

## Die Beredsamkeit des Leibes

Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches  
Problem der bürgerlichen Emanzipation

Von Wolfgang Kemp

Im Goethe-Jahr 1974 ist Tischbeins ›Goethe in der Campagna‹ Gegenstand erhöhter Aufmerksamkeit gewesen (Abb. 1). Erlangte das Bild stärker denn je Wahrzeichencharakter, so wurde doch auch seine wissenschaftliche Interpretation entscheidend gefördert. Dies vorausgesetzt soll hier nun ein Teilproblem herausgestellt werden, das geeignet scheint, das Thema dieses Beitrags einzuleiten.

Eine Frage haben die neueren Analysen, wie die Literatur vor ihnen, nicht beantworten können. Die Frage, für welchen Zweck das Bild eigentlich gemalt worden ist. Wir sind über die Entstehung des Goethe-Bildes verhältnismäßig gut unterrichtet: keiner der üblichen Veranlassungsgründe für ein Porträt scheint zuzutreffen<sup>2</sup>. Es gab wohl keinen eigentlichen Auftrag und keinen erwartungsgemäßen Abnehmer für das Bild. Es ging in den Besitz eines Fremden über, des dänischen Konsuls Heigelin in Neapel. Goethe hat das Bild nie vollendet gesehen; 1821 bittet er Tischbein sogar um eine Nachzeichnung. Das heißt also, daß die Initiative vom Maler selbst ausgegangen ist. Goethe deutet darauf hin, wenn er im Dezember 1786 an Frau von Stein schreibt: »Tischbein malt mich jetzo. Ich lasse ihn gehen, denn einem solchen Künstler muß man nicht einreden.«<sup>3</sup> Oder wenn er unter dem gleichen Datum im Tagebuch notiert: »Ich bemerkte wohl, daß Tischbein mich öfters aufmerksam betrachtete; und nun zeigt sich's, daß er mein Porträt zu malen gedenkt.«<sup>4</sup> Eine weitere irritierende Tatsache kommt hinzu: Tischbein legt das Bild in Lebensgröße an; insgesamt besitzt es die stolzen Maße von 1,65 x 2,10 Meter. Goethe: »Es gibt ein schönes Bild, nur zu groß für unsere nordischen Wohnungen. Ich werde wohl wieder dort unterkriechen, das Porträt aber wird keinen Platz finden.«<sup>5</sup> Das Format muß als ebenso erstaunlich gelten wie die Entstehungsumstände: in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts ist kein zweites Porträt dieses Ausmaßes bekannt, das einen Bürgerlichen zeigt. Dies alles deutet darauf hin, daß Tischbeins

›Goethe in der Campagna‹ mehr ist als ein Porträt. Dieses ›Mehr‹ gilt es zu bestimmen.

Vergleicht man unser Werk mit einem beliebig ausgewählten Bildnis eines Bürgers des 18. Jahrhunderts, so fällt zunächst das verschiedene Verhältnis von Attribut und Person auf (Abb. 2). Das ältere konventionelle Beispiel setzt die Akzidentien mit doppelter Funktion ein: als Würdeformeln zur Hebung des Erscheinungsbildes und als Indizien zur Erkennbarkeit des Dargestellten. Die unabdingbaren Requisiten Säule und Vorhang wollen der Figur ein meist völlig unmotiviertes Pathos mitteilen; die geradezu elektrisierten Stoffbahnen geraten in Widerspruch zu den behäbigen Existenzen. So aber hatte man es gesehen, auf den Porträts der Adligen seit Tizian, seit van Dyck, so wollte man es selbst haben<sup>6</sup>. Was die Attribute anbelangt, welche den Wirkungskreis der Personen bezeichnen, so arbeitet die bürgerliche Malerei sehr viel genauer als die gentile. Da der Bürger stets konkrete Aufgaben erfüllte, bildete das Beiwerk nie eigentlich eine Verlegenheitslösung. Die Gegenstände auf dem Tisch, der Blick aus dem Fenster ließen stets erkennen, mit wem man es zu tun hatte. Als Charakteristikum dieser Malerei bürgerlicher Porträts ist also die Kombination von Pathosformel und Attribut festzuhalten. Die bürgerliche Porträtmalerei – der Unterschied sei nachdrücklich betont – hebt diese lockere Verbindung auf. Sie verzichtet weitgehend auf die überkommenen Requisiten der Würde und sucht sie durch folgende doppelte Transposition zu ersetzen. Die Attribute werden aus ihrem symbolischen, additiven Dasein erlöst und zu einer neuen auf den Menschen bezogenen Umwelt verbunden. Und: Der zentrale Gegenstand, der Mensch, bekommt seine Würde nicht mehr äußerlich zugemessen, sondern stellt sie jetzt selbst dar. Die Synthese aus neuer Umwelt und neuer Selbständigkeit (›persönlicher Stand‹) kann man als den Grundzug bürgerlicher Porträtkunst begreifen<sup>7</sup>. Tischbeins Goethe-Bild belegt diese Errungenschaft der 2. Hälfte

des 18. Jahrhunderts exemplarisch; es trägt gleichzeitig noch Spuren der Entstehungsgeschichte der neuen Porträtkunst an sich, die von den Interessen emanzipierten Bürgertums ebenso wie von denen des aufgeklärten Adels getragen wird.

Das Bild steht in einer internationalen Tradition des Kavalierbildes<sup>8</sup>. Italienreisende, Engländer vor allem, ließen sich vor den bedeutendsten Bauten des alten und neuen Rom porträtieren. Wenn es auch meist Franzosen, Deutsche oder einheimische Künstler waren, welche diese Aufträge erledigten, so setzte sich doch über die Vorstellungen und Wünsche der Besteller das englische Moment sehr stark durch – Rom darf in dieser Beziehung als wichtigster kontinentaler Umschlagsplatz der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts gelten: Tischbein hat während seiner italienischen Aufenthalte mehrere Bilder des genannten Genres gemalt: im Goethe-Porträt geht er am weitesten, die neueröffneten Möglichkeiten konsequent nutzend. Nicht eine bedeutsame Antike gibt die Folie ab, wie

das Kolosseum oder das Forum – immerhin: das Grabmal der Cecilia Metella ist zu erkennen, ebenso das Aquädukt an der Via Appia. Gemeint ist aber etwas Allgemeineres. Gemeint ist Antike in ihrer spezifisch zeitgenössischen Form, Antike als Ruine, als Übergang von Geschichte in Natur. Goethe sitzt *in* der Landschaft, nicht *vor* einer signifikanten Kulisse. Die neue Umgebung heißt Natur, selbst da, wo sie so bedeutsam durchwirkt ist wie hier. Schon an diesem ersten Aspekt läßt sich die Transposition ins Sinnbildliche nachweisen. Einige Verlautbarungen von Goethe und Tischbein deuten in diese Richtung: »Ich habe sein Porträt angefangen und werde es in Lebensgröße machen, wie er auf den Ruinen sitzt und über das Schicksal der menschlichen Werke nachdenket«, schreibt Tischbein an Lavater, eine Sinndeutung, die sein Schüler Strack im Brief an Merck wiederholt, wenn er von »dem tiefdenkenden Blick über die Vergänglichkeit der Dinge« des Dichters spricht<sup>9</sup>. Goethe titulierte das Werk später kurz als den »Wanderer auf dem Obe-



1 Tischbein, Goethe in der Campagna. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

lisk. Man könnte bei diesen ikonographischen Bezügen noch länger verweilen. Wichtig ist für diesen Zusammenhang jedoch nur, daß die Attribute als Umwelt ihr Eigenleben haben und doch auf den Menschen bezogen sind, daß der Mensch sie als Gegenstände der Kontemplation durch seine geistige Existenz umfaßt.

Tischbein hat zeit seines Lebens, vor dem Goethe-Bild und danach, seinen Werken weitreichende moralische Sentenzen mitgegeben; ganz sicher spielt das hier eine Rolle, für den Zeitgenossen vordergründig vielleicht sogar die wichtigste. Den besonderen Charakter des Porträts erklärt dieser Bezug zum Allgemeinen jedoch nicht. Über jede symbolische Botschaft erhaben – in wörtlichem Sinne – zeigen sich auf Tischbeins Bild Stellung, Ausdruck des menschlichen Körpers sowie die Physiognomie des Dargestellten. Das ist das eigentliche, in seiner Evidenz geradezu verborgene Thema des Werks. Die Attribute, um bei ihnen zu verweilen, stehen als scheinbar natürliche ganz im Dienste dieser Aussage. Der große Hut erscheint als Nimbus hinter dem Gesicht; der weichfließende Mantel entrückt den Dargestellten weitgehend der Zeitlichkeit, die modische Accessoires bedingen. In der Akademie lernten die Künstler ja nur die überzeitliche Beschaffenheit des Menschen nachbilden: den nackten Menschen und die Gewandfigur. Im 18. Jahrhundert nehmen die Künstler diese Bestandteile der Vorlehre für vollgewichtig und ausreichend – ein Vorgang, der sich seitdem in der Kunstgeschichte wiederholen sollte. Daß beide Möglichkeiten, Akt- und Gewandstudie, in diesem Bild nicht weit voneinander entfernt liegen, wird zu zeigen sein. Die Tendenz jedenfalls ist eindeutig; sie führt zur Gattung des ›historischen Porträts‹, von dessen Bedingungen Reynolds schreibt: »Der Maler spart alle kleinen Unebenheiten und Besonderheiten im Gesicht aus und verändert die Kleidung von der zeitgenössischen Mode hin zu einer zeitloseren . . .«<sup>10</sup> Die Assoziation einer ›general idea‹, die dadurch ermöglicht wird, bleibt bei Tischbein im vorgegebenen Medium, der Darstellung des Menschen. Zwei Aspekte erscheinen hier vorrangig: Physiognomie und Körpersprache.

Tischbein und Goethe sind Freunde und Mitarbeiter Lavaters gewesen, dessen Physiognomik viele Bedürfnisse des Zeitalters erfüllte. Tischbein schrieb ihm Ende 1786: »Sein (sc. Goethes) Gesicht will ich recht genau und wahr nachzeichnen. Denn man kann wohl



2 J. G. Dathan, Bildnis des Frankfurter Schöffen und Ratsherrn Joh. Fr. Uffenbach, 1746. Frankfurt a. M., Historisches Museum

keinen glücklicheren und ausdrucksvolleren Kopf sehen . . . Nur die große Gesetztheit und Ruhe hatte ich mir in dem lebhaften Empfinder nicht denken können.«<sup>11</sup> Dergleichen Aufmerksamkeit überrascht bei einem Unternehmen dieses Kreises nicht; neue und weitere Bezüge ergeben sich jedoch durch eine Auswertung des körpermimischen Verhaltens der Porträtfigur. Daß Goethe in dieser entspannten Pose halb sitzt, halb liegt, bedeutet zunächst eine geradezu sprunghaft vollzogene Veränderung repräsentativen Verhaltens im Bildnis. Stehen und aufrecht Sitzen waren die legitimierten Erscheinungsweisen des Menschen gewesen; ihnen war das Hochformat verbunden. Tischbeins Bild bedeutet eine Antithese zur bisherigen Porträtmalerei, eine Antithese, die freilich nicht ohne – wiederum englische – Vorarbeiten zu erreichen war. Es wurde auf das erstaunliche Bildnis des Sir Brooke Boothby (1781) von Joseph Wright of Derby hingewiesen, ein Bild, dem man einen gewissen Mutwillen, gegen die Konvention zu handeln, deutlich anmerkt (Abb. 3)<sup>12</sup>. Tischbein behandelt das Porträt im

Breitformat bereits souveräner. Der Habitus Goethes bezeichnet einen reinen Zustand menschlichen Verhaltens, den der »untätigen Ruhe« – so die Definition in den vielgelesenen ›Ideen zu einer Mimik‹ des Johann Jakob Engel, erschienen 1782. Auch Engel kann sich diesen Zustand nur als Reflex des Menschen in der Natur denken: seine Modellfigur zeigt »die müßigste, von der Tätigkeit entfernteste Lage, den Körper zurückzulehnen«, sie sitzt im Schatten eines Baumes, den Oberkörper gegen den Stamm gelehnt, das Haupt mit dem Hut des Wanderers ins Blaue gerichtet<sup>13</sup>. Umwelt und Figur bedingen einander: das Verhalten des Menschen in der Natur ist das natürliche Verhalten, der Zustand der Ruhe und Entspanntheit. Die Abkehr von der repräsentativen Formel bedeutet jedoch nicht die Aufgabe des eigentlich Repräsentativen, der freien körperlichen Erscheinung des Menschen.

Es gibt einen deutlichen Hinweis auf das geheime offensichtliche Thema des Bildes: eine wenig beachtete Zeichnung Tischbeins aus dem Kreis der Studien zum ›Goethe in der Campagna‹ (Abb. 4)<sup>14</sup>. Sie zeigt eine nackte Idealfigur in arkadischer Landschaft, einen Dichter, wie das Attribut der Leier beweist. Das Blatt

trägt das Datum 28. Juni 1788. Damals war der ›Wanderer‹ wohl schon fertiggestellt. Dennoch kann die Vermutung nicht abgewiesen werden, daß diese Zeichnung eine Variante markiert, die im Entstehungsprozeß des Werks mitbedacht worden ist. Vielleicht datiert sie auch aus einer früheren Zeit und wurde von Tischbein – das wäre nicht der einzige Fall – erst bei der Dedikation mit einem Datum versehen. Daß das Blatt den Ortsvermerk Rom trägt, weist jedenfalls auf eine Verbindung mit den Jahren 1786–87 hin, als der ›Wanderer‹ entstand. 1788 weilte Tischbein in Neapel und nicht in Rom. Das qualitativ an sich wenig erfreuliche Blatt eröffnet eine Reihe von inhaltlich wichtigen Bezügen. Allgemein ist es im Rahmen der Gattung Aktporträt zu betrachten, die als Wiederbelebung der antiken ›achilleischen‹ Bildwerke in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die klassizistische Kunstübung von Bedeutung war<sup>15</sup>. Nacktheit als ›natürlicher‹ und ›zeitloser‹ Zustand des Menschen kam besonders dem Bild des Helden zu, aber auch für das Porträt des Dichters oder des Philosophen finden sich Belege. Antikenrezeption und die Tendenz zur ›general idea‹ des historischen Bildnisses verbinden sich hier. Daß das



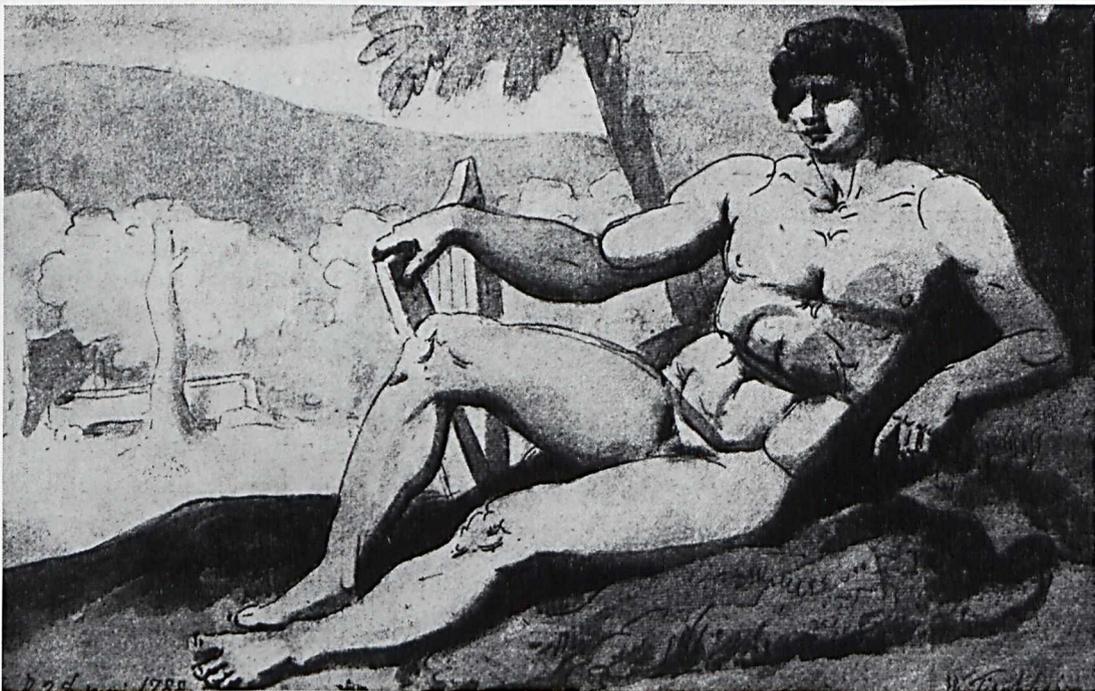
3 J. Wright of Derby, Sir Brooke Boothby. London, Tate Gallery

Problem dieses Genres zwischen Goethe, Tischbein und Lavater bewegt worden ist, darf als hochwahrscheinlich gelten. Lavater erörtert in der Physiognomik wie vor ihm Winckelmann die Frage, ob die Menschen der Neuzeit wohl einen vergleichbar schönen Körper vorzeigen könnten wie die Alten<sup>16</sup>. Ein Aktporträt Goethes in der Campagna hätte die Intentionen dieses Kreises drastisch zugespitzt. Als »natürlicher« überzeitlicher Typus des Menschen wäre der Dichter, der die Vergangenheit kontempliert, als Reinkarnation des Antikischen erschienen, des Antikischen, das seit Winckelmann ganz auf das Prinzip freier plastischer Körperlichkeit abgestellt war.

Tischbein selbst dürfte zu diesem Programm einiges beigesteuert haben. Zunächst wäre zu berücksichtigen, daß die Gestalt der Zeichnung wie auch der Goethe des ausgeführten Bildes freie Variationen des Adam der Sixtinischen Decke darstellen<sup>17</sup>. »Seinen (sc. Michelangelos) Adam hält man für die vollkommenste Figur, die seit der Wiederherstellung der Künste hervorgebracht worden ist. Es ist eine wahre Beschreibung eines menschlichen Körpers« schreibt Tischbein aus Rom an Merck<sup>18</sup>. Inhaltlich fügt sich das Blatt mit

seiner Anspielung auf die ikonographische Tradition der Orpheus-Darstellung in ein mythologisches Konzept Tischbeins ein, das im sagenhaften Sänger den Höhepunkt menschlicher Bildung verkörpert sieht: in ihm erhebt sich der Geist des Menschen zu »höherem Schönen«<sup>19</sup>. Schließlich muß auf ein Werk hingewiesen werden, das für Tischbein wohl eine wichtige Anregung gewesen ist. Bereits 1763 hatte Johann Daniel Lippert im Titelkupfer zu seiner »Dactylitheec«, einem Stichwerk über antike Gemmen, den Altertumsforscher inmitten der Relikte der Antike abgebildet, nackt wie die Gestalt auf der Zeichnung und in einer bequem gelagerten Stellung, die sich mit den Liegefiguren Tischbeins ebenfalls vergleichen läßt (Abb. 5). Daß Tischbein dieses Werk gekannt hat, dürfte feststehen: er selbst hat Stichwerke über antike Kunstwerke herausgebracht, hat Gemmen gesammelt und war in Rom, kurze Zeit vor seiner Begegnung mit Goethe, mit dem berühmten Steinschneider Johann Pichler zusammengetroffen<sup>20</sup>.

Wenn Goethe an Herzog Karl August im Februar 1787 über sein Porträt und über Tischbein schreibt: »Es gibt ein glückliches Bild, er nimmt zur Ausarbei-



4 Tischbein, Antikische Idealfigur. Aufbewahrungsort unbekannt

tung seine ganze Kunst zusammen, da die Idee glücklich ist«<sup>21</sup>, dann spielt diese Äußerung wohl auf jenes allgemeine Konzept an, das wir als primäre Motivation des ungewöhnlichen Vorhabens erkannt zu haben glauben. Tischbein nahm aus eigener Initiative »seine ganze Kunst zusammen«, um unabhängig von üblichen Auftragsumständen sein Bild einer ›Idee‹ zu schaffen, das Bild emanzipierter Menschlichkeit. Was den damit verbundenen Themenkreis Körper, Körpersprache und Physiognomik anbelangt, so durfte er allerdings als einer der berufensten Künstler gelten. An seinem Lebenswerk lassen sich sehr gut die Bedeutung und die vielfältige Ausformung dieser Thematik für den Bereich der ästhetischen Praxis aufzeigen. Im Überblick ergibt sich Folgendes.

Den ersten römischen Aufenthalt (1779–81) nützte Tischbein, um im Verein mit den in Rom arbeitenden frühen Klassizisten nach den Antiken und nach Raffael zu zeichnen. Die Antike wird ihm zur ersten Belehrung über die »richtigen Masse und Formen« des menschlichen Körpers. Die darauf folgende Begegnung mit Lavater in Zürich (1781–82) machte ihn mit der Lehre von der Physiognomie, mit der zeichnerischen Bewältigung des Charakteristischen vertraut. Nach Rom zurückgekehrt vollendete er das Historienbild ›Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schach ihr Todesurteil‹, ein Werk, in dem Tischbein mit aller Konsequenz die neuen Ausdruckskunden anwendet, ohne jedoch sehr viel weiter zu kommen als vor ihm Chodowiecki mit dem ›Abschied des Calas‹ von 1767. Weitere ›Musterstücke für physiognomische Darstellungskunst‹ wie ›Luther im Disput mit seinen Gegnern‹ blieben Skizze. Hatte Tischbein schon sehr früh Tierstudien angefertigt, so versuchte er jetzt in Rom, sicher nicht ohne in Goethe einen interessierten Gesprächspartner zu finden, eine Art vergleichender Anatomie und Charakterkunde der großen Tiere aufzustellen<sup>22</sup>. Als Ergebnis dieser Untersuchungen legte er 1796 die radierte Serie ›Têtes de différents animaux‹ vor, die physiognomische Grundsätze auf die Tierkunde überträgt. Eine zweite Serie mit Götterköpfen und Künstlerporträts fordert dazu auf, menschliche und tierische Physiognomien miteinander zu vergleichen. In Deutschland setzte Tischbein dieses Vorhaben fort, mit dem Ziel, eine umfassende, hochspekulative Naturlehre aufzustellen. Er stand in Verbindung mit dem be-

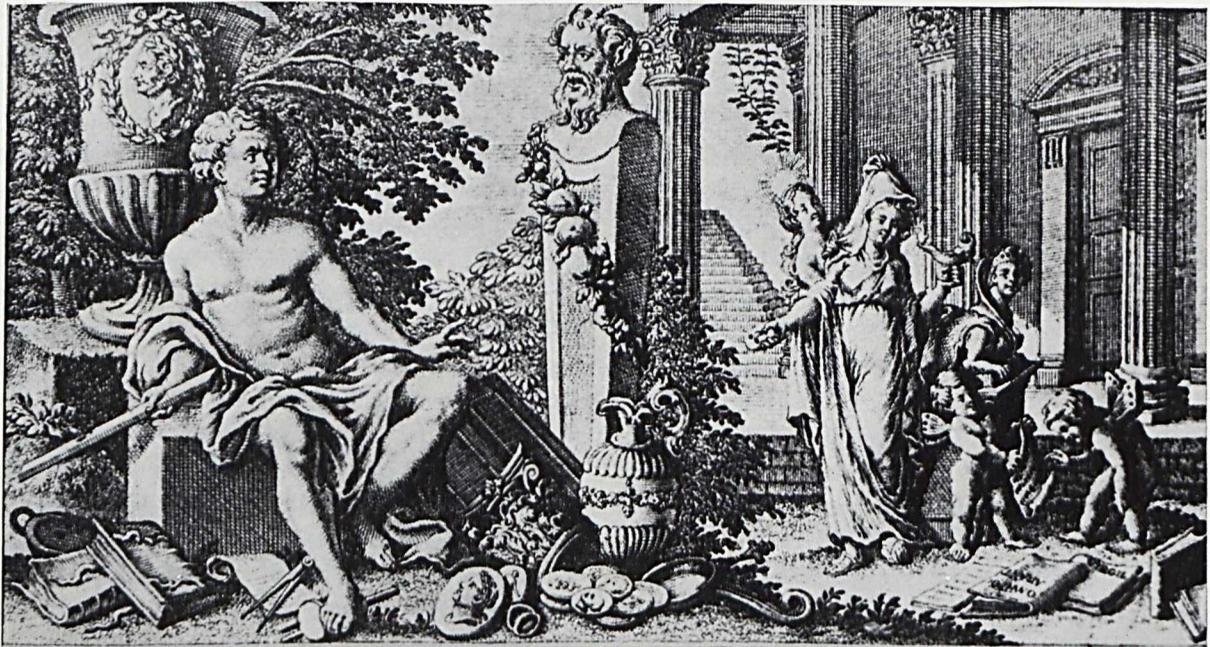
rühmten Göttinger Anatom Blumenbach, dem Begründer der wissenschaftlichen Anthropologie. »Sie sollen sehen«, schreibt Tischbein im Alter an Goethe, »wie ich bei den unbedeutendsten Geschöpfen ... meine Untersuchung über den Menschen angefangen habe, und bin vom Insekt stufenweise höher durch alle Tierarten in diese Höhe gestiegen bis zum Menschen; und ich finde, daß ein Übergang von den vollkommeneren Tieren im Menschengeschlecht liegt; und alle Kunstfähigkeiten, welche die Tiere einzeln besitzen, die alle liegen in der Gesamtheit im Menschengeschlecht.«<sup>23</sup> In Rom unternahm er es auch, »die verschiedenen Arten des Menschen aufzusuchen, zu bemerken und nachzuzeichnen.«<sup>24</sup> Die Voraussetzungen, »die Menschen zu studieren«, seien gerade im Kirchenstaat günstig, schreibt Tischbein, »da ein großer Teil derselben dort noch ohne Bildung aufwächst und sein Naturell ohne Verstellung, seine Leidenschaften ohne Scheu zeigt. In den gebildeten Ständen, die sich zu mäßigen und ihren Charakter zu verstecken wissen, hält dies natürlich schwerer.«<sup>25</sup> Suchte Tischbein in den Angehörigen der ›untersten Klasse‹ die Natur, so begegnete er in Neapel 1787 der vollkommenen Kunst auf dem Gebiet ›körperlicher Beredsamkeit‹. Die Lady Emma Hamilton, »das Meisterstück des großen Künstlers« (Goethe), unterhielt damals die Gesellschaft Neapels durch ihre mimisch-monodramatischen Darstellungen<sup>26</sup>. Wie Goethe berichtet, zeigte sie »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. Stehend, kniend, sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, bußfertig, lockend, drohend, ängstlich etc. Eins folgt aufs andere und aus dem anderen. Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln und macht sich hundert Arten von Kopfputz mit denselben Tüchern.«<sup>27</sup> Tischbein, der ein enger Mitarbeiter des Lord Hamilton war und dessen antike Vasen in seinem großen Tafelwerk von 1791ff. festhielt, hat Emma Hamilton häufig gesehen und gezeichnet. Für die Bilder ›Andromache und Hektor‹ und ›Orest und Iphigenie‹ stand sie ihm Modell, derart, daß sie ihm zu allen Köpfen, selbst zu denen der Furien, die Orest verfolgen, »den Ausdruck von den Seelenzuständen einer jeden Person vielmals« dar-

stellte, »so daß ich ihr nur nachzubilden brauchte.«<sup>28</sup> Nach der Unterweisung in Physiognomik durch Lavater stärkte die Begegnung mit der mimischen Kunst der Hamilton in Tischbein das Interesse für die Sprache des ganzen Körpers<sup>29</sup>. Es sind Zeichnungen erhalten, in denen er durch bloße Kopfstellungen – nicht durch Mienen – das Wesen des Freundes, der Gerichtsperson, des Aufwärters oder des Pagen zu charakterisieren versucht<sup>30</sup>. Tischbein mußte schließlich für alle diese Aspekte der Körpersprache als Kapazität gelten; in einschlägigen Fragen wandte man sich an ihn um Rat. 1811 besuchte ihn z. B. der Freiherr von Seckendorff, der unter dem Künstlernamen Patrick Peale als männliches Gegenstück der Emma Hamilton und ihrer deutschen Nachfolgerin Hendel-Schütz auftrat und sich in seinen ›Vorlesungen über Deklamation und Mimik‹ (1816) grundsätzlich zu diesen Themen verbreitete. Tischbein steuerte zu diesem Text einige Zeichnungen nach Attituden Seckendorffs bei<sup>31</sup>.

Ein früher Biograph gebraucht zur Charakteristik Tischbeins die anschauliche Formulierung, in seinem Kopf hätten 13 Hasen nur 12 Nester gehabt. Der unsetzte, vielseitig interessierte Mann hat keines seiner Projekte vollenden können: weder die allgemeine

Deszendenztheorie der Natur, noch die Werke über die Arten der Tiere und Menschen, noch seine mimisch-physiognomischen Studien. Die weitgespannte Arbeit an einer ›künstlerischen Anthropologie‹ kam den Werken, den Bildern und der Graphik Tischbeins, nur teilweise zugute. Einerseits sind es direkte Ableger der Naturstudien wie die Tierbilder und die Stilleben, andererseits sind sie – die Historienbilder zumeist – programmatisch überfrachtet. ›Goethe in der Campagna‹ markiert eine glückliche Zwischenstellung.

Person und Werk Tischbeins verweisen auf ein allgemeines und grundlegendes Interesse der Zeit. Die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts gilt als eine Phase hoher sozialer Mobilität. Die Verbände der politischen Gefolgschaft, des Glaubens, der Verwandtschaft und Nachbarschaft beginnen sich aufzulösen. Das hat u. a. zur Folge, daß die distinguierenden Zeichen, die bis dahin die soziale Kommunikation geleitet hatten, verschwinden, transformiert oder durch andere Zeichen ersetzt werden. Die sanktionierten Normen lassen sich nicht mehr einfach kodifizieren und durch Vordergrundverhalten befriedigen. Die Anpassungsfähigkeit selbst muß als Norm institutionalisiert werden. Gleichzeitig entsteht, in der allgemeinen Unsicherheit, das



5 J. D. Lippert, Der Altertumsforscher

Bedürfnis, die Vielfalt sozialer Erscheinungsformen, z. B. menschlicher Ausdrucksmöglichkeiten erkenntnistäufig in den Griff zu bekommen und womöglich zu reduzieren. Das Interesse von Naturwissenschaft und praktischer Soziologie verbindet sich hier über einem gemeinsamen Nenner, der Natur heißt. Natur war bekanntlich das Schlagwort der bürgerlichen Emanzipation, das ihren Zielen den Charakter allgemeinen Interesses verleihen sollte. »Wenn man bedenkt«, schreibt Sulzer, »daß mancher Liebhaber der Naturgeschichte vermittle der Beobachtung der Zeichnungen und der Beschreibungen, die Gestalt und die Bildung vieler tausend Pflanzen und Insekten so genau in die Einbildungskraft gefaßt hat, daß er die kleinsten Abänderungen richtig bemerkt, so läßt sich gewiß vermuten, daß eine ebenso mit viel Fleiß gemachte und in Klassen gebrachte Sammlung von Gesichtsbildungen und Gebärden . . . eine ganz mögliche Sache sei. Warum sollte eine Sammlung redender Gebärden weniger möglich und nützlich sein als eine Sammlung von abgezeichneten Muscheln, Pflanzen und Insekten?«<sup>32</sup>

Auf derart klassifizierend naturwissenschaftlicher Grundlage entwickelt das ausgehende 18. Jahrhundert die Lehren der Physiognomik, Mimik, Phrenologie und der Proportionen, das sind Wissenschaften, die von einem Äußeren auf ein Inneres schließen – Ausdruckskunden also<sup>33</sup>. Sie stehen für den Versuch, die gestörte Interaktion der Individuen durch Erkenntnis, Lehre und Übung zu beheben. Die pragmatische Anthropologie (Kant), das Ergebnis dieser Bemühungen, bildet sich in reger Wechselbeziehung zu den verschiedensten Disziplinen: der viele Gebiete übergreifende Antikenkult, die Veränderungen auf dem Theater und dem Tanzboden, in der Malerei und Plastik, in der Mode, in der Pädagogik und vor allem in der neuen Leibeserziehung sind hier als Faktoren mit in Betracht zu ziehen. All diese Teilbereiche und ihre wissenschaftlichen Überhöhungen entwickeln sich jedoch in konkreter Abhängigkeit von einem Übergeordneten: vom historischen Prozeß, der epochalen Auseinandersetzung zwischen Adel und Bürgertum.

Dieser Kampf wird auch mit Hilfe und im Rahmen jenes »Universums symbolischer Beziehungen« geführt, das den sozialen Stellenwert der Gruppen sichtbar macht<sup>34</sup>. Die »Unterschiede zweiter Ordnung«, die Art der Lebensführung und die Weisen gesellschaftli-

chen Verkehrs betreffend, waren im 17. Jahrhundert sehr viel strenger gefaßt, z. T. noch von oben verordnet worden. Das Arsenal der Distinktionen, das damals die Klassen getrennt hielt, kann aber nur als Ausgangspunkt für die Bewegungen des 18. Jahrhunderts gelten. Es verhält sich keineswegs so, daß die quasi idealtypischen Positionen des 17. Jahrhunderts alleiniger Gegenstand der Durchsetzungsbestrebungen der folgenden Machtkämpfe gewesen wären. Einige Grundentscheidungen wurden beibehalten, andere neu getroffen, auf Grund der sich wandelnden ökonomischen und politischen Positionen der Gruppen und nach Maßgabe des partiell selbständigen Systems ihrer Beziehungen. Diese Entwicklungen verlaufen in Europa verschieden: Zustände der Konvergenz (England), Divergenz (Deutschland) und der teilweisen Verschmelzung bei sonstiger Divergenz (Frankreich) der beiden großen Kontrahenten lassen sich beobachten. Eine jeweils genaue Positionsbestimmung wird dadurch erschwert, daß zum einen die nationalen Gruppen in Differenz zu den ausländischen treten können und daß zum anderen besonders in Zeiten geschichtlicher Verzögerung das System der sozialen Zeichen zum bevorzugten Schauplatz der Auseinandersetzungen werden, dadurch eine verhältnismäßig autonome Entwicklung nehmen kann<sup>35</sup>.

In diesem Wirrwar der Erscheinungen lassen sich jedoch einige feste Strukturmerkmale angeben. Der Wunsch nach Sicherheit, nach neuen Konventionen, der die verschiedenen Initiativen ästhetischer wie wissenschaftlicher Art beflügelte, wurde bereits genannt. Ein zweites Motiv ist in seinen Auswirkungen schwerer zu fassen. Verkürzt hieße es: die Bürger wollen dem Adel ihren eigenen Lebensstil entgegenstellen. Wir handeln von einer Zeit, da eine Freifrau von Wöllwarth den Ausspruch tat: »Adel und gemeine Leute sind zwei spezifisch verschiedene Rassen des menschlichen Geschlechts, deren Unterschied auch im künftigen Leben fort dauern wird.«<sup>36</sup> Und in Frankreich versuchte der Adel seine Vorrangstellung durch eine Theorie zu zementieren, die seine Abkunft von den alten Franken, die der anderen Franzosen von den unterworfenen Galliern zu beweisen suchte – auch hier ein Ursprungsfeld anthropologischen Denkens<sup>37</sup>. Kein Wunder, daß eine französische Prinzessin, wie Chamfort glaubhaft berichtet, nur mit äußerstem Erstaunen begreifen konnte, daß die Hand ihres Kindermädchens

auch fünf Finger zählte<sup>38</sup>. Zu diesen Tendenzen ein bürgerlicher Anonymus 1756: »Weder die Schönheit des Leibes noch des Gemüts ist an einen gewissen Stand gebunden.«<sup>39</sup> Wenn man also dem Bürgertum das Recht zuspricht, der Praxis gentiler Lebensführung ein neues Selbstverständnis seines Standes und des Menschen überhaupt entgegenzusetzen, so ist damit noch kein Wort über die Schwierigkeiten und die Richtungen dieses Unterfangens gesagt. Die erhöhte Betriebsamkeit der Bürger auf dem Gebiet der sozialen Zeichen während des 18. Jahrhunderts war diktiert durch die Eigenheiten ihrer Ausgangslage und ihrer Zielvorstellungen.

Das bürgerliche Repertoire an Verkehrsformen hatte seinen Ursprung und Bezug im häuslichen Kreis, in einer starren Ordnung der psychisch wie physisch voneinander Abhängigen. Diese Sozialisationsform tendiert zu einer Verinnerlichung der Antriebe und zu einer Beschneidung der sinnlichen Fähigkeiten, u. a. der körperlichen Selbstdarstellung. Als das Bürgertum im Verlauf des 18. Jahrhunderts unter Ausnutzung seiner gewachsenen ökonomischen und geistigen Errungenschaften immer größere Teile der Öffentlichkeit, der »Welt« eroberte, erwies sich seine psychologische Grundausstattung als schwerwiegendes Handicap. Es kann dies hier nur angedeutet werden; stellvertretend für vieles sei zitiert, wie ein an Körpermimik besonders interessierter Autor des 18. Jahrhunderts, Johann Jakob Engel, den Zustand einer nach außerhäuslicher Selbständigkeit strebenden Romanperson, eines Sohnes, schildert, der gerade eine Auseinandersetzung mit dem Hausherrn und Vater hinter sich hat: »So wie man diesen nur ansah, entdeckte man sogleich sein ganzes Inneres in seinem Äußeren. Das Licht der Augen, die bedeutungslos vor sich hinstarrten, schien bis auf den letzten Funken verlöscht; aus den Gesichtsmuskeln war alle Festigkeit, alle Spannung verschwunden, und die Arme hingen an beiden Seiten so schlaff und welk herunter, wie die Zweige einer Zitterespe. Erst als Mutter und Schwester zu ihm hinantraten, um ihre Teilnahme an seiner Entlassung zu bezeugen, kam auf einmal in die tote, seelenlose Gestalt wieder Leben; er bat sie, mit abwärts gekehrtem Blick und hinter sich ausgestreckter Hand, daß sie, wenn sie noch einige Zärtlichkeit für ihn hegten, ihn auf der Stelle verlassen möchten.«<sup>40</sup>

Neben diesen psychohistorischen Aspekt des Hauses,

der eine direkte Umsetzung von sozialer Ordnung in Verhalten angibt, tritt der ökonomische. Was die »zweite Natur« der Bürger in ihrem Ansatz von den Verkehrsformen des Adels etwa unterscheidet, ist ihre Verknüpfung mit der materiellen Lebenstätigkeit. Sicher harmonisieren auch gentiles Dekor und gentile Lebensführung; es besteht aber doch ein grundsätzlicher Unterschied zwischen einer Lebenstätigkeit, die Subsistenzmittel schafft, und einer, die sie nur verbraucht. Hat die Ostentation adligen Betragens quasi Selbstwert und markiert sie den Stellenwert des Einzelnen in einer ideellen Hierarchie, so will bürgerliche Selbstdarstellung die moralische und ökonomische Bonität des Einzelnen oder der Familie anzeigen, eine Größe, die nach damaligen Maßstäben noch relativ genau zu bestimmen war. Sie ließ sich nicht allein – und das ist das Entscheidende für diese Zeit – durch ostentativen Verbrauch von Reichtum und durch übertriebene Förmlichkeit glaubhaft machen. Der konkrete Bezug zur produktiven Seite bürgerlichen Lebens mußte gewahrt bleiben; allerdings war dabei fast jeder Analogieschluß, der Moralisches und Ökonomisches in Beziehung setzte, erlaubt. Benjamin Franklin hat uns in seiner Autobiographie (1771–1790) exemplarisch diese Reaktionsweise, die praktische Verwertung der behaviouristischen Grundeinrichtung seiner bürgerlichen Umgebung, beschrieben: »Ich begann nun die allmähliche Abzahlung der Schulden, die auf meiner Druckerei lasteten. Um meinen Kredit und Ruf als Geschäftsmann zu sichern, führte ich nicht allein ein *wirklich* tätiges und mäßiges Leben, sondern hütete mich auch vor jedem Schein des Gegenteils. Ich kleidete mich einfach und wurde nie an einem öffentlichen Vergnügungsorte gesehen, fischte und jagte nicht. Höchstens hielt mich dann und wann ein Buch von der Arbeit ab, aber doch nur selten, und dann geschah es so heimlich, daß kein Anstoß dadurch erregt wurde. Und um zu zeigen, daß ich mich nicht über meinem Stand dünkte, fuhr ich bisweilen das beim Kaufmann erhandelte Papier selbst in einem Schubkarren nach Hause. So erhielt ich den Ruf eines fleißigen, strebsamen und in seinen Zahlungen sehr pünktlichen jungen Mannes.«<sup>41</sup> Das Abheben auf die Bewußtheit der Selbstinszenierung ist auffällig: aus der sozialen Zwangssituation heraus geboren bildet sie die Voraussetzung für das Bestreben des Bürgertums, sich lernend der fehlenden Formen zu bemächtigen<sup>42</sup>.

Der Habitus des Bürgers unterscheidet sich zunächst einmal notwendig von dem des Adligen; das willentliche Moment, die bewußte Absetzung von der höheren Klasse oder die Annäherung an deren Normen, wird auf der Grundlage der durch Lebenstätigkeit und Sozialgeschichte bedingten Strukturen wirksam. Dennoch: die Gliederung und Organisation des Systems der symbolischen Beziehungen ist nicht identisch mit seinen ökonomischen Voraussetzungen – darauf wurde schon hingewiesen. Wir haben es hier mit einem partiell verselbständigten Bereich zu tun, für welchen die historische Gesamtsituation den Bezugsrahmen abgibt. Das Bürgertum agiert und reagiert. Immer, selbst in seinen ureigensten Zonen, handelt es letztendlich auch in Relation zu den Verhaltensmustern der anderen gesellschaftlichen Gruppen. Die Kritik am Adel, die veröffentlichte wie die internalisierte, konzentriert sich nun fast ausschließlich auf das Gebiet der äußeren Erscheinung und der intersubjektiven Verhaltensmuster; die einschlägigen Traktate der Moralphilosophen sind voll von Klagen über die leeren Daseinsformen der Oberklasse. Die Tendenz solcher Vorwürfe richtet sich nicht allein gegen die Adligen selbst, sondern auch und vor allem an die Bürger, die es vielleicht jenen nachtun wollen. Die bürgerliche Gesellschaftsethik markiert hier ihre Hauptschwierigkeit: das angestrenzte und permanente Kritisieren zeigt eben an, daß man nichts Vergleichbares entgegensetzen hatte, daß von keinem Aspekt gentilen Lebens eine größere Faszination und Versuchung ausging als von seiner äußeren Formgewandtheit. Die Spannung zwischen notwendiger Anbindung des Verhaltens an die Lebenstätigkeit und dem Streben nach Ostentation und Selbstdarstellung wird nicht ausgehalten und produktiv verarbeitet. Die Lösungen, die sich herauskristallisieren, sind keine; sie verweisen nur auf die Schwierigkeiten der Ausgangslage. Man trennt in anlaßgemäße Umgangsformen, in privat und öffentlich, man beginnt, im eigenen Lager sorgfältig zu nuancieren und zu differenzieren, man grenzt sich in bewußter Härte nach unten hin ab. Die Geschichte der bürgerlichen Verkehrsformen ist eine Geschichte ohne Ende, ohne Lösungen, eine Geschichte der halbherzigen bis selbstvergessenen Kompromisse und vor allem: der unnachahmlichen, oft genialen Einzelaktionen. Positiv zu vermerken bleibt – und das ist mehr, als es auf den ersten Blick hin bedeuten mag: das

Thema wird in der gesellschaftlichen Diskussion und Praxis dauernd bewegt und bearbeitet. Die ›unterirdische Geschichte‹ des Körpers verläuft hier, wenn nicht an der Oberfläche, so doch sichtbar<sup>43</sup>.

Zwei Beispiele, die zwischen Kunst und Standesethik liegen, sollen exemplarisch einige der hier genannten Probleme belegen. Im Sinne der Aufklärung, Theorie in praktische Handlungsanweisungen umzusetzen, handelt Hogarth, wenn er seine Ästhetik, die ›Analysis of Beauty‹ (1753), auch auf das Gebiet der Verkehrsformen ausdehnt. Er verspricht »the principles of personal beauty and deportment« zu lehren – dies alles »in the plainest, most familiar, and entertaining manner«<sup>44</sup>. Die zentrale Kategorie bei Hogarth, das Ziel der didaktischen Bemühungen, heißt »grace« – das bedeutet in diesem Zusammenhang Anmut körperlicher Bewegungen, Sicherheit und Freiheit der Gestik, die sich nach bestimmten Regeln zu vollziehen hat, als deren oberstes das Gesetz der S-förmigen Linie gilt. Den Bezugsrahmen, für den diese Bewegungslehre entworfen wird, stellt das Feld menschlichen Verkehrs auf höherer Ebene – das also, was in einem elitären Verständnis sich Gesellschaft nennt. Dennoch übersieht Hogarth nicht die Beziehung dieser Sphäre zu dem Bereich gegenständlich materieller Tätigkeit, die als Arbeit erst gesellschaftliches Handeln stiftet: »Die nützlichen, durch Gewohnheit eingeschliffenen Bewegungen, die den Notwendigkeiten des Lebens dienen, folgen direkten, geraden oder kreisförmigen Linien . . . Anmutige Bewegungen nach S-förmigen Linien kommen nur gelegentlich vor, meist in Zeiten der Muße. . . . Alle Tätigkeiten des Lebens können ohne sie ausgeführt werden; sie sind sozusagen nur der ornamentale Bestandteil der Gestik; und deswegen, weil sie nicht durch Notwendigkeit eingeübt werden, müssen sie nach Vorschriften oder durch Nachahmung erworben und durch zahlreiche Wiederholungen zur Gewohnheit werden.«<sup>45</sup> Die Aufforderung zu bewußtem Lernen einer neuen Körpersprache geschieht also hier in bewußter Abgrenzung vom Spezifischen der Lebenstätigkeit. So früh und so deutlich hat das niemand festgehalten.

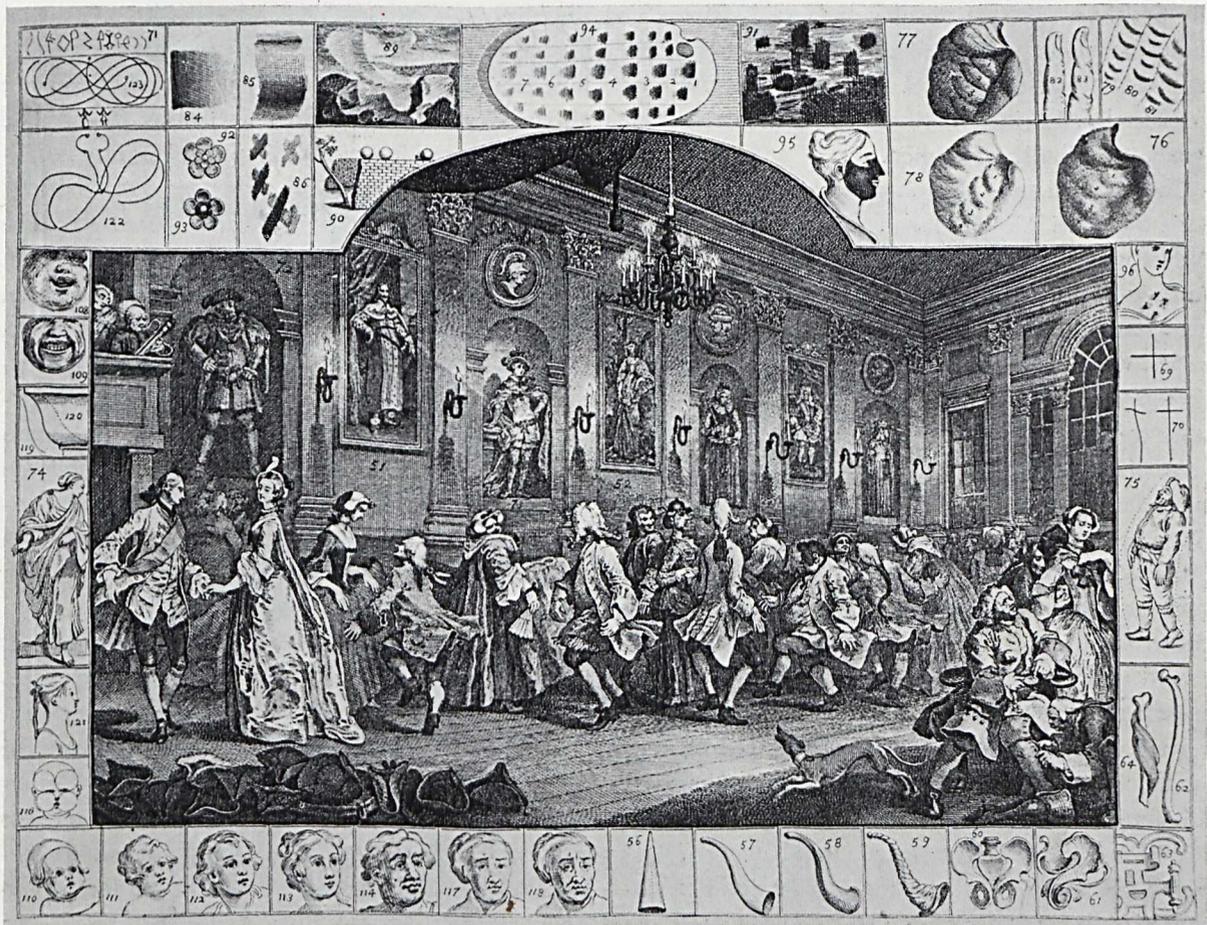
In einem Kupferstich erläutert Hogarth seine Vorstellungen in negativer wie in positiver Hinsicht (Abb. 6). Aus ihm wird ersichtlich, daß der von ihm propagierte »ornamental way of moving« nicht theoretisch abstrakt gewonnen wurde, sondern sich an den Ver-

haltensformen des Hochadels orientiert. Der Tänzer ganz links, der sich laut Hogarth ideal bewegt, soll sogar den damaligen König Georg III. vorstellen. Was das Vermögen anbelangt, sich graziös und frei zu bewegen, so ist der Adel den anderen Klassen weit voraus. Er befindet sich nicht nur häufiger im Zustand der Muße, welcher anmutige Bewegung fördert – »a certain sense of superiority makes them act without restraint«. Hogarth findet hier zu der Erkenntnis, die bis heute gilt, daß die Körpersprache (»language of action«) klassenspezifische Sprachbarrieren kennt.

Für Hogarth als Vertreter des englischen Bürgertums erscheinen diese Schranken jedoch nicht unüberwindlich. »Bewegung ist eine Art Sprache, die eines Tages vielleicht einmal mit Hilfe von Grammatik-Regeln gelehrt werden wird. Heute lehrt man sie lediglich durch Übung und Nachahmung.«<sup>46</sup> Hogarth bietet

Regeln (precepts) an, die den Einzelnen auch in widrigen Situationen in die Lage versetzen, sicher auftreten zu können. Es kommt darauf an, die Spontanreaktionen des Körpers, die z. B. soziale Unterlegenheit ausdrücken, durch bewußte Beherrschung der Glieder zu ersetzen (certainty in the mind). Häufiges Üben, das Heranbilden eines Körpergefühls (a sensibility within yourself) machen, daß die erworbene Grazie natürlich und leicht, d. h. der des Adels vergleichbar erscheint (make acquired grace seem easy and natural).

Hogarth' praktische Ästhetik hat als Voraussetzung die englische Situation, d. h. das Bündnis zwischen Adel und Bürgertum, und den Grundsatz bürgerlicher Gesellschaftsethik, ihre Defizite durch bewußte Lerntätigkeit zu ersetzen. Auf dem Kontinent, in Deutschland ergibt sich dagegen ein anderes Bild.



6 W. Hogarth, Tafel zur »Analysis of Beauty«

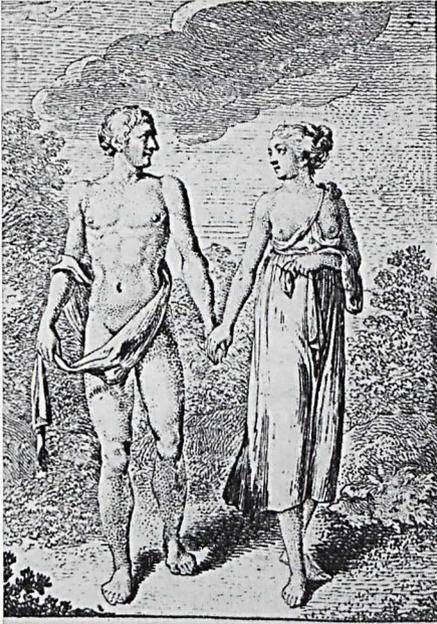
Chodowiecki und Lichtenberg haben 1779 und 1780 unserem Thema zwei Folgen von Kupferstichen und Texten unter dem Titel ›Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens‹ gewidmet<sup>47</sup>. Am Anfang der zweiten Serie stellen sie in zwei programmatischen Blättchen ihre Kategorien nebeneinander: Natur, symbolisiert durch ein fast unbekleidetes Menschenpaar, »die Unschuld im Bilde nackender Voreltern« – Affektation, repräsentiert durch zwei Modepuppen, eine Karikatur auf den französischen Kleidungsstil (Abb. 7). Diese Vergleichsweise widerspricht dem Vorgehen der anderen Blätter insofern, als dort das positive Gegenstück sich immer im Rahmen des gesellschaftlich Möglichen hält und nicht ein utopisch-abstraktes Ziel anvisiert (Abb. 8). Die vielbeschworene Kategorie Natur, so muß man folgern, kann offensichtlich nicht konkret gesellschaftlich vermittelt werden; in der Hand der bürgerlichen Lebensphilosophie gerät sie eher zur Rückphantasie<sup>48</sup>. In der Tat beweisen die positiven Alternativen der anderen Blätter, daß ihnen nicht eine wie auch immer begriffene Natur ein neues Maß gab, sondern daß sie sich nur als vernünftiges Mittelmaß zu ihren karikaturistisch übersteigerten Pendants artikulieren können.

Chodowiecki und Lichtenberg intendieren mit ihrer Serie zweierlei. Sie ermahnen den Bürger zu einem Auftreten, das sich positiv von dem des Adels absetzt. Auch in seiner äußeren Erscheinung soll sich der Bürger klassenbewußt zeigen. Die negativen Gegenbilder zeigen nicht unbedingt Zerrbilder der Oberschicht; sie mögen auch solche Angehörige des Großbürgertums treffen, welche die Noblen imitieren. Damit unterscheiden sich beide Autoren deutlich von Hogarth: auch die Körpersprache wird Faktor der epochalen Auseinandersetzung zwischen Adel und Bürgertum. Das zweite Ziel, das Chodowiecki und Lichtenberg verfolgen, stellt im Grunde nur eine Abwandlung des ersten dar. Es ist national. »Diese sind Deutsche, sprechen deutsch, sehen sich und verstehen sich« – heißt es lapidar zu einem Blatt der ersten Folge. Als Hauptgegner wird Frankreich hingestellt, das Ursprungsland eines neofeudalen Lebensstils, dem der deutsche Adel und Teile des Bürgertums verfallen waren.

Will man die Spezifika einer klassenbewußten Körpermimik aus Lichtenberg und Chodowiecki gewinnen, so stellt man zuerst fest, daß die Autoren wie Hogarth »action« – das ist Bewegung und Handeln in

einem – nur für den Kontext ›gesellschaftlicher‹ Anlässe aufzeichnen: Begrüßung, Konversation, Spaziergang, Tanz, Natur- und Kunstbetrachtung sind »Auftritte des menschlichen Lebens« (Lichtenberg), die als mehr oder minder öffentliche geschärfte Aufmerksamkeit und gesteigerte Selbstsicherheit verlangen. Die negativen Verhaltensmuster werden nach zwei Richtungen abgewertet. Der Ausdruck erscheint einmal übertrieben ekstatisch – »modische Empfindsamkeit und vitulierendes Entzücken« nennt das Lichtenberg –, das andere Mal übertrieben maniert – »unaussprechliche Hof-Süßigkeit und zum blöden Nichts abgeschliffene Complaisance« heißt es hier. Dagegen zeigen sich die bürgerlichen Formen beherrscht, gemäßigt, leidenschaftslos. Die Umriss der Gestalten tendieren zur Geschlossenheit; Sparsamkeit der Gestik herrscht vor. Man erkennt die Intention, dem jeweiligen Anlaß gerecht zu werden und nicht nur irgendeinem Kanon zu genügen. Die Blätter legen überdies nahe, die Gefühle der dargestellten Personen für echt und ehrlich zu nehmen, obwohl oder weil sie innerlich bleiben und kaum ablesbar sind. Man kann also im Gegensatz zu Hogarth festhalten: Die Sprache des Körpers soll in erster Linie wahr sein; ihre möglichen ästhetischen Qualitäten stehen nicht zur Debatte. Daß die gemeinte Form der Wahrheit eine historische und relative ist und keinen absoluten anthropogenen Maßstab kennt, bedarf nicht besonderer Betonung. Die Serien der Lichtenberg und Chodowiecki belegen treffend die oben mit Hilfe Bourdieus getroffene Behauptung, daß das System der symbolischen Beziehungen eine eigene Gesetzmäßigkeit hat: die Orientierung geschieht im internen Rahmen, an der anderen Klasse; weiterreichende Zielpunkte sind nur undeutlich anvisiert (Natur) oder bedeutungsvoll ausgeblendet – so vor allem der Bezug zur gesellschaftlichen Tätigkeit.

Bildende Kunst am Beispiel Tischbeins und visualisierte Anstandslehren am Beispiel Hogarth und Chodowiecki sind bisher Gegenstand der Analyse gewesen. Sie führten verschiedene Lösungsvorschläge vor: die Orientierung am Vorbild des Adels, die der bürgerlichen Sphäre angepaßte Verkehrsform und die Überhöhung ins Monumentale und Allgemein-Menschliche. Mit dem folgenden Gegenstand der Interpretation – es sind Goethes Wilhelm Meister-Romane – erreichen wir ein Werk, das nicht nur den inneren Zu-



*Natur*



*Affectation*



*Empfindung  
Sentiment*



*Empfindung  
Sentiment*

7, 8 D. Chodowiecki, Natur, Affectation und Empfindung

sammenhang dieser Möglichkeiten (besser: Notwendigkeiten) durch fortlaufende Kommentierung und Stellungnahme begreifbar macht, sondern auch aus der dauernden Bewegung des Themas heraus eine weitere, wörtlich verstanden: produktive Lösung der Problematik bürgerlicher Körpersprache hervorbringt<sup>49</sup>.

»Daß ich dir's mit *einem* Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.« (5,3)<sup>50</sup> In einem Brief an seinen Schwager Werner, den Kaufmann, entwirft Wilhelm Meister im 5. Buch der Lehrjahre sein Konzept eines Bildungsganges, der – aus der bürgerlichen Sphäre kommend, das Haus verlassend – diese überwindet und dem Ideal gentiler Lebensführung sich annähert. Die Worte, die hier zur Charakterisierung des adligen und des bürgerlichen Standes fallen, sind oft zitiert worden; man hat dabei übersehen, daß die Unterschiede, die Goethe so deutlich herausarbeitet, auch aus der Beobachtung des äußeren Erscheinungsbildes, des Auftretens, der Körper- und Gesichtsmimik gewonnen werden. Bildung ist für Wilhelm Meister nicht gleichbedeutend mit Kultivierung des Innerlichen (vgl. die »Schöne Seele«), mit der Bildung von innen heraus, wie sie die zeitgenössischen Moralphilosophen Knigge und Campe forderten; diese hat vielmehr ihr Pendant in der gleichmäßigen Ausbildung körperlicher Fähigkeiten. Der Adel ist hierin dem Bürgertum eindeutig überlegen; eine bloße Nachahmung seiner Formen, so erstrebenswert sie wären, führt jedoch insofern nicht weit, als dem »ausgebildeten« Bürger in Deutschland der öffentliche Ort zur Darstellung seiner erworbenen Gewandheit fehlt. In dieser Situation bietet sich dem Wilhelm Meister nur das Theater an: »Auf den Brettern erscheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanz, als ob in den oberen Klassen; Geist und Körper müssen bei jeder Bemühung gleichen Schritt gehen, und ich werde da so gut sein und scheinen können, als irgend anderswo.« Diese Entscheidung Wilhelms, seinen Wirkungskreis im Theater zu suchen, verrät sich als »Schein«-Lösung. Sie entbehrt als solche aber nicht der Konsequenz. Der ästhetische Überhang, der den Bewegungskanon der Welt des Adels kennzeichnet und dort seinen sozialen Sinn hat, ist außerhalb derselben nur noch ästhetisch abreagierbar. Goethe läßt Wilhelm Meister später seinen Irrtum erkennen. Der

Brief markiert also, wie vieles in diesem Stufenroman, nur eine Etappe im Bewußtwerdungs- und Bildungsprozeß des Helden. Er enthält dennoch, über seinen beschränkten Anlaß hinausgehende Einsichten in sozialanthropologische Erscheinungsformen des 18. Jahrhunderts, die hier nicht übergangen werden können<sup>51</sup>.

Für Wilhelm Meister ist zur Bestimmung des Adels der Begriff der Person unabdingbar. Dieser war bisher vor allem im juristischen Sinn auf den Adel angewandt worden<sup>52</sup>; hier gewinnt er einen plastisch-körperlichen Umriß: »Da er (sc. der Edelmann) mit seiner Figur, mit seiner Person, es sei bei Hofe oder bei der Armee, bezahlen muß, so hat er Ursache, etwas auf sie zu halten, und zu zeigen, daß er etwas auf sie hält. Eine gewisse feierliche Grazie bei gewöhnlichen Dingen, eine Art von leichtsinniger Zierlichkeit bei ernsthaften und wichtigen kleidet ihn wohl, weil er sehen läßt, daß er überall im Gleichgewicht steht. Er ist eine öffentliche Person, und je ausgebildeter seine Bewegungen, je sonorer seine Stimme, je gehaltner und gemessner sein ganzes Wesen, desto vollkommner ist er.«<sup>53</sup> Dem Bürger dagegen wird durch gesellschaftlich bedingte Widerstände diese »personelle Ausbildung« unmöglich gemacht. Der Bürger »darf nicht fragen: Was bist du? sondern nur: Was hast du? welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wie viel Vermögen?«<sup>54</sup> Um überhaupt etwas »darzustellen«, muß der Bürger sich durch Wissen, Amt, Vermögen etc. hervortun. Die Zeit und die Mühen, die er darauf verwendet, gehen ihm zur Kultivierung seiner Person ab. »Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen, wie er will.« Die Gesetze, die in seiner Sphäre herrschen, führen notwendig zur Einseitigkeit: der Bürger »soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon vorausgesetzt, daß in seinem Wesen keine Harmonie sei, noch sein dürfe, weil er, um sich auf *eine* Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muß.«

Die Erkenntnis dieser Hindernisse läßt Wilhelm Meister zu dem Schluß kommen: »Wenn der Edelmann durch die Darstellung seiner Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Persönlichkeit nichts und soll nichts geben. Jener darf und soll scheinen; dieser soll nur sein, und was er scheinen will, ist lächerlich und abgeschmackt.« Es fällt auf, wie sehr sich

der Schreiber dieses Briefes die Standards des Adels zu eigen macht. Selbst der Begriff des Scheins, sonst handliche Formel des Angriffs auf den Adel, wird hier mit positivem, zumindest neutralem Tenor eingeführt. Mit keinem Wort wird der mögliche Wert der bürgerlichen Lebensideale erwähnt; es kommt zu keiner Aussage darüber, ob sich hier nicht eigene Verkehrsformen entwickelt haben. Der kämpferische bis satirische Klang, der gerade den Beobachtungen der körperlich-sinnlichen Erscheinung bei Lichtenberg u. a. beigemischt ist, fehlt hier völlig. Wilhelm Meister, dem das Fazit seiner Betrachtungen nicht gleichgültig sein kann, verfällt bei ihrer Bewertung in Resignation bzw. in Egoismus: »An diesem Unterschiede ist nicht etwa die Anmaßung der Edelleute und die Nachgiebigkeit der Bürger, sondern die Verfassung der Gesellschaft selbst schuld; ob sich daran etwas einmal ändern wird und was sich ändern wird, bekümmert mich wenig; genug, ich habe wie die Sachen jetzt stehen, an mich selbst zu denken.«

Die ›Theatralische Sendung‹ Wilhelm Meisters ist ein fruchtbarer Irrtum, ein Umweg. Er gewinnt Zeit und Welterfahrung; er emanzipiert sich vom ›Haus‹, vor allem aber gelingt es ihm, sich körperlich und geistlich zu vervollkommen. Schon im Brief an Werner weiß er zu berichten: »Ich habe, seit ich dich verlassen, durch Leibesübung viel gewonnen; ich habe viel von meiner gewöhnlichen Verlegenheit abgelegt und stelle mich so ziemlich dar. Ebenso habe ich meine Sprache und Stimme ausgebildet, und ich darf ohne Eitelkeit sagen, daß ich in Gesellschaften nicht mißfalle.« Am Anfang des 8. Buches gibt es dann eine für die Komposition des Werkes wichtige Passage, in der uns Wilhelms Erscheinung am Ende der ›Lehrjahre‹ plastisch vor Augen geführt wird<sup>55</sup>. Wilhelm begegnet Werner wieder, mit dem er seit jenem Brief keinen Kontakt mehr hatte. »Beide konnten nicht verbergen, daß sie sich wechselweise verändert fanden. Werner behauptete, sein Freund sei größer, stärker, gerader, in seinem Wesen gebildeter und in seinem Betragen angenehmer geworden. – Etwas von seiner alten Treuerzigkeit vermiß' ich, setzte er hinzu. . . . Wahrhaftig! rief er aus, wenn du deine Zeit schlecht angewendet, und, wie ich vermute, nichts gewonnen hast, so bist du doch indessen ein Persönchen geworden, das sein Glück machen kann und muß; . . . du sollst mir mit dieser Figur eine reiche und schöne Erbin einkau-

fen. . . . Seht nur einmal, wie er steht! wie das alles paßt und zusammenhängt! Wie doch das Faulenzen gedeiht! Ich armer Teufel dagegen – er besah sich im Spiegel – wenn ich diese Zeit her nicht recht viel Geld gewonnen hätte, so wäre doch auch gar nichts an mir.« »Der gute Mann (sc. Werner) schien eher zurück als vorwärts gegangen zu sein. Er war viel magerer, als ehemals; sein spitzes Gesicht schien feiner, seine Nase länger zu sein; seine Stirn und sein Scheitel waren von Haaren entblößt, seine Stimme hell, heftig und schreiend; und seine eingedrückte Brust, seine vor-



9 D. Chodowiecki, Physiognomien des Lasters und der Tugend

fallenden Schultern, seine farblosen Wangen lieben keinen Zweifel übrig, daß ein arbeitsamer Hypochondrist gegenwärtig sei.« (8,1)

Das Wiedersehen der ungleichen Freunde ist zurückzubeziehen auf eine Szene am Anfang des Romans (1,10). Vor Antritt seiner Reise, die ihn auf Dauer von zu Hause wegführen sollte, geht Wilhelm zusammen mit dem bereits als Kaufmann tätigen Werner die Erinnerungen an ihre gemeinsame Kindheit, vor allem an das gemeinsame Theaterspiel durch. Ungern fühlt sich Werner an ein von Wilhelm verfaßtes Spiel ›Der Jüngling am Scheideweg‹ erinnert. Nach seinen Äußerungen muß eine der Allegorien, die statt Tugend und Lust die Wahlmöglichkeiten des bürgerlichen Herakles bezeichneten, das Gewerbe verkörpert haben, nach Werner eine »zusammengeschrumpfte erbärmliche Sybille«. Über ihr Gegenstück, die von Wilhelm bereits damals, sehr zum Mißfallen des Vaters positiv besetzte Allegorie erfahren wir nichts. In der Medisance Werners über seinen Beruf treten als Antipoden die Göttinnen des Handels und des Theaters auf.

Was diese Eingangsszene fast spielerisch anlegt, wird später Wirklichkeit. Wilhelm und Werner haben sich vom gleichen ›Scheideweg‹ aus verschieden entwickelt. Goethe wiederholt hier ein Strukturmotiv des Aufklärungsromans, das auch in die bildende Kunst Eingang gefunden hat<sup>56</sup>. Zwei Menschen mit gleichen Ausgangschancen werden auf zwei verschiedenen Lebenspfaden, über denen Tugend/Arbeit und Laster/Faulheit stehen, gezeigt. Hogarth und Greuze, die Protagonisten einer bürgerlichen Kunst in England und Frankreich waren vorausgegangen<sup>57</sup>; in Deutschland hatten Lichtenberg und Chodowiecki ihre Serie ›Der Fortgang der Tugend und des Lasters‹ veröffentlicht, eine Folge von Kupferstichen, die vom Einfluß der Lebensführung auf die Physiognomien der Menschen erzählen<sup>58</sup>. Der zweite Stich dieser Reihe mag für den Kontrast Wilhelm-Werner stehen, wobei letzterer – im Roman der Prototyp des unermüdeten tätigen Bürgers – mit dem Bild des Lasters identisch wäre und Werner die tugendhafte Physiognomie zur Schau trüge (Abb. 9). Eine ebenso ironisch zugespitzte Umkehrung ließe sich unter Maßgabe von Goethes bzw. Wilhelm Meisters Kategorien an Lichtenbergs Text vornehmen. Zu dem Bild der Tugend heißt es da lakonisch: »Gewissensruhe, gesetzter Mut und zur

Natur werdender Vorsatz, nicht um ein Haar mehr scheinen zu wollen, als man ist: der größte Putz des Tugendhaften, und selbst des Lasters erträglichster Anzug.« – »Jener darf und soll scheinen; dieser soll nur sein«, so hatte Wilhelm vom Edelmann und vom Bürger geschrieben und hatte diesen Zustand nicht gutgeheißen. Er wollte scheinen, d. h. mehr scheinen als er war (Bürger und Kaufmannssohn nämlich). Auf ihn trifft fast zu, was Lichtenberg dem Bild des Lasters unterstellt: »Innere Unruhe, Gewissens-Vorwürfe, Unzufriedenheit mit sich selbst . . . und im Ganzen eine ruchlose Unbestimmtheit.«<sup>59</sup> Solches gilt zwar nicht für den ›fertigen‹ Wilhelm Meister, wie er Werner gegenübertritt, aber es gilt für seinen verworrenen Lebensweg<sup>60</sup>. An seinem Äußeren hat das jedoch keine bleibenden Spuren hinterlassen. Im Gegenteil: Wilhelm hatte Zeit und Muße, sich zu einem »Persönchen« auszubilden. Werner, der in der bürgerlichen Sphäre blieb, hat äußerlich verloren.

Goethe hat über die Schilderung der Begegnung der Freunde eine Reihe ironischer Lichter verteilt, die auf beide Gestalten fallen, vor allem aber das Bild des Wilhelm Meister in Unruhe halten. Manches, was der Schwager spöttisch meint oder aus seiner bürgerlichen Perspektive scheinbar beschränkt wahrnimmt, trifft durchaus zu. Wilhelm macht ja schließlich durch die Verbindung mit der adligen Natalie sein Glück; er hat seinen Lebensunterhalt nicht selbst verdient – insofern ist der Vorwurf der Faulenzerei berechtigt, und daß seine Treuherzigkeit verlorengegangen sei – Wilhelm leugnet es natürlich –, dieser Vorwurf, bestünde er zu Recht, würde in der Tat seine Entfernung vom bürgerlichen Verhaltenskodex bedeuten, dem Vertrauenswürdigkeit und Direktheit alles und der schöne Schein nichts ist. Gerade Goethe, der viele Schicksale seines Romanhelden selbst durchlebt hat, mußte es schwerfallen, den sozialen Aufsteiger ganz und gar zu verherrlichen. Aber auch dann, wenn man abstreicht, daß der Blick auf den neugebackenen Meister besonders kritisch ausfallen muß, gibt es noch manche Ungereimtheit in seinem Wesen und seiner sozialen Geschichte. Deswegen hat der Held noch einen weiten Weg vor sich, einen Weg, der ihn in die Gesellschaft zurückführt. Abgeschlossen ist jedoch – nach adligem Maß – die Ausbildung seiner körperlich-plastischen Erscheinung und seiner Manieren. »Die Natur hat dich losgesprochen« (7,9), dieses Wort des Abbé fällt am

Ende von Meisters Lehrjahren. Auch diesen vieldeutigen Satz könnte man als ironische Auflösung bürgerlicher Gesellschaftsethik verstehen.

Wilhelm Meisters Bildungsgang ist kollektiv nicht nachvollziehbar. Er geschieht in einer Phase sozialen Umbruchs, in der Allgemein- und Individualgeschichte kaum trennbar verquickt sind. Für seinen Sohn Felix sucht Wilhelm nicht den Weg, der oft Irr- und Umweg ist, sondern die Stätte, an der Erziehung nach Programm abläuft. Er findet sie in der »Pädagogischen Provinz«, einem utopischen Reich der Menschenbildung, das im 2. Buch der Wanderjahre (entstanden 1807–29) beschrieben wird<sup>61</sup>. In dieser Utopie begegnen sich 18. und 19. Jahrhundert, Philanthropismus und Saint-Simonismus: eine nähere Einlassung mit diesem komplexen Phänomen soll erst gar nicht versucht werden. Ein Detail läßt sich jedoch isolieren und mit den bisherigen Ausführungen zum Problem der sozialen Bewegungslehre bei Goethe verbinden.

»Alle Kinder, sie mochten beschäftigt sein, wie sie wollten, ließen ihre Arbeit liegen und wendeten sich mit besondern, aber verschiedenen Gebärden gegen die Vorbeireitenden, und es war leicht zu folgern, daß es dem Vorgesetzten galt. Die jüngsten legten die Arme kreuzweis über die Brust und blickten fröhlichen Himmel; die mittlern hielten die Arme auf den Rücken und schauten lächelnd zur Erde, die dritten standen strack und mutig; die Arme niedergesenkt, wendeten sie den Kopf nach der rechten Seite und stellten sich in eine Reihe, anstatt daß jene vereinzelt blieben, wo man sie traf.« (2,1) Diese Gebärden werden Wilhelm Meister als die drei Erfurchten erklärt: die Ehrfurcht vor dem, was über uns ist (Gott); die Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist (Erde, materielles Leben); die Ehrfurcht vor dem, was neben uns ist (die Nächsten). Die drei Ehrfurchten fließen zusammen zu der vierten: der Ehrfurcht vor sich selbst, die äußerlich nicht ablesbar ist. Goethe selbst hat diese Lehre mit allerlei philosophischen Spekulationen beschwert. Seine Interpreten haben es ihm z. T. nachgetan<sup>62</sup>. Keine der vorhandenen Deutungen soll hier erweitert oder gestützt werden. In diesem Zusammenhang interessiert nur die Tatsache, daß Goethe für die »Pädagogische Provinz« das Modell einer neuen Körpersprache entwirft<sup>63</sup>.

Zur Bestimmung der Ehrfurchten bietet sich Engels »Mimik« an, die Goethe mit großer Wahrnehmungs-

keit gekannt hat<sup>64</sup>. Engel unterscheidet zwischen »ausdrückenden« (absichtlichen), »malenden« (analogen) und »physiologischen« Gebärden. Die Ehrfurchten sind von Goethe als »malende« Gesten angelegt worden: sie ahmen durch einfache sinnliche Vorgänge (Blick und Körperhaltung nach oben, unten, zur Seite) unsinnliche Ideen nach. Als nachahmende Gebärden sind sie aber der Konvention entzogen: Goethe gründet also seine Bewegungslehre direkt auf Natur – auch Engel hatte zwischen den »willkürlichen« und »natürlichen« Gesten einen Unterscheid gemacht. Die Differenz zwischen der Mimik der Aufklärung und dem utopischen Modell Goethes ist jedoch beträchtlich. Natur gilt jetzt nicht länger als der Maßstab, nach dem man das Übertriebene gesellschaftlich überkommener Mimik mildert (vgl. Lichtenberg, Chodowiecki). Ihre eigenen Signaturen werden nun zum Vorbild einer Körpersprache, die im utopischen Raum die soziale Anthropologie überwindet, die Geschichtlichkeit des Menschen abstreift. Die raumschaffenden Gebärden der Ehrfurchten, die den Menschen die natürlichen Dimensionen seines Daseins erfahren lassen, verstärken sichtbar seine Anlage zum Symbol der Naturwelt, zum Mikrokosmos – letzteres ein Gedanke, der Goethes Beschäftigung mit dem Menschen seit seinem Beitrag zur Physiognomie von 1775 geprägt hat und der während der Entstehungszeit der Wanderjahre vor allem von der Romantik gepflegt wurde<sup>65</sup>. Nur in der Utopie der »Pädagogischen Provinz« wird er jedoch in den Entwurf einer Gesellschaftslehre eingebracht.

Und es hat sogar den Anschein, als wolle die neue Menschheit die alte Natur noch überwinden. Bei Engel heißt es zu der (»natürlichen«) Haltung der Ehrfurcht: »Ziehen Sie die Unterschiede ab . . . und es bleibt das natürliche, das wesentliche Zeichen der Gesinnung übrig: die Erniedrigung, die Verkürzung des Körpers. . . . Ich schließe daß dieses Zeichen natürlich, wesentlich sein muß, weil es allgemein ist, weil es bei allen Nationen, Ständen, Geschlechtern, obgleich mit verschiedenen Abänderungen stattfindet. Ich wüßte kein Volk, keine Menschenart, die Hochachtung und Ehrerbietung dadurch zu erkennen gäbe, daß sie das Haupt erhöhe und ihre Länge zu vergrößern strebe.«<sup>66</sup> An diesem Zitat gemessen erscheint der utopische Mensch der »Pädagogischen Provinz« vollkommen emanzipiert, auch von scheinbar natürlichen Ge-

gebenheiten. Er drückt seine Ehrfurcht vor den hohen Prinzipien und gegenüber dem Nächsten nicht durch eine unterwürfige Haltung des Körpers aus, sondern dadurch, daß es sich äußerlich bestimmt, innerlich intensiv ihnen zuwendet, sie gleichsam direkt, ohne Zurücknahme des Körpers anspricht. Dabei wird auch der gesellschaftliche Sinn der Gebärden, das Grüßen eines Höhergestellten, abgeschwächt. Letzterer ist sozusagen nur Auslöser; der Gruß gilt aber eigentlich nicht ihm, sondern wird sogleich zurückbezogen auf den Grüßenden, der in einem momentanen Akt seines Verhältnisses zur Welt innewird. Dem Sinn des mimischen Vorgangs adäquat läßt Goethe in seinen Utopien das Gefühl der Ehrfurcht über das der Furcht und damit Kultur über Natur triumphieren: »Der Natur ist Furcht wohl gemäß, Ehrfurcht aber nicht . . . Bei der Ehrfurcht, die der Mensch in sich walten läßt, kann er, indem er Ehre gibt, seine Ehre behalten . . .« (2,1) Es wurde schon gesagt, daß die drei ersten Ehrfurchten die oberste hervorbringen, die Ehrfurcht vor sich selbst. Damit hat diese Lehre ihren festen Schlußpunkt: die Selbstbestimmung des utopischen Menschen, welcher fremde Mächte anerkennt, ohne sich ihnen zu unterwerfen. Wer diesen vierten Grad erreicht hat, bedient sich keiner Grußformel mehr; er bewegt sich frei von jeder Konvention, gefördert durch eine Ausbildung, der die körperliche Erziehung unabdingbar ist.

Das Bildungsprogramm des Wilhelm Meister in den Lehrjahren und der »Pädagogischen Provinz« unterscheiden sich radikal. Die Utopie des zweiten Romans ist jedoch nicht allein als Versuch eines antithetischen Entwurfs zu verstehen; indem sie sich beim zweiten Besuch als produktive Gemeinschaft entpuppt, wird durch sie in Andeutungen das Problem der ganzen Wanderjahre sichtbar, die gesellschaftliche Notwendigkeit, den zerrissenen Zusammenhang zwischen dem Ideal einer freien körperlichen Selbstdarstellung und der durch Arbeit geprägten Verhaltensweise des Menschen kollektiv wiederherzustellen. Was sich in den Lehrjahren ankündigt, wird in den Wanderjahren zur Gewißheit: der nach ästhetischem Maß auf Totalität angelegte Bildungsgang Wilhelms vollendet sich in der berufsbürgerlichen Sphäre. Wilhelm wird Wundarzt; mit ihm verpflichten sich die anderen Mitglieder seines Kreises als »Entsagende« nützlichen Aufgaben. Es geschieht dies nicht aus freier

Entscheidung heraus. Ihre eigene Welt und die Welt derjenigen, von deren Arbeit sie bisher lebten, ist durch die ökonomische Entwicklung bedroht. Am Horizont aller Wirtschaftssysteme, die der Roman beschreibt (das Gut des Oheims, die Pädagogische Provinz, das Tal der Weber, Leonardos Kolonie) erhebt sich drohend die Maschine. »Das überhand nehmende Maschinenwesen quält und ängstigt mich: es wälzt sich heran, wie ein Gewitter, langsam, langsam; aber es hat seine Richtung genommen, es wird kommen und treffen.« (3,13) Der Pakt, den Bildungsbürgertum und -adel und die arbeitende Bevölkerung gegen diesen Feind schließen, gründet sich auf das Ethos des Handwerks und auf den Gedanken der Genossenschaft<sup>67</sup>. Qualifizierte, nicht mechanisierte Arbeitsteilung soll die Grundlage der Gesellschaft abgeben: »Doch was der Mensch auch ergreife und handhabe, der Einzelne ist sich nicht hinreichend, Gesellschaft bleibt eines wackeren Mannes höchstes Bedürfnis. Alle brauchbaren Menschen sollen in Bezug untereinander stehen, wie sich der Bauherr nach dem Architekten und dieser nach Maurer und Zimmermann umsieht.« (3,10)

In mehreren Anläufen überzeugen Fremde wie Freunde Wilhelm von der Notwendigkeit, ein Handwerk zu erlernen, bzw. seinen Sohn eine derartige Ausbildung zukommen zu lassen. Was im Rahmen gentiler Lebensführung noch als Steckenpferd oder als letzte Rettung in der Not erscheinen mochte – Leonardo: »es könne niemand sich ins Leben wagen, als wenn er es im Notfall durch Handwerksstätigkeit zu fristen verstehe« (3,4) –, wird immer mehr zu sozialer Pflicht. »Ja es ist jetzo die Zeit der Einseitigkeiten, wohl dem, der es begreift, für sich und andere in diesem Sinne wirkt«, sagt Jarno zu Wilhelm und rät ihm: »Sich auf ein Handwerk zu beschränken, ist das Beste. Für den geringsten Kopf wird es immer ein Handwerk, für den bessern eine Kunst, und der beste, wenn er eins tut, tut er alles, oder, um weniger paradox zu sein, in dem einen, was er recht tut, sieht er das Gleichnis von allem, was recht getan wird.« (1,4) Wilhelm ergreift den Beruf des Wundarztes (damals ein Handwerk); Felix wird Zögling der Pädagogischen Provinz, wo man, wie der Antiquar sagt, »alle Tätigkeiten gesondert« hat und wo ein jeder durch Selbsttätigkeit nach seiner Begabung gefördert wird.

Bei der Handarbeit üben wir »Kraft und Gefühl in

Verbindung« aus, sagt Leonardo (3,4). Schon diese Formel läßt erkennen, daß Goethe im Handwerk noch das Equilibrium psychischer und physischer Kräfte gewahrt sieht. Zwar kann Leonardo bei den Webern nicht mehr die persönliche Einheit von Hand und Kopf finden. Er gerät stattdessen in ein detailliert arbeitsteiliges Gefüge, welches aber noch nicht so entartet ist, daß seine Mitglieder nur isolierte Einzelfunktionen erfüllten. Die Arbeit der Weber stellt sich nicht als totes Nebeneinander dar, sondern als lebendiger Prozeß, der gesellig wirkt<sup>68</sup>. Geschicklichkeit und Augenmaß, zünftiges Wissen und freie Beweglichkeit sind gefordert, ja Goethe geht soweit, hier ästhetische Qualitäten zu entdecken. Von dieser Perspektive aus gewinnt seine Sympathie für handwerkliche Produktion nach dem bisher Gesagten erst ihren vollen Sinn. Am ewig rastlosen Erwerbsleben des Bürgers hatte Goethe die Überbeanspruchung der Kopfarbeit, die Vernachlässigung des Körpers zu beklagen. Die reine Kultivierung des Äußerlichen, wie sie der Adel pflegte, konnte seiner sozialen Verantwortung nicht mehr genügen. In der Sphäre der Produktion wird er jetzt einer – auch ästhetischen – Harmonie menschlicher Kräfte gewahr, die es zu erhalten gilt und die er als vorbildhaft hinstellt. Man vergleiche dazu, was Leonardo über die Arbeit der Frauen in seinem Tagebuch mitteilt: »Die Spinnende sitzt vor dem Rade, nicht zu hoch; mehrere hielten dasselbe mit übereinander gelegten Füßen in festem Stande, andere nur mit dem rechten Fuß, den linken zurücksetzend. Mit der rechten Hand dreht sie die Scheibe und langt aus, so weit und so hoch sie nur reichen kann, wodurch schöne Bewegungen entstehen und eine schlanke Gestalt sich durch zierliche Wendung des Körpers und eine runde Fülle der Arme gar vorteilhaft auszeichnet; die Richtung besonders der letzten Spinnweise gewährt einen sehr malerischen Kontrast, so daß unsere schönsten Damen an wahren Reiz und Anmut zu verlieren nicht fürchten dürften, wenn sie einmal statt der Gitarre das Spinnrad handhaben wollten.« (3,5) »Dieses Geschäft (sc. der Briefgarnspinnerin), welches nur von ruhigen, bedächtigen Personen getrieben wird, gibt der Spinnerin ein sanfteres Ansehen als das am Rade; kleidet dies letzte eine große schlanke Figur zum besten, so wird durch jenes eine ruhige, zarte Gestalt gar sehr begünstigt. Dergleichen verschiedene Charaktere, verschiedenen Arbeiten zugetan, erblickte ich

mehrere in einer Stube und wußte zuletzt nicht recht, ob ich meine Aufmerksamkeit der Arbeit oder den Arbeiterinnen zu widmen hätte.« (3,5)

Wer das Idealisierung, idealistisch etc. nennt, muß sich genauer erklären. Zweifellos ist das nicht mehr Idealismus als Postulat oder als Revolutionsersatz. Es ist bereits der Idealismus der Defensive, Idealismus als Rettung. Die Dampfmaschine blies die bürgerlichen Ideale als Schein fort; ihnen blieb nur die innere Emigration, die innere wie die äußere, oder die Verarbeitung zum schlechten Schein. Auch Hegel konnte sich zur gleichen Zeit eine Lösung der gesellschaftlichen Widersprüche nur noch durch die Auswanderung denken<sup>69</sup>. Am Schluß bleibt die Sorge um *den* unverzichtbaren Leitsatz der bürgerlichen ›Kulturrevolution‹, die Winckelmann eingeleitet hatte: die Emanzipation des sinnlich-körperlichen Menschen. Daß diese Sorge nur zu berechtigt war, wissen wir. Daß die Adressaten der Dichtung, die dieses Thema als letzte im Sinne der Klassik bewegt, die richtigen waren, wissen wir auch. Das bürgerliche Jahrhundert ist schließlich gekennzeichnet durch grausame Ausbeutung und Unterdrückung der Produktivkräfte, die dem Menschen eigen sind: der inneren wie der äußeren<sup>70</sup>.

Das aus gentilen Vorbehalten gespeiste Mißtrauen gegen Einseitigkeit, gegen körperliche Arbeit hatte sich zerstreut, das direkte Angriffsziel der Lehrjahre ist genommen, jetzt wird die untergründige Gefährdung des Prinzips spürbar. Dem Tenor der Wanderjahre entsprechend drückt sie sich in Symbolen aus. Die Tatsache, daß Wilhelm das Handwerk des Wundarztes erwählt, also für den menschlichen Körper Sorge trägt, ist zunächst diesem Kontext zuzuordnen. Dabei erscheint weniger das schiere Faktum bedeutend, als die Art und Weise, wie er sich seinem Beruf nähert. In seiner Ausbildungsstätte bekommt Wilhelm den Arm eines jungen Mädchens zum Sezieren vorgelegt. »Der Widerwille, dieses herrliche Naturerzeugnis noch weiter zu entstellen, stritt mit der Aufforderung, welche der wissensbegierige Mann an sich zu machen hat . . .« (3,3) Ein Fremder, der Bildhauer, führt ihn weg und zeigt ihm seine Werkstatt, in der er sich an plastischer Anatomie versucht. Seine Maxime ist, daß »Aufbauen mehr belehrt als Einreißen, Verbinden mehr als Trennen, totes beleben mehr als das Getötete noch weiter töten.« (3,3) Seine

Modelle sollen die zerstörende Arbeit der Anatomen überflüssig machen. Wilhelm schließt sich ihm an und wird sein Schüler. Die Ehrfurcht vor dem menschlichen Körper («das schöne Gebild») läßt ihn zum plastischen Nachahmer der Natur werden, er gewinnt einen Begriff vom Ganzen des lebendigen Organismus. »Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch, der Bildhauer steht unmittelbar an der Seite der Elohim, als sie den unförmigen, widerwärtigen Ton zu dem herrlichsten Gebilde umzuschaffen mußten; solche göttliche Gedanken muß er hegen . . .« (3,3). Dem Bildhauer des Romans, der dieses hohe Programm verfolgte, begegnete sein Jahrhundert ungünstig. Als es von ihm Feigenblätter und »Männer in Schlafröcken und weiten Ärmeln« verlangte, wandte er sich der plastischen Anatomie zu. Der Roman zeigt ihn mit der Umwandlung eines »antiken Jünglings« in ein »reales Mukelpreparat« beschäftigt: sinnfälliger konnte Goethe gar nicht die Verbindung von Kunst und Menschheitsideal seiner Spätzeit gestalten<sup>71</sup>. An die Stelle des Adels ist jetzt das Bild der Antike getreten<sup>72</sup>.

Die allgemeine Sorge um den Menschen als plastischem Produkt mißt sich an dessen höchstem Begriff, der von den Griechen her kommt. Ihr kann nur Rettung, nicht bloße Hilfe begegnen: die Verpflanzung des Menschen in utopischen Kontext, die Erhaltung des Positiven der Vergangenheit, die Bewahrung der lebendigen Schönheit. Der Entschluß Wilhelm Meisters, Wundarzt zu werden, und seine Durchführung sind von zwei spiegelbildlich angeordneten Szenen gerahmt: die Erzählung Wilhelms vom Tod des Fischerjungen und das Schlußtableau, die Rettung des Felix, beides Szenen von einer plastischen Eindringlichkeit,

die an antike Vorbilder erinnert. Bei dem unerlaubten Badeabenteuer mit dem Fischerjungen wird Wilhelm zum ersten Mal der Schönheit des menschlichen Körpers gewahr; er erlebt das »erste Aufblühen der Außenwelt«: »als er sich heraushob (sc. aus dem Wasser), sich aufrichtete, im höheren Sonnenschein sich abzutrocknen, glaubt' ich meine Augen von einer dreifachen Sonne geblendet: so schön war die menschliche Gestalt, von der ich nie einen Begriff gehabt.« Kurz darauf ertrinkt der Freund, Wilhelm eilt zu dem aufgebahrten Leichnam: »Ich warf mich . . . auf meinen Freund; ich wüßte nicht von meinem Zustand zu sagen, ich weinte bitterlich und überschwemmte seine Brust mit Tränen. Ich hatte etwas von Reiben gehört, das in solchem Falle hilfreich sein sollte; ich riß meine Tränen ein und belog mich mit der Wärme, die ich erregte. . . .« (2,12) Die zweite Rettung aus dem Wasser gelingt. Sie wird im letzten Kapitel der Wanderjahre beschrieben. Von einem Schiff aus muß Wilhelm Meister erleben, wie sein Sohn Felix in den Fluß stürzt, auf dem er fährt. Ein abbrechender Uferhang reißt Felix samt Pferd in die Tiefe. Er wird auf eine Insel gerettet; Wilhelm und die Schiffer bemühen sich um den entkleideten leblosen Körper. Den Verunglückten ruft die Kunst des Wundarztes ins Leben zurück, welcher – nach vollbrachter Rettung, den Blick auf die schöne Gestalt gerichtet – in die Worte ausbricht: »Wirst du doch immer aufs neue hervorgebracht, herrlich Ebenbild Gottes . . . und wirst sogleich wieder beschädigt, verletzt von innen oder von außen.« (3,18) Indem Goethe dieses Tableau an den Schluß des Romans setzt, gibt er die Bedeutung des Prinzips, das wir hier verfolgten, für den Gesamtaufbau des Werks zu erkennen.

Dieser Beitrag ist die erweiterte Fassung eines Referats, das im Oktober 1974 vor dem Städtischen Museums-Verein gehalten wurde. Er teilt seine Grundkonzeption mit dem Aufsatz ›Das Bild der Menge‹ (Städel-Jahrbuch N.F. 4, 1973), der das gleiche Thema, das Bild des Menschen in der bürgerlichen Kunst des 18. Jahrhunderts, aus einer extremen Sicht behandelte. Die Darstellung eines anderen Extremis, der Auflösung des Individuums im bürgerlichen Bild des Wahnsinns, würde eine notwendige Ergänzung dieser Versuche bedeuten, mußte aber aus Zeitgründen unterbleiben. Methodisch führt die Untersuchung den Ansatz von Aby Warburg fort, im Abbild des mimisch expressiven Menschen *den* Gegenstand einer soziologisch orientierten Kunstwissenschaft zu erblicken. Was den heutigen Stand angeht, so hält sie gleichen Abstand von phänomenologischen Versuchen, wie sie G. Paulsson (Zur Hermeneutik des Anschaulichen in der Bildkunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 12, 1967, S. 129ff.) und L. Dittmann (Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes, in: Aachener Kunstblätter 44, 1973, S. 287ff.) vorgelegt haben, und von Arbeiten, die als Fortsetzung von N. Elias' Sozialanthropologie entstanden sind (z. B. W. Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1969 – R. zur Lippe, Naturbeherrschung am Menschen, Frankfurt/M. 1974). Die erstgenannte Position wollte dieser Beitrag nicht erreichen, um der Gefahr einer Substanzialisierung des scheinbar Natürlichen, in Wirklichkeit aber genuin Historischen aus dem Wege zu gehen. Die zweite Position konnte nicht erreicht werden, weil der Generalisierungsanspruch dieser Theorien und der bisher erarbeitete Stand der Materialerfassung, zumal auf kunstwissenschaftlichem Gebiet, noch stark auseinanderklaffen. Der Verf. sieht aber mit V. Rittner (vgl. seine Beiträge in: Abstraktion und Geschichte. Rekonstruktion des Zivilisationsprozesses, hrsg. v. D. Kamper, München-Wien 1975) in der durch Elias u. a. gewiesenen Richtung einer der wichtigsten Arbeitsgebiete historischer Wissenschaft, auch und gerade der Kunstwissenschaft.

<sup>1</sup> Siehe vor allem E. Spickernagel, Katalog der Ausstellung Goethe gemalt von Tischbein – ein Porträt und seine Geschichte, Frankfurt/M. 1974.

<sup>2</sup> Geschichte und Art des Werkes transzendieren den Rahmen der Gattung ebenso wie das oft beschworene ›Denkmal einer Freundschaft‹ die Beziehungen zwischen Goethe und Tischbein.

<sup>3</sup> J. W. v. Goethe, Werke (Sophien-Ausgabe), Weimar 1890, Abt. 4, Bd. 8, S. 105.

<sup>4</sup> J. W. v. Goethe, Italienische Reise, hrsg. v. T. Friedrich, Leipzig o. J., Bd. 1, S. 143.

<sup>5</sup> Ebda. S. 144.

<sup>6</sup> Diese Art der Porträtkunst, die das Gros aller einschlägigen Werke nach der Renaissance hervorbringt, läßt sich nicht mehr nach von Riegl aufgestellten Prinzipien: Wille, Gefühl,

Aufmerksamkeit, nach den drei grundsätzlichen ›Lebensäußerungen‹, die im Porträt ihren Ausdruck finden, einordnen (vgl. A. Riegl, Das holländische Gruppenporträt, Wien 1931, S. 13ff.). Die Tendenz geht vielmehr dahin, das Bild als Zeichensystem gegen die ›Lebensäußerungen‹ zu etablieren (oft sind die Bilder flächig beschriftet bzw. mit Wappen bemalt). Vorrangig erscheinen hier primäre Funktionen des Bildnisses. Emanzipation des Menschen von einem System, das die gesellschaftlichen ›Unterschiede zweiter Ordnung‹ (s. u. Anm. 34) verabsolutiert und Autonomisierung der Porträtmalerei (vgl. Tischbeins ›Goethe‹) bedingen einander bei der Herausbildung der neuen Porträtkunst.

<sup>7</sup> Die reine Form dieser Porträtkunst, wie sie Tischbeins Bild vorführt, ist in der deutschen Malerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts sehr selten. In Deutschland verbreitet sich ein trockener Realismus, welcher der bürgerlichen Lebenswelt dadurch entgegenkommt, daß die Alltäglichkeit der geschilderten Ambiente den Repräsentationsverlust durch größere Verfügbarkeit wettmacht, s. E. Hoffmann, Die Darstellung des Bürgers in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts, Diss. München 1934.

<sup>8</sup> Vgl. Spickernagel (wie Anm. 1) S. 23ff.

<sup>9</sup> Zitiert nach ebda. S. 37.

<sup>10</sup> Übersetzt nach J. Reynolds, Discourses on art, New York-London 1966, S. 67.

<sup>11</sup> Zit. nach Spickernagel (wie Anm. 1) S. 37.

<sup>12</sup> Vgl. ebda. S. 33f. Das Werk erhält seine Pointierung durch das Buch in der Linken Boothbys mit der Aufschrift ›Rousseau‹. Zur Vorgeschichte des Motivs s. A. Neumeyer, Geschichte der amerikanischen Malerei, München 1974, S. 71, Abb. 57.

<sup>13</sup> J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik (Schriften Bd. 7), Frankfurt/M. 1857, Bd. 1, S. 71.

<sup>14</sup> Veröffentlicht durch F. Landsberger, Wilhelm Tischbein, Leipzig 1908, nach S. 96. Damals Sammlung A. Schneider, Gießen.

<sup>15</sup> H. W. Janson, Observations on nudity in neoclassical art, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin 1967, Bd. 1, S. 198ff. – D. de Chapeaurouge, Aktporträts des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Berliner Museen 11, 1969, S. 161ff.

<sup>16</sup> Janson (wie Anm. 15) S. 201.

<sup>17</sup> Die ›Schlafende Ariadne‹ des Vatikans als formales Vorbild für den ›Goethe‹ anzunehmen, erscheint wenig gerechtfertigt, s. Spickernagel (wie Anm. 1) S. 17. Eher ist der Hinweis Rintelens auf die Berchem-Radierung eines Hirten zu akzeptieren, s. C. Beutler, Goethe in der Campagna, Stuttgart 1962, S. 9f., Abb. 6.

<sup>18</sup> Zitiert nach W. Tischbein, Aus meinem Leben, hrsg. v. L. Brieger, Berlin 1922, S. 316.

<sup>19</sup> Aus einem Programm für einen Zyklus, der im Zentrum

- Tischbeins Hauptwerk ›Die Stärke des Mannes‹ hatte, s. Aus Tischbeins Leben und Briefwechsel, hrsg. v. F. v. Alten, Leipzig 1872, S. 246. Das gedankliche Schema dieses Projekts stammt aus dem Jahr 1821. Tischbeins Verständnis der antiken Mythologie dürfte sich jedoch bereits viel früher gefestigt haben, wie das Konzept zur ›Stärke des Mannes‹ wahrscheinlich schon in der italienischen Zeit.
- <sup>20</sup> J. H. W. Tischbein, Aus meinem Leben, hrsg. v. C. G. W. Schiller, Braunschweig 1861, Bd. 2, S. 59.
- <sup>21</sup> Goethe (wie Anm. 3) S. 179.
- <sup>22</sup> Auch Moritz war damals an derartigen Problemen interessiert, s. den Auszug ›Menschliche und tierische Bildung‹ aus den ›Reisen eines Deutschen in Italien‹, Berlin 1782f., abgedruckt in K. P. Moritz, Schriften zur Ästhetik und Poetik, hrsg. v. H. J. Schimpf, Tübingen 1962, S. 246f.
- <sup>23</sup> Aus Tischbeins Leben (wie Anm. 19), S. 41f. Vgl. auch W. v. Oettingen, Goethe und Tischbein, Schriften der Goethe-Gesellschaft 25), Weimar 1910, S. 26 u. Tischbein (wie Anm. 20) Bd. 2, S. 70f. Zeichnungen zu diesen Studien bei Oettingen Taf. 16, 17, 18. Zu Tischbeins Evolutionstheorien s. J. Baltrusaitis, Aberrations Paris 1957, S. 30ff. und O. Bauer, Bestiarium Humanum, Gräffelfing 1974, S. 51ff., bes. S. 56ff.
- <sup>24</sup> Tischbein (wie Anm. 20) Bd. 2, S. 71.
- <sup>25</sup> Ebda. Vgl. Goethes Definition der Römer als ›Naturmenschen‹ (wie Anm. 4, Bd. 1, S. 134) und Tischbeins sehr treffende Schilderung der römischen Verhältnisse, die mit Winckelmanns Auffassung z. B. voll übereinstimmt: »Das milde Klima, die leichte Art, den Körper zu bedecken und zu nähren, die nachsichtige Regierung, welche meistens die Menschen ganz nach ihrem freien Willen leben und handeln läßt, alles kommt, um in Rom mehr, als an jedem anderen Orte Menschen finden zu lassen, die ihren Charakter ungebändigt und rein aussprechen.« (Tischbein wie Anm. 20, Bd. 2, S. 76).
- <sup>26</sup> Zu Emma Hamilton und ihrem Fach, der Attitude, s. die grundlegende Arbeit von A. Langen, Attitude und Tableau in der Goethezeit, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 12, 1968, S. 194ff., bes. S. 210ff. Das Stellen der Attituden spielt auch in Tischbeins späterem Leben eine Rolle, s. Aus Tischbeins Leben (wie Anm. 19) S. 208.
- <sup>27</sup> Zitiert nach Langen (wie Anm. 26) S. 210.
- <sup>28</sup> Tischbein (wie Anm. 20) Bd. 2, S. 105.
- <sup>29</sup> In seiner Biographie hat Tischbein auch sehr lebendige Schilderungen von Bewegungsabläufen gegeben, s. vor allem die Episode, die Charlotte Campbell zum Mittelpunkt hat, in Tischbein (wie Anm. 20) Bd. 2, S. 109f.
- <sup>30</sup> Zeichnung in der Sammlung Goethes, s. Oettingen (wie Anm. 22) S. 29.
- <sup>31</sup> Tischbein (wie Anm. 20) Bd. 1, S. xxvi. Zu Seckendorff und Hendl-Schütz s. Langen (wie Anm. 26) S. 213ff., 228ff.
- <sup>32</sup> Sulzer zit. nach Engel (wie Anm. 13) S. 40f.
- <sup>33</sup> Eine Geschichte der Anthropologie, welche sowohl die ästhetischen wie die soziologischen Bezüge verarbeitet, existiert nicht, trotz des großen Interesses, das das ausgehende 18. Jahrhundert als Ursprungsfeld anthropologischen Denkens immer wieder gefunden hat; zu einem soziologisch orientier-
- ten Ansatz s. W. Lepenies, Soziologische Anthropologie, München 1971, S. 77ff. Zur Physiognomik: einen Abriß gibt I. Lehmann-Siems, J. C. A. Grohmanns Ideen zu einer physiognomischen Anthropologie aus dem Jahre 1791, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 8, 1963, S. 67ff. u. dies., Der universale Formbegriff in der Physiognomik des 18. Jahrhunderts, in: ebda. 9, 1964, S. 49ff. Zur älteren Literatur: G. G. Fülleborn, Abriß einer Geschichte und Literatur der Physiognomik, in: Beiträge zur Geschichte der Philosophie, Züllichau-Freystadt 1797, Bd. 8; C. Steinbrucker, Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst, Berlin 1915; H. Pollnow, Historisch-kritische Beiträge zur Physiognomik, in: Jahrbuch der Charakterologie 5, 1928, S. 157ff. Zur Mimik: Literatur des 18. Jahrhunderts aufgelistet bei Sulzer und verarbeitet bei Engel (wie Anm. 13). Zur ästhetischen Verarbeitung der Mimik s. A. Langen, Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts, Darmstadt 1968<sup>2</sup> (1934<sup>1</sup>), S. 56f. Zur Phrenologie: Tischbein stand auch mit Gall, dem Begründer der Phrenologie, in Verbindung, s. Tischbein (wie Anm. 20) Bd. 2, S. 248. Vgl. auch Baltrusaitis (wie Anm. 23) S. 38ff. u. Bauer (wie Anm. 23) S. 58. Zur Proportionslehre: P. Gerlach, Schadows Polyclet, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jh., Frankfurt/M. 1971, Bd. 1, S. 161ff.
- <sup>34</sup> Siehe zum Folgenden den grundlegenden Aufsatz von P. Bourdieu, Klassenstellung und Klassenlage, in: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/M. 1970, S. 42ff.
- <sup>35</sup> Die Literatur zum Thema bürgerliche Emanzipation und nationale Entwicklung ist, auch was den sozialanthropologischen Bereich anbelangt, schon sehr umfangreich. Neben den Arbeiten von Elias und Lepenies sei hier auf die jüngste Veröffentlichung verwiesen, die den Forschungsstand resümiert und im Einzelnen bibliographisch nachweist: G. Sander, Empfindsamkeit, Stuttgart 1974, Bd. 1, passim.
- <sup>36</sup> Zitiert nach M. v. Boehn, Deutschland im 18. Jahrhundert, Berlin 1921, S. 545.
- <sup>37</sup> G. Lukacs, Die Zerstörung der Vernunft (Werke Bd. 9), Neuwied 1962, S. 578.
- <sup>38</sup> Lepenies (wie Anm. 33) S. 62.
- <sup>39</sup> Zitiert nach Sander (wie Anm. 35) S. 55.
- <sup>40</sup> J. J. Engel, Herr Lorenz Stark (Schriften Bd. 12), Frankfurt/M. 1857, S. 67.
- <sup>41</sup> B. Franklin, Autobiographie, Berlin o. J., S. 63.
- <sup>42</sup> Dieser Glauben an die eigene Perfektibilität durch bewußtes Lernen wurde dem Bürgertum dann aus eigenen Reihen zum Vorwurf gemacht: von Herder bis Kleist mehren sich die Stimmen, die gerade für körperliche Selbstdarstellung – natürlich in ästhetischer Absicht – Unbewußtheit voraussetzen. Vgl. dazu (und zu vielen anderen Punkten dieser Arbeit) G. Funke, Gewohnheit (Archiv für Begriffsgeschichte Bd. 3), Bonn 1961, S. 337ff.
- <sup>43</sup> Vgl. dazu V. Rittner, Horkheimer/Adorno: Die Dialektik der Aufklärung, in: Abstraktion und Geschichte, hrsg. v. D. Kamper, München 1975, S. 176 ff.
- <sup>44</sup> Ankündigung der Analysis, zit. nach R. Paulsson, Hogarth, New Haven – London 1971, Bd. 2, S. 168.

- <sup>45</sup> W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, hrsg. v. J. Burke, Oxford 1955, S. 148.
- <sup>46</sup> Ebda. S. 149.
- <sup>47</sup> Neudruck: C. G. Lichtenberg, *Handlungen des Lebens*, Stuttgart 1971, S. 19ff.
- <sup>48</sup> Die Idee blieb nicht unkritisiert, in Meusels *Miscellaneen* von 1780, H. 3, S. 23 heißt es »Ideal der vorigen Welt ist, so schön es an sich sein mag, für uns unbrauchbar, da wir es nicht nachahmen können.«
- <sup>49</sup> Der Wilhelm Meister ist ein Schlüsselroman der Zeit; außer ihm wären zu nennen der »Anton Reiser«, der den »Bildungsgang« des Helden aus niederen Schichten nachzeichnet, eine Entwicklung, die streckenweise gegen den eigenen Körper bis zum Versuch der Selbstzerstörung verläuft, und Engels »Herr Lorenz Stark«, ein »pantomimischer Roman« geradezu, der exemplarisch von den Schwierigkeiten eines jungen Bürgerlichen (des Sohnes) handelt, sich im »Haus«, gegen den Vater auch mimisch durchsetzen. Das Problem ist kaum erforscht, s. vor allem die alten Darstellungen von R. Riemann in *Euphorion* 7, 1900, S. 266ff. u. ders., *Goethes Romantechnik*, Leipzig 1902, S. 217ff.
- <sup>50</sup> Die Zitate aus den Meister-Romanen werden ab jetzt nur nach Buch und Kapitel nachgewiesen.
- <sup>51</sup> Die Ansichten der Forschung über dieses wichtige Dokument sind geteilt. Auf der einen Seite steht ein Teil der Goethe-Philologie, der den Brief als Zeugnis für die Selbsttäuschung des Helden sieht, ihm also jeden weiterreichenden Quellenwert abspricht. Am weitesten geht hier L. Fertig, *Der Adel im deutschen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1965, S. 80ff., der auf Bruford und Hass verweist. Auf der anderen Seite behandelt die literatursoziologische Literatur (Löwenthal, Lukacs, Habermas) diesen Brief ohne Einschränkung als vollgültige Aussage. Vermittelnd könnte man sagen, daß der Text auch in den Passagen, die Wilhelm Meister Illusionen bezeugen, Grundmuster bürgerlicher Ideologie durchscheinen läßt.
- <sup>52</sup> Vgl. Pauli, Einleitung in die Kenntnis des deutschen hohen und niedern Adels, Halle 1753, ausführlich zitiert bei Boehn (wie Anm. 36) S. 533ff.
- <sup>53</sup> Beim Stichwort »öffentliche Person« ist an die Interpretation von Habermas zu erinnern (*Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied-Berlin 1971, S. 25ff.). H. erblickt in Meisters Ideal der »öffentlichen Person« einen Rückfall in die Erscheinungsformen der »repräsentativen Öffentlichkeit«, welche durch die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft bereits überwunden war. Die von Habermas herausgearbeiteten Formen der »repräsentativen« und »kritischen Öffentlichkeit« kann man jedoch nicht als feudale und bürgerliche Alternativen gegeneinander ausspielen, wie H. das tut. Jede Gesellschaftsform, jede Klasse ist auf die Herausbildung einer repräsentativen Öffentlichkeit angewiesen, vgl. dazu Bourdieu (wie Anm. 34).
- <sup>54</sup> Vgl. dazu Bourdieu (wie Anm. 34) S. 60.
- <sup>55</sup> Zu dieser Stelle hat sich explizit, soweit ich sehe, nur Schiller geäußert, s. seinen Brief vom 1.7.1796 an Goethe. Wir verfolgen hier die, wenn man so sagen darf, plastische Betrachtungsweise. Spätestens an dieser Stelle erscheint aber auch ein Hinweis auf den »morphologischen« Ansatz angebracht, der vor allem in den letzten Jahren weit entwickelt worden ist, vgl. dazu T. Stammen, *Johann Wolfgang Goethe*, in: *Die Revolution des Geistes*, hrsg. v. J. Gebhardt, München 1968, S. 23ff. Wilhelms und Werners Bildungsgänge wären danach im Begriff der vorschreitenden bzw. retardierenden Metamorphose zu fassen.
- <sup>56</sup> Vgl. dazu Riemann (wie Anm. 46) S. 186 u. A. Langen, *Anschauungsformen* (wie Anm. 33) S. 71ff.
- <sup>57</sup> E. Sieveking, *Orbis pictus: Illustrierte und erklärte Welt bei Hogarth und Lichtenberg*, in: *Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. G. Mattenklott u. K. R. Scherpe, Kronberg 1973, S. 43ff. (Hogarth) u. C. Mauclair, *Greuze et son temps*, Paris 1926, S. 149 (wohl nicht fertiggestellt).
- <sup>58</sup> *Göttinger Taschenkalender 1778*. Neudruck Lichtenberg (wie Anm. 47) S. 19ff. Zu Goethe, Lichtenberg und Wilhelm Meister s. H. G. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen*, Frankfurt M. 1902, T. 1, Bd. 2, S. 792, 875.
- <sup>59</sup> Lichtenberg (wie Anm. 47) S. 22.
- <sup>60</sup> Vgl. dazu Wilhelms Gespräch mit Therese (7, 6): »Leider hab' ich . . . nichts zu erzählen als Irrtümer auf Irrtümer, Verirrungen auf Verirrungen . . .«
- <sup>61</sup> Mit der Arbeit von A. Klingenberg, *Goethes Roman Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*, Berlin-Weimar 1972 hat die Interpretation des Romans eine Richtung genommen, in die sich auch dieser Beitrag einordnen läßt: das Werk wird nicht länger als »Weisheitsbuch« entziffert, sondern auf seinen gesellschaftlichen Realgehalt hin untersucht. Das beste Literaturverzeichnis gibt Klingenberg S. 212ff.; einen ausführlichen Literaturbericht findet man bei A. Petritis, *Die Gestaltung der Personen in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahren und Wilhelm Meisters Wanderjahren*, Diss. Köln 1967, S. 4ff. – eine Arbeit, die trotz der Nähe der Themenstellung für unsere Untersuchung unergiebig blieb.
- <sup>62</sup> H. Jantz, *Die Ehrfurchten in Goethes Wilhelm Meister*, in: *Euphorion* 48, 1954, S. 1ff. – F. Ohly, *Goethes Ehrfurchten*, in: *Euphorion* 55, 1961, S. 113ff. 405ff. – C. J. Wagenknecht, *Goethes Ehrfurchten und die Symbolik der Loge*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 84, 1965, S. 490ff. Zu anderen Deutungsversuchen s. B. Peschken, *Entsagung in Wilhelm Meisters Wanderjahren*, Bonn 1968, S. 94f.
- <sup>63</sup> Es geschieht dies nicht ohne Ironie: das merkwürdige Zeremoniell wird sofort von Wilhelms Sohn Felix nachgeübt. Die Funktion dieser Ironie verkennt Peschken (wie Anm. 62) völlig, s. besonders seine Interpretation der Pädagogischen Provinz S. 86ff. Wenn der Autor zum *Mittel* der Ironie greift, bedeutet das keine Absage an das ironisierte Sujet, im Gegenteil: ironische Darstellung dient oft nur der Distanzierung von einem Gegenstand, dessen Affinität als zu stark empfunden wird. In diesem Fall versucht Goethe, den Rigorismus seiner bürgerlichen Utopie-Vorstellungen ironisch-romanhaft zu gestalten. Das nimmt diesem Modell nichts von seinem intendierten Sachgehalt.

- <sup>64</sup> Verschiedene Bemerkungen in Goethes ›Regeln für Schauspieler‹ deuten darauf hin.
- <sup>65</sup> Siehe dazu Pollnow (wie Anm. 33) S. 174, 179.
- <sup>66</sup> Engel (wie Anm. 13) Bd. 1, S. 23, vgl. S. 167.
- <sup>67</sup> Der Behauptung von Klingenberg (wie Anm. 61, S. 76), Goethe habe den Übergang von der handwerklichen Produktionsweise zur Industrie gutgeheißen, können wir nicht folgen. Die Stelle am Schluß der Wanderjahre, welche von einer positiven Entwicklung der Weberei im Gebirge spricht, hält – als gleichgestimmter Ton im hoffnungsvollen Ausklang des Romans – gegen die anderen Passagen nicht stand. Zur Entwicklung von Goethes Vorstellungen über Industrialisierung vgl. seinen frühen Aufsatz ›Kunst und Handwerk‹ von 1797.
- <sup>68</sup> Zum Begriff der ›arbeitenden Geselligkeit‹ s. W. Roessler, Die Entstehung des modernen Erziehungswesens in Deutschland, Stuttgart 1961, S. 196ff., 402.
- <sup>69</sup> K. Löwith, Von Hegel zu Nietzsche, Stuttgart 1953, S. 291.
- <sup>70</sup> Goethe hat mit seinem Roman bereits auf den gefährdetsten Berufszweig, auf die Weber hingewiesen. Ihr Schicksal und dessen Darstellung in Kunst und Literatur wird nachgezeichnet bei K. Gafert, Die soziale Frage in Literatur und Kunst. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes, Kronberg 1972. Diese Arbeit verkennt allerdings die Bedeutung ihres Ausgangspunktes, der Goetheschen Dichtung, völlig.
- <sup>71</sup> Vgl. dazu auch B. Rupprecht, Plastisches Ideal, Symbol und der Bilderstreit der Goethezeit, in: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert (Probleme d. Kunstwissenschaft Bd. 1), Berlin 1963, S. 195ff.
- <sup>72</sup> Zu diesen Orientierungspunkten bürgerlichen Selbstverständnisses siehe die zusammenfassende Interpretation von H. Schlaffer, Der Bürger als Held, Frankfurt/M. 1973, S. 43ff., bes. 142f.