingeholt. Die Vergänglich-

⁵ Goethe: MA 6.2, S. 79.

⁶ Diese eheliche Verbindung zwischen Maler und Tochter ist Ausdruck einer weiteren problematischen Verstrickung von Bild und Begehren. Indem die Bildproduktion in die Familie inkorporiert wird, muss die Grenze zwischen Wirklichkeit und Bildwelt fast zwangsläufig noch fragiler werden.

⁷ Goethe: MA 6.2, S. 83.

keit des Dargestellten, die durch die Fixierung auf einem Bildträger arretiert werden soll, greift auf die Materialität der Darstellung über:

Leider hat aber ein Kunstwerk, das sich der Wirklichkeit möglichst näherte, auch gar bald die Schicksale des Wirklichen erfahren. Der Blendrahm mit der Leinwand war in die Türbekleidung befestigt und so den Einflüssen einer feuchten Mauer ausgesetzt, die um so heftiger wirkten als die verschlossene Türe alle Luft abhielt, und so fand man nach einem strengen Winter, in welchem das Zimmer nicht eröffnet worden war, Vater und Mutter völlig zerstört, worüber wir uns um so mehr betrübten, als wir sie schon vorher durch den Tod verloren hatten.⁸

Wie weitgehend das illusionistische Bildregime die Wirklichkeit kontaminiert, zeigt sich nicht zuletzt in sprachlichen Details: Nicht von einem verdorbenen Bild oder einer verschimmelten Leinwand ist die Rede, vielmehr heißt es, »Vater und Mutter« seien »völlig zerstört« aufgefunden worden.

Als seien die illusionistischen Porträts hinter der Scheintüre nicht genug, treibt der Vater des Sammlers später sein Begehren nach natürlicher und täuschender Wiedergabe auf die Spitze. In einer aufwendigen Prozedur lässt er sich eine Lebendmaske abnehmen, mit deren Hilfe eine lebensgroße Wachsfigur geformt wird, die zudem eine besonders natürliche Farbgebung, eine »wirkliche Perücke« sowie einen »damastne[n] Schlafrock« erhält. Doch das dadurch geschaffene »Phantom« erscheint dem sammelnden Arzt so verstörend, dass er es hinter einem Vorhang verbirgt, »den ich vor Ihnen nicht aufzuziehen wagte«.⁹ Dienten die Bilder zunächst dazu, die Zumutungen der Vergänglichkeit zu verdrängen, so müssen nun die Bilder selbst verdrängt werden, da sie in ihrer zudringlichen Dauerhaftigkeit umso unheimlicher erfahren lassen, dass das Leben endlich ist.

Die in den ersten Briefen der Sammlernovelle geschilderten Bilder und Bildpraktiken stehen in einem merkwürdigen Verhältnis zur familiären Erinnerungskultur. Die mit zunehmendem Aufwand geschaffenen Porträts scheinen ganz dem Zweck verpflichtet, das Andenken an die Familie und ihre einzelnen Mitglieder zu sichern. Bei genauerer Betrachtung erweisen sich die Bilder jedoch als Mittel, um eine Erinnerungsarbeit zu umgehen, die ein Bewusstsein für die zeitliche Distanz des Erinnerten implizieren müsste. Die Grenzverwischungen zwischen Bild und Realität zielen indes darauf, die Porträtierten gegenwärtig erscheinen zu lassen – nicht um ihrer als Abwesender oder Verstorbener zu gedenken, sondern um den Schein ihrer Gegenwart aufrechtzuerhalten. Dass diese Strategie der Erinnerungsvermeidung schließlich kollabiert, erscheint unausweichlich. Der Versuch, sich mit Bildern und der ihnen eigenen Präsenz der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit entziehen zu wollen,

⁸ Ebd.

⁹ Goethe: MA 6.2, S. 84.

muss scheitern. Er führt bei dem in die Familie eingeheirateten Maler nach dem Tod seiner Frau zu einer beinahe manischen Stillebenproduktion, in der er wieder und wieder Ensembles von Alltagsgegenständen der Verstorbenen variiert. »Nur fähig das Gegenwärtige zu sehen«¹⁰ und zu malen, fixiert er sich in seiner Erinnerungsarbeit auf die Hinterlassenschaft der Toten und kann zu keinem Abschluss kommen.

II.

Zwischen dem kritischen Blick, den Goethe in der Sammlernovelle und in den *Wahlverwandtschaften* auf Bilder wirft, und seiner eigenen Ausstattungspraxis im Goethehaus scheint ein grundlegender Widerspruch zu bestehen: Im Haus am Frauenplan deutet auf den ersten Blick nichts darauf hin, dass sein Bewohner darüber nachgedacht hat, in welchem hohem Maße Bilder Macht über ihre Betrachter und über deren Wahrnehmung der Wirklichkeit gewinnen können. Das Goethehaus wartet vielmehr mit einer Vielzahl verschiedenartigster Bilder auf. Als »ein Pantheon voll [l] Bilder und Statuen«, wie Jean Paul schrieb, besticht es nicht nur durch die Fülle der Bildwerke, sondern auch durch deren respektheischende Inszenierung. Jean Pauls Bericht über seinen Besuch bei Goethe im Juni 1796 vermittelt einen Eindruck davon, wie insbesondere das Bildprogramm des Treppenhauses den Gast auf fragwürdige Weise einstimmen konnte: »[...] eine Kühle der Angst presset die Brust – endlich tritt[t] der Gott her, kalt, einsylbig, ohne Akzent. Sagt Knebel z. B., die Franzosen ziehen in Rom ein. ›Hm!‹ sagt der Gott.«¹¹

Was sich dem Besucher im Haus am Frauenplan darbot, diente zwar nicht ausschließlich der Pflege von Erinnerungen, war aber immer auch mit Erinnerungspraktiken verknüpft. Die Gipsabgüsse, Gemälde, Zeichnungen, Graphiken, Majoliken und anderen Ausstattungsstücke des Goethehauses sind keineswegs vorrangig oder gar ausschließlich als gelehrtes Programm aus ausgewählten Meisterwerken der klassischen Kunst zu verstehen, das den Hausbesitzer gleichsam in olympische Höhen entrückt hätte.¹² Die für die Ausstattung genutzte Bilderfülle war nicht nur reicher

¹⁰ Ebd.

¹¹ Jean Paul: Briefe. 1794–1797. Hrsg. v. Eduard Berend. Berlin 1958 (Sämtliche Werke, Abt. III, Bd. 2), S. 210.

¹² Vgl. Christa Lichtenstern: Jupiter – Dionysos – Eros/Thanatos. Goethes symbolische Bildprogramme im Haus am Frauenplan. In: Goethe-Jahrbuch 112 (1995), S. 343–360; Doris Strack: Omnia vincit amor: Heinrich Meyers Supraporten in Goethes Wohnhaus. In: Goethe-Jahrbuch 116 (1999), S. 365–389; Jörg Traeger: Goethes Vergötterung. Von der Kunstsammlung zum Dichterkult. In: Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen, hrsg. v. Markus Bertsch, Johannes Grave. Göttingen 2005, S. 172–215. – Für einen Überblick über die Ausstattung des Goethehauses und weitere Literatur vgl. Johannes Grave: Goethes Kunstsammlungen und die künstlerische

und mannigfaltiger, als manche ikonographische Ausdeutungen suggerieren, sondern zudem zutiefst mit Goethes Erinnerungskultur verbunden. In *Dichtung und Wahrheit* nimmt Goethe ganz in diesem Sinne für sich in Anspruch,

bei allem was ich besitze, mich gern zu erinnern, wie ich dazu gelangt, von wem ich es erhalten, es sei durch Geschenk, Tausch oder Kauf, oder auf irgend eine andre Art. Ich habe mich gewöhnt, beim Vorzeigen meiner Sammlungen der Personen zu gedenken, durch deren Vermittelung ich das Einzelne erhielt, ja der Gelegenheit, dem Zufall, der entferntesten Veranlassung und Mitwirkung, wodurch mir Dinge geworden, die mir lieb und wert sind, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.¹³

Jedes Objekt der Sammlungen und zumal der Ausstattung des eigenen Lebensumfeldes weist auf diese Weise einen Zeitindex auf, der den Gegenstand mit der Biographie seines Besitzers verknüpft. Die Erinnerung an den Schenker oder Vermittler eines jeden (Kunst-)Gegenstands erschöpft sich aber nicht in einer nostalgischen Rückschau. Sie kann vielmehr zu einer Vergegenwärtigung und Belebung führen, die auf den ersten Blick an die verfehlten Bildpraktiken der *Wahlverwandtschaften* oder der Sammlernovelle erinnert:

Das was uns umgibt erhält dadurch ein Leben, wir sehen es in geistiger, liebevoller, genetischer Verknüpfung, und durch das Vergegenwärtigen vergangener Zustände wird das augenblickliche Dasein erhöht und bereichert, die Urheber der Gaben steigen wiederholt vor der Einbildungskraft hervor, man verknüpft mit ihrem Bilde eine angenehme Erinnerung, macht sich den Undank unmöglich und ein gelegentliches Erwidern leicht und wünschenswert.¹⁴

Die von Goethe beschriebene Praxis der Vergegenwärtigung weist jedoch nur vordergründig Parallelen zu jenem fragwürdigen Einsatz von Bildnissen auf, wie er sich in der Sammlernovelle beobachten ließ. Goethes Umgang mit den ihn umgebenden Dingen respektiert die zeitliche Distanz zum Schenker oder Vermittler und kann daher zur Grundlage einer Erinnerungskultur im eigentlichen Sinne werden. Der Akt der Vergegenwärtigung nivelliert die Entfernung zur Vergangenheit nicht, sondern setzt Vergangenheit und Gegenwart in ein Verhältnis zueinander. Ausdrücklich spricht Goethe vom Anteil der Einbildungskraft und von dem »Bilde« der Erinnerung, das in der Beschäftigung mit den Gegenständen hervorgerufen wird. Seine ding- und bildgestützte Erinnerungskultur zeichnet sich mithin durch Bildbewusstsein aus und beruht gerade nicht auf einer Verleugnung der bildlichen

Ausstattung des Goethehauses. In: Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst, hrsg. v. Andreas Beyer, Ernst Osterkamp. Stuttgart 2011. S. 46–83.

¹³ Goethe: MA 16, S. 443 f.

¹⁴ Ebd., S. 444.

Vermittlung, wie sie etwa noch mit dem Trompe-l'œil in der Sammlernovelle angestrebt war.



Abb. 1: Goethehaus, Treppenhaus mit Gipsabgüssen des sog. Betenden Knaben, eines Windspiels und eines Satyrn. © Klassik Stiftung Weimar

Dass Goethe dabei jedoch die affektive Wirkmacht des Bildes keineswegs gänzlich bändigen will, zeigt sich exemplarisch in der Blickregie einiger Skulpturen im Eingangsbereich des Hauses am Frauenplan (Abb. 1). Das *Windspiel* und der *Betende Knabe* stehen nicht nur exemplarisch für die Skulptur der Antike, sondern sie eröffnen zugleich Bezüge im Raum, indem sie die Aufmerksamkeit in eine für den Besucher zunächst nicht einsehbare Richtung lenken: Ostentativ, ja, im Fall des Windspiels sogar überrascht, wenden sie sich dem ersten Treppenabsatz zu und damit in eine Richtung, aus der gegebenenfalls der Hausherr zu erwarten wäre. Dennoch handelt es sich nicht um Wachsfiguren, die den Gast auf derart verstörende, unheimliche Weise frappieren wie die lebensgroßen Porträts, von denen in der Sammlernovelle die Rede war. Das Beispiel der Skulpturen im Treppenhaus deutet die grundsätzliche Tendenz von Goethes ›Bildpolitik‹ an: Goethe sucht nach Wegen, um Bezüge zwischen den Bildern und ihrem Umfeld zu stiften, die über ikonographische und zeichenhafte Referenzen hinausgehen. Zugleich aber bemüht er sich darum, durchgehend eine

prinzipielle Distanz zwischen Bild und Betrachter und damit ein Bildbewusstsein zu wahren.

Ein nochmaliger Blick in die Novelle *Der Sammler und die Seinigen* kann helfen, jene Praktiken genauer zu bestimmen, mit denen Goethe auf die Gefahren des Bildes zu antworten sucht: Die Sammlernovelle konfrontiert nicht allein mit problematischen Grenzverwischungen zwischen Bild und Wirklichkeit, sondern skizziert zugleich den Weg zu einer Bildpraxis, die das Problem einer Erstarrung angesichts der Bilder meidet. Denn in seinem eigenen, kontingent erscheinenden Verlauf entfaltet der Text einen Umgang mit Kunstwerken, der erst deren sinnliche, performative und soziale Potentiale hervortreten lässt. Die Sammlernovelle schildert zwar nicht die Idealfigur eines Kunstsammlers oder -betrachters und mündet nicht in unmissverständliche Prinzipien, Normen oder Verbote. In ihrer offenen, dialogischen und mäandrierenden Struktur erweist sie sich aber als Plädoyer für den Versuch, die Pluralität der gesammelten Kunstwerke und die Vielstimmigkeit ihrer verschiedenen Betrachter zum Tragen kommen zu lassen.¹⁵ In diesem Sinne wird im Text kein endgültiger Idealzustand der Sammlung angestrebt, vielmehr interessiert – vor allem in den ersten Briefen – deren wechselvolle, aber stetige Entwicklung sowie – in den späteren Briefen – die fortwährende Aktualisierung der gesammelten Werke in der sinnlichen Erfahrung der Betrachter.

Für Goethes Bildpraxis lässt sich Vergleichbares geltend machen. Bei seinem Versuch, eine kritische Distanz zum Bild zu wahren, ohne es gänzlich seiner Potentiale zu berauben, griff er auf ein ganzes Bündel an Strategien zurück: Durch die Kontextualisierung des Einzelwerks in einer Vielzahl von Bildern sowie durch den bewussten Rückgriff auf Reproduktionen, etwa Gipsabgüsse oder Kupferstiche, deren eigene, charakteristische Materialität nicht verleugnet wurde, strebte Goethe eine Relativierung und bewusste Entauratisierung des Bildes an. Ganz in diesem Sinne unterzog er die Ausstattung seiner Wohnräume immer wieder kleineren Modifikationen, aber auch einschneidenden Änderungen. Die vergleichsweise einfache und flexible Möblierung mit Vitrinen und Wechselrahmen erlaubte ihm jederzeit Eingriffe in die Disposition von Ausstattungs- und Sammlungsstücken. Darüber hinaus verhinderte die Einbindung der Bildrezeption in performative Vollzüge und in das soziale Leben feste Bedeutungszuschreibungen und eine Fetischisierung der Ausstattungsgegenstände.¹⁶ Und schließlich wurde jedes Bild in zeitliche und historische Zusammenhänge integriert: Es wurde zum einen in eine morphologisch verstandene

¹⁵ Vgl. Johannes Grave: Der »ideale Kunstkörper«. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen. Göttingen 2006, S. 355–362 u. S. 424–430.

¹⁶ Die materiellen, performativen und sozialen Aspekte der Ausstattung des Goethehauses sind Gegenstand einer umfassenden Studie, die im Rahmen des Projekts »Sinnlichkeit, Materialität, Anschauung. Ästhetische Dimensionen kultureller Übersetzungsprozesse in der Weimarer Klassik« von Christiane Holm vorbereitet wird. Vgl. jetzt auch Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen

Kunstgeschichte¹⁷ eingeordnet und zum anderen auf die Biographie des Sammlers bezogen.

Die Ausstattung seines Hauses am Frauenplan begriff Goethe in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens zunehmend als Teil einer umfassenderen Erinnerungsarbeit, die sich in autobiographischen Werken, etwa der *Italienischen Reise*, den *Tag- und Jahresheften* sowie Beiträgen zu den *Heften zur Morphologie* niederschlug, sich aber auch im eigenen Lebensumfeld gleichsam materialisierte. Goethe prägte



Abb. 2: Goethehaus, Gelber Saal mit Gipsabguss des Antinous Mondragone.
© Klassik Stiftung Weimar

für diesen Vorgang bekanntlich die Formel, er selbst erscheine sich »immer mehr und mehr geschichtlich«. ¹⁸ Aus Tagebuchnotizen, Briefen und anderen Quellen lässt sich erschließen, wie stark insbesondere die Abfassung der *Italienischen Reise* mit der

(Aust.-Kat. Klassik Stiftung Weimar). Hrsg. v. Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner, Thorsten Valk. Berlin 2012.

¹⁷ Dazu vgl. Grave: Goethe als Sammler, S. 396–416.

¹⁸ Goethe an Wilhelm von Humboldt, 1. Dezember 1831: »[...] so gesteh ich gern daß in meinen hohen Jahren mir alles mehr und mehr historisch wird: ob etwas in der vergangenen Zeit, in fernen Reichen oder mir ganz nah räumlich im Augenblicke vorgeht, ist ganz eins, ja ich erscheine mir selbst immer mehr und mehr geschichtlich [...]«; Johann Wolfgang Goethe: Briefe Juli 1831 – März 1832. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1909 (Weimarer Ausgabe, Abt. IV, Bd. 49), S. 165; Bde. der Ausg. im Folgenden zit. mit der Sigle: Goethe, *WA*.

Betrachtung eigener Sammlungsbestände verflochten war. Es erstaunt daher nicht, dass sich Goethe besonders über Gipsabgüsse jener antiken Werke freute, von denen er bereits während seiner Zeit in Rom Abgüsse erworben hatte, ohne sie schließlich 1788 mit nach Weimar nehmen zu können.¹⁹ Gegenüber Carl Friedrich Zelter sprach Goethe im Mai 1828 anlässlich eines neuen Gipsabgusses vom Antinous Mondragone (Abb. 2) von der »große[n] Erinnerungs-Erbauung«,²⁰ die ihm das Werk gewähre. Der auf den ersten Blick leblos und kalt wirkende Abguss verwies nicht nur auf eine längst vergangene Kunstepoche, sondern auch auf die eigene Biographie und auf frühere Kunsterlebnisse in Italien. Entsprechend reflektierte Goethe in seinem Brief an Zelter nicht über die künstlerische Bedeutung der klassischen Büste, sondern konzentrierte sich ausschließlich auf die durch sie angeregte Erinnerungsarbeit: »Ich hatte in Erwartung desselben, um Tag und Stunde noch mehr zu belasten, das Märchen meines zweyten Aufenthalts in Rom zu dictiren angefangen.«²¹

Vor diesem Hintergrund musste Goethe auch ein Gipsabguss der Medusa Rondanini (Abb. 3) höchst willkommen sein; hatte er doch bereits in Rom einen Abguss besessen und in Briefen ausführlich beschrieben. Als der bayerische König Ludwig I. einen Abguss nach Weimar schickte, verkehrte sich der Mythos der Medusa für Goethe geradezu in seinen Gegenteil: »Vor mir aber steht ein langersehntes, einer mythischen Urzeit angehöriges Kunstwerck. Ich richte die Augen auf und schaue die ahnungsvollste Gestalt. Das Medusenhaupt, sonst wegen unseliger Wirkungen furchtbar, erscheint mir wohlthätig und heilsam [...].«²² Und gegenüber Zelter sprach er von einem

»Anblick, der keineswegs versteinerte sondern den Kunstsinn höchlich und herrlich belebte«.²³ Indem Goethe – zum Teil gegen etablierte ikonographische Codierungen –



Abb. 3: Goethehaus, Gipsabguss der Medusa Rondanini.

© Klassik Stiftung Weimar

¹⁹ Vgl. Jörg Traeger: Zur Rolle der Gipsabgüsse in Goethes Italienischer Reise. In: Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos, hrsg. v. Hildegard Wiegel. München 2004, S. 45–57; und Gabriella Catalano: Musei invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe. Rom 2007, S. 67–112.

²⁰ Goethe: WA IV, 44, S. 101 (Brief an Zelter vom 21.05.1828).

²¹ Ebd.

²² Goethe: WA IV, 40, S. 195 (Konzept eines Briefes an Ludwig I. von Bayern, Nov. 1825).

²³ Goethe: WA IV, 40, S. 256 (Brief an Zelter vom 21.01.1826).

seine Gipsabgüsse antiker Skulpturen in einem autobiographischen Zusammenhang situierte, mithin die Kunstwerke relativ unvermittelt mit der eigenen Lebenswirklichkeit verknüpfte, scheint er sich zunächst einer ähnlich unheilvollen Dynamik von Projektionen ausgeliefert zu haben, wie er sie in den *Wahlverwandtschaften* schonungslos dargelegt hatte. Doch spricht er gegenüber Zelter nicht ohne Grund vom »Kunstsinn«, der durch die Medusa Rondanini belebt worden sei. Bei allen biographischen Reminiszenzen blieb für Goethe jedes Bild in einen übergreifenden kunsthistorischen Zusammenhang eingebettet, der eine Fetischisierung des Einzelwerks unterband.

Geradezu emblematisch mutet daher die frühere Positionierung der Medusa an: Anders als die heutige Aufstellung des Abgusses im Gelben Saal es suggeriert, fand das Haupt der Medusa zu Goethes Lebzeiten auf dem Repositorium für die Graphikmappen seinen Platz. Das verstörende Bildwerk war auf diese Weise implizit auf eine Fülle unterschiedlicher anderer Bilder verwiesen. Dem Fetisch oder Idol eines einzelnen faszinierenden Anblicks setzten die Sammlungen die Pluralität einer Vielzahl von Bildern entgegen, die als Darstellungen nicht mit dem jeweils Dargestellten verwechselt werden sollten.

Das Beispiel des Antinous Mondragone und des Medusen-Hauptes kann vor Augen führen, dass Goethe Bildwerke und Kunstgegenstände offensiv in seine Erinnerungskultur integrierte und dabei durchaus eine vergegenwärtigende und verlebendigende Betrachtung anstrebte, ohne jedoch Gefahr zu laufen, dass die Grenze zwischen Bild und Wirklichkeit fragwürdig wurde. Auch bei Kunstwerken, die in besonderer Weise mit Schlüsselmomenten der eigenen Biographie verknüpft waren, wahrte Goethe durchweg ein Bewusstsein für deren Bildlichkeit, für die Materialdifferenz von Original und Reproduktion sowie für die zeitliche Distanz zwischen dem erinnerten Moment und der Zeit des Erinnerns.

INHALT

<i>Frauke Berndt & Daniel Fulda</i>	
Praxis und Programm – Die doppelte Aufklärung	XIII

TEIL I: PROSPEKTE

<i>Bertram Schefold</i>	
Bedürfnisse und Gebrauchswerte in der deutschen Aufklärung: Zum wechselnden Status der Waren bei Kameralisten, ökonomischen Klassikern und frühen Angehörigen der historischen Schule	3
<i>Peter Schnyder</i>	
Aufklärung als Glückssache? Zu einer Wissensgeschichte des Hasardspiels im 18. Jahrhundert	36
<i>Hartmut Böhme</i>	
Die imaginierte und pluralisierte Antike der Aufklärung	51

TEIL II: ASPEKTE

I. SEKTION: REDESACHEN – GEGENSTÄNDE DER RHETORIK

<i>Carsten Zelle</i>	
Redesachen – Gegenstände der Rhetorik: Einleitung	81
<i>Anna Echtermöller</i>	
Die Dinge im Vordergrund. Strategien der Sachlichkeit in akademischen Totenreden	85
<i>Dietmar Till</i>	
Kommunikation der Aufklärung. Über Popularphilosophie und Rhetorik . . .	97
<i>Davide Giuriato</i>	
Deutlichkeit im 18. Jahrhundert. Ein systematischer Aufriss (nach Klopstock)	112

Florian Schneider

- Verziert – überspannt. Zur Sache der Poesie in Lessings Fabel
Der Besitzer des Bogens 121

Carolin Blumenberg

- Das Auge des Anatomen. Zur Figur des Beispiels bei Kant 129

Wolfram Malte Fues

- Das wilde Erzählen 138

Lily Tonger-Erk

- Exempla. Zur Figur der Rednerin in der Frühaufklärung 147

2. SEKTION: STREITSACHEN – AKTEURE, MEDIEN, ÖFFENTLICHKEITEN

Marian Füssel

- Streitsachen – Akteure, Medien, Öffentlichkeiten: Einleitung 157

Wiebke Hemmerling

- Totschlag mit der Feder? Zur Kontroverse um das anonyme Rezensionswesen
in der deutschen Frühaufklärung 163

Carmen Götz

- Der Streit um den »Kryptojesuitismus« als Vehikel der Verständigung
über den öffentlichen Umgang mit Texten? 170

Bernward Schmidt

- Streitsache zwischen Konfessionalismus und Aufklärung. Papsttum und
päpstliches Zeremoniell 178

Heiko Pollmeier

- »Pour le bien de l’humanité«? Ein Streit für die ganze Gesellschaft:
Die französische Debatte über die Blatterninokulation (1754–1774) 185

Caspar Hirschi

- Men of science versus Macaronies. Die Polemik gegen die *Amateur Gentlemen*
der Royal Society im späten 18. Jahrhundert 193

Annette Meyer

- Die Sache der Allgemeinverständlichkeit. Vom Desiderat zum Makel
der Aufklärung 207

3. SEKTION: SINNLICHES ERFASSEN DER SACHEN –
ÄSTHETIK ALS NEUE WISSENSCHAFT

<i>Ulrike Zeuch</i>	
Sinnliches Erfassen der Sachen – Ästhetik als neue Wissenschaft: Einleitung	219
<i>Lothar van Laak</i>	
Schönheit und Bedeutung bei Johann Christian Günther und Barthold Heinrich Brockes	224
<i>Barbara Thums</i>	
»Kann die Phantasie etwas geben, was sie nie empfangen hat?« Geister sehen und Geister beschwören als ›Sache‹ von Aufklärern und anderen Liebhabern des Sinnlichen	233
<i>Christian Metz</i>	
Gemalt, gefoltert und gelacht. Zum Phänomen des Kitzels in der Ästhetik der Aufklärung	242
<i>Uwe C. Steiner</i>	
Die Sachen als Streitsache der Idylle	253

4. SEKTION: MATERIALITÄT DER KOMMUNIKATION –
MEDIALITÄT DER DINGE

<i>Stephan Kammer</i>	
Materialität der Kommunikation – Medialität der Dinge: Einleitung	265
<i>Endre Hárs</i>	
Adrasteas Sammelwut. Herders Spätwerk zwischen Lesen und Auflesen	273
<i>Karsten Mackensen</i>	
Musik zwischen Wahrheit und Wissenschaft. Zu einer Epistemologie des Existentiellen als Vorstufe zu einer Ästhetik der Musik	281
<i>Kerrin Klinger</i>	
»... unter dem Namen Schulbücher aber bloß diejenigen, welche in dem hiesigen Gymnasio, auch andern Stadt- und Landschulen beim dociren und informiren gebraucht zu werden pflegen, zu verstehen sind.« Schulbücher der Mathematik in Weimar um 1800	292
<i>Martin Mulsow</i>	
Der Silen von Helmstedt	300

5. SEKTION: SCHÖNE SACHEN – DEUTUNG UND BEDEUTUNG
DER KÜNSTE UND IHRER GESCHICHTE

Joachim Jacob

Schöne Sachen – Deutung und Bedeutung der Künste und ihrer Geschichte:
Einleitung 317

Gabriella Catalano

Vor Augen führen. Text-Bild-Konstellation in Winckelmanns
Monumenti antichi inediti 320

Martin Kirves

Der Künstler als zentrale Randfigur. Benjamin Wests *The Family of the Artist*
und Daniel Nikolaus Chodowieckis *Cabinet d'un peintre*:
zwei programmatische ›Familienstücke‹ 329

Jürgen Brokoff

»Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen.« Materialität und Sinnlichkeit
deutscher Verssprache in der Epoche der Aufklärung 341

Kathrin Holzapfel

Die Baukunst als ›schöne Sache‹ der Aufklärung? Ein Blick auf Georg Forsters
Architekturbeschreibungen 350

6. SEKTION: GEDÄCHTNIS DER DINGE – MATERIALITÄT VON
ERINNERUNGSOBJEKTEN UND GEDÄCHTNISMODELLEN

Christiane Holm

Gedächtnis der Dinge – Materialität von Erinnerungsobjekten und
Gedächtnismodellen: Einleitung 363

Anett Lütteken

Gelehrte Köpfe. Porträtprogramme europäischer Porzellanmanufakturen
im Vergleich 368

Claudia Bamberg

Ambivalente Erinnerung. Anmerkungen zum Verhältnis von Ding,
Text und Gedächtnis in Sophie von La Roches später Erzählung
Geschichte von Miß Lony 380

Anna Ananieva

Getrocknete Blumen. Literarische Figurationen sentimentaler
Erinnerungspraktiken zwischen modischer Chiffre und
intimem Souvenir in Révéroni Saint-Cyrs *Sabina d'Herfeld* 389

<i>Johannes Grave</i>	
Erstarrung im Bild oder verlebendigende »Erinnerungs-Erbauung«?	
Goethe und das Bild im Interieur	402
<i>Marie Wokalek</i>	
Objekte der Erinnerung, Unterhaltung und Bildung. Goethe zu Hemsterhuis'	
Gemmensammlung in <i>Campagne in Frankreich</i>	413
<i>Sabine Schneider</i>	
Opake Reste, Zeitfluchten, Raumzeiten. Dynamisierte Erinnerungstechniken	
in Spätaufklärung und Klassizismus	421

7. SEKTION: EMPIRIE DER TATSACHEN –
SACHVERSTAND IN BEOBACHTUNG UND VERSUCHSANORDNUNG

<i>Olaf Breidbach</i>	
Empirie der Tatsachen – Sachverstand in Beobachtung und	
Versuchsanordnung: Einleitung	431
<i>Benjamin Specht</i>	
Die Elektrisierung der Aufklärung. Kontexte, Metaphorisierungen und	
Funktionen der Elektrizität im Wissenssystem des späten 18. Jahrhunderts . . .	437
<i>Nikola Roßbach</i>	
»die selbst-eigene Erfahrung zuhülfe nehmen.« Der Maschinenbauer	
Jacob Leupold und die epistemische Zäsur um 1700	448
<i>Frank Jung</i>	
Experiment und Reform. Naturwissenschaftliche Praxis und politisches	
Handeln im Großherzogtum Toskana	457

8. SEKTION: SCHAUSTÜCKE UND LEHRMODELLE – DINGBASIERTE
BILDUNGSKONZEPTE IN REALIENUNTERRICHT,
MUSEEN UND WISSENSTRANSFER

<i>Holger Zaunstöck</i>	
Schaustücke und Lehrmodelle – Dingbasierte Bildungskonzepte	
in Realienunterricht, Museen und Wissenstransfer: Einleitung	467
<i>Dominik Collet</i>	
Das Akademische Museum der Universität Göttingen (1773–1840).	
Inszenierung, Naturalisierung und »Disziplinierung« aufgeklärten Wissens . . .	470

Andrea Linnebach

Das Museum der Aufklärung und sein Publikum – »Raritätenkram für jeden Narren«? Zum Besucherbuch von *Kunsthaus* und *Museum Fridericianum* in Kassel 1769–1796. 479

Sebastian Schmideler

»Hier sind Abbildungen und Modelle von allem, was dazugehört.«
Schaustücke zum Mittelalter in der Kinder- und Jugendliteratur des 18. Jahrhunderts 490

Dragana Grbić

A Comet and the Balloon. The Matter of Enlightenment Matters 498

Erdmut Jost

Wie die Aufklärung Übersicht gewann. Basrelief und Vue d’oiseau 505

9. SEKTION: FALL UND FALLGESCHICHTE –
DER MENSCH ALS SACHE ANTHROPOLOGISCHER DISKURSE

Yvonne Wübben

Fall und Fallgeschichte – Der Mensch als Sache anthropologischer Diskurse:
Einleitung 521

Fabian Krämer

Faktoid und Fallgeschichte. Medizinische Fallgeschichten im Lichte
frühneuzeitlicher Lese- und Aufzeichnungstechniken 525

Yvonne Wübben

Observatio, Kasus und Essai. Der Mensch als Sache epistemischer Gattungen 537

Nicolas Pethes

Der Mensch als epistemisches Ding? Forschungsprogramm und
Forschungspraxis im Fallgeschichten-Anhang zu Johann Gottlob Krügers
Versuch einer Experimental-Seelenlehre 544

Stefan Borchers

Totus homo oder *ganzer Mensch*? Zum Auftakt der Anthropologie an
der Universität Halle 552

Christiane Frey

Von Menschen, Fällen und Paratexten. Friedrich Hoffmann
bis Karl Philipp Moritz’ *Anton Reiser* 560

IO. SEKTION: WERTSACHEN, LUXUSGÜTER, SPIELSACHEN
(KONSUM UND DER NUTZEN DER UNNÜTZEN SACHEN)

Dominik Schrage

Wertsachen, Luxusgüter, Spielsachen (Konsum und der Nutzen der
unnützen Sachen): Einleitung 577

Julia A. Schmidt-Funke

Vom »Alamode-Teufel« zur »Modesucht«. Wertungen des Konsums im
langen 18. Jahrhundert 584

Konstanze Baron

Der Morgenrock des Philosophen, oder: Was die Dinge mit dem Denken
zu tun haben 592

Dorit Kluge

Kunst als den Menschen verderbendes Luxusgut oder nutzbringendes
Wirtschaftsgut? Französische und deutsche Sichtweisen 606

Torsten Sander

Sein Glück aufs Spiel setzen? Pragmatik und Performanz sächsischer
Lotteriedevisen des 18. Jahrhunderts 614

Jasmin Schäfer

Das Spiel als Medium der Verhaltenskodierung in der Edukationsgrafik
Daniel Nikolaus Chodowieckis 627