

JULIA CATRIN EBERHARDT

»Mit unvergänglichen Zügen und Farben eingedrückt«

Zur Inszenierung von Prominenz und Kleidung in anglophilen Porträts Wielands

»[...] so bald es erschollen war, daß er in Person zugegen sey, war die ganze Stadt in Bewegung. Man sprach von nichts als vom Euripides. – ›Haben Sie den Euripides schon gesehen? – Wie sieht er aus?‹ [...] Alles drängte sich um den guten glatzköpfigen Dichter her, um zu beaugenscheinigen ob er auch so aussehe, wie sie sich vorgestellt hatten, daß er aussehen müsse«.¹

I.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts dokumentiert die beginnende öffentliche Sichtbarkeit deutscher Autoren durch eine sich professionalisierende und kommerzialisierende Vervielfältigung ihrer Porträts.² So wurden Wielands Abbilder bereits zu seinen Lebzeiten in Form von in hoher Auflage hergestellten Drucken, Büsten und Medaillons gesammelt und auch von seinen internationalen Bewunderern geschätzt.³ Ein ›Wieland‹

- 1 Christoph Martin Wieland: Geschichte der Abderiten. Neu umgearbeitete und vermehrte Ausgabe. 1781. In: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe [Oßmannstedter Ausgabe]. Hg. v. Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma. Bd. 16.1. Berlin, München, Boston 2014, S. 324.
- 2 So stellte bspw. die Fürstenberger Porzellanfabrik in Braunschweig, die 1747 von Herzogin Anna Amalias Vater Karl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel gegründet worden war, in den 1780er Jahren hohe Auflagen kleiner Porzellanbüsten her, darunter auch von Wieland, Goethe und Herder, vgl. Catriona McLeod: Skulptur als Ware. Gottlieb Martin Klauer und das ›Journal des Luxus und der Moden‹. In: Angela Borchert, Ralf Dressel (Hg.): Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 261-280, hier S. 278.
- 3 Tonbüsten prominenter Weimarer, darunter auch Wielands, die der Hofbildhauer Gottlieb Martin Klauer in Serie herstellte, wurden unter anderem nach Skandinavien, Holland, der Schweiz, Russland und Amerika sowie dem Baltikum verschickt, vgl. ebd., S. 277 f.

auf dem Kaminsims etablierte sich als Element bildungsbürgerlicher Wohnkultur und verstärkte die Verbindung von Person und Werk im kollektiven Gedächtnis. Jan Philipp Reemtsma resümiert in seiner umfassenden Wieland-Biographie, dass zu Beginn der 1770er Jahre »[d]ie Rolle des literarischen Stars [...] noch keine Kontur« besaß.⁴ Durch die entstehende Porträtkultur um Wieland sollte sich diese Kontur in den nachfolgenden Dekaden jedoch deutlich schärfen.

Besonders durch die Inszenierung von Kleidung im Autorenporträt konnte in der Bildkonzeption ein dichtes semiotisches Netz gespannt werden, welches soziale Lebensrealität, ästhetische Antizipationen sowie maskuline Ideale der Epoche zu reflektieren vermochte. Neue Strategien vestimentärer Performanz wurden für das Abbilden deutscher Autoren relevant, die zwar bürgerlichen Kleidungspraktiken in der bestehenden Porträttradition glichen, nun aber auch einen weitreichenden Wiedererkennungswert, vorbildhafte Geschmacksbildung und Repräsentationsansprüche von Prominenz transportieren konnten. Diese kleidungsspezifischen Besonderheiten, die in dokumentierender oder idealisierender Form Wielands Lebensstationen in seinen vielfältigen überlieferten Porträtmedien mitzeichnen, prägten die Wahrnehmung seiner öffentlichen Person und sollen im folgenden Beitrag im Mittelpunkt kunsthistorischer Betrachtungen stehen.

Die große Menge an Schriften zeitgenössischer Autoren der Aufklärung, die sich mit ihrer vestimentären Kultur auseinandersetzten, belegt, dass Kleidung von ihnen keineswegs als ein trivialer Aspekt des Lebens wahrgenommen wurde, sondern im Mittelpunkt des fortlaufenden Prozesses einer Definition ihrer Identitäten stand. So schreibt Jean-Jacques Rousseau 1750 seiner *Abhandlung über die Wissenschaften und die Künste*: »Ein kostbarer Aufzug kann einen wohlhabenden Menschen ankündigen, Eleganz einen von Geschmack.«⁵ Während der Zugang zu Kleiderluxus also dem Zufall der Geburt oder lukrativen Verdiensten geschuldet war, konnte die ästhetische Selbstvervollkommnung als ein zentraler didaktischer Auftrag eines aufklärungsphilosophischen Lebenskonzeptes verstanden werden. Die geschmacksbildende Auseinandersetzung mit der

4 Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland. Die Erfindung der modernen deutschen Literatur. München 2023, S. 303.

5 Jean-Jacques Rousseau: Abhandlung über die Wissenschaften und die Künste. In: Martin Fontius (Hg.): Jean-Jacques Rousseau. Kulturkritische und Politische Schriften in zwei Bänden. Übers. von Karlheinz Barck, Brigitte Burmeister u. a. Bd. 1, Berlin 1989, S. 57.

Auswahl, dem Gebrauch und der Gestaltung eines Produktes wurde demnach auch als Teil des eigenen Bildungsanspruches verstanden.⁶

Zudem erfolgte zu Wielands Lebzeiten ein allmählicher Niedergang ständischer Kleider- und Konsumordnungen, welcher das vormals gesetzlich festgelegte aristokratische Privileg, neue und kostspielige Moden und Materialien exklusiv konsumieren und tragen zu dürfen, aufbrach.⁷ Die daraus resultierende allmähliche Egalisierung und zunehmende Verfügbarkeit von Mode- und Luxusartikeln für breitere Gesellschaftsschichten erweiterte die Semiotik spezifischer Kleidungspraktiken von einer rein ständischen Abgrenzung zu einer Form des individuellen Handelns.

Im Licht dieser Entwicklungen kann die besondere materialkulturelle Situierung Wielands am Weimarer ›Mushof‹ noch detaillierter erörtert werden, denn der finanzielle und soziale Aufstieg konnte einem bürgerlichen Prominenten nun den Zugang zu Luxus und Komfort der Oberschichten ermöglichen. In Wielands Fall gehörte dazu beispielsweise die Umsetzung des ambitionierten Lebensprojektes, ein zuvor von Nieder- und Hochadel bewirtschaftetes und bewohntes Rittergut in Oßmannstedt zu erwerben.⁸ Diese neuen Konsumprivilegien spiegelten die Außenwirksamkeit der sozialen Rolle freischaffender Autoren wider und konnten nun über ihre Darstellung in Porträtmedien von der Öffentlichkeit wahrgenommen und diskutiert werden. Im Laufe seines fast 80-jährigen Lebens erlebte und gestaltete Wieland also nicht nur eine schnelle Abfolge literaturhistorischer Neuentwicklungen, sondern war ebenso eingebettet in kleidungsgeschichtliche Umbrüche, die den bürgerlichen Luxuskonsum in Europa grundlegend veränderten und die Entwicklung der neuzeitlichen Modeindustrie initiierten. Dies forderte von öffentlich sichtbaren Autoren eine immerwährende

6 Vgl. Astrid Ackermann: »Im Zuge der Auflösung der ständischen Gesellschaft war ›Geschmack‹ zu einem Schlüsselbegriff des 18. Jahrhunderts geworden, bei dem Sittlichkeits- und Vervollkommnungsideale fast immer mitgedacht wurden.« Astrid Ackermann: *Mode und Nation im ›Journal des Luxus und der Moden‹ und in vergleichbaren europäischen Zeitschriften*. In: Angela Borchert, Ralf Dressel (Hg.): *Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800*. Heidelberg 2004, S. 179-193, hier S. 180.

7 Die letzte nachweisbare Kleiderordnung im deutschsprachigen Raum wurde im Jahr 1786 erlassen. Vgl. Barbara Steingießer: *Weimar und die Welt der Mode*. In: Dies. (Hg.): *Luxus & Lifestyle – Weimar und die weite Welt. Das ›Journal des Luxus und der Moden‹ (1786-1827)*. Düsseldorf 2022, S. 33-84, hier S. 34.

8 Wieland kaufte das Gut 1797 und lebte bis zu dessen Wiederverkauf 1803 mit seiner Familie dort ganzjährig. Vgl. Peter-Henning Haischer: *Christoph Martin Wieland. Ein Weltbürger in Weimar*. Weimar 2015, S. 109 f.

Auseinandersetzung mit der Außenwirksamkeit des eigenen Körpers sowie der physischen Erscheinung des Gegenübers.⁹

Wielands Werke und Bekanntheit boten wiederholt Angriffsflächen für nachfolgende deutsche Dichtergenerationen, die sein Œuvre zu wenig national sowie zu nah an den Idealen der Aufklärung und dem damit verbundenen kosmopolitischen Verständnis eines ›Weltbürgertums‹ empfanden. Wieland vertrat eine Literatur, die »nach Griechischen Mustern, oder nach den neuen Mustern derjenigen Europäischen Nationen, welche früher als wir beleuchtet und verfeinert worden sind«,¹⁰ gestaltet wurde. Ein ›Weltbürger‹ zu sein, bezog sich für ihn dabei nicht nur auf das geschriebene Wort, sondern auch auf einen vervollkommnenden materiellen Lebensstil, der sich nicht zuletzt in seinen Porträts abzeichnen sollte.

In der Analyse der materiellen Lebenswelt Wielands, die auch die Entwicklung seiner Werke entscheidend beeinflusste und sich wechselseitig in seiner literarischen Wahrnehmung und Aneignung des europäischen Geisteslebens widerspiegelt, nehmen englische Kulturpraktiken und Objekte einen besonderen geschmacksgeschichtlichen Platz ein. Seine Affinität zu einer ganzen Bandbreite englischer Kulturgüter fällt dabei zusammen mit einer sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im kontinentalen Europa entwickelnden Vorliebe für vielfältige Aspekte der englischen Lebensart, die als ›Anglomanie‹ Geschichte machte. Ein großer Teil der deutschen ›Anglomanie‹ gründete dabei auf der Bewunderung des virtuosen englischen Spracherbes, welches besonders durch Wielands Shakespeare-Übersetzungen der deutschen Leserschaft zugänglich gemacht wurde.¹¹ Wielands anglophile Interessen beschränkten sich jedoch nicht nur auf

9 Als bezeichnendes Selbstzeugnis ist hier Wielands Bericht über seine ungeplante Begegnung mit Napoleon Bonaparte 1808 in Weimar zu nennen, die letztendlich auf Wunsch der Herzogin kurzfristig stattfand und zu der Wieland, entgegen der Hofetikette, in Tageskleidung erschien: »[...] nun war kein anderer Rath als mich in den Hofwagen, der mir geschickt wurde zu setzen und – in meinem gewöhnlichen accoutrement, das ist eine Calotte auf dem Kopf, ungepudert ohne Degen, u in Tuchstiefeln (übrigens anständig costumiert) im Tanzsahl zu erscheinen. [...] Er [Bonaparte] sah, daß ich, meiner leidigen Celebrität zu Trotz, ein schlichter, anspruchsloser alter Mann war [...]«. Zitiert nach: Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 598.

10 Zitiert nach: Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma (Hg.): Wielandgut Oßmannstedt. Weimar 2008, S. 35.

11 Wieland hatte sich die englische Sprache während seiner Zeit in Zürich (1752–1759) autodidaktisch angeeignet und ab 1762 zahlreiche Dramen Shakespeares übersetzt, vgl. Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 203–212.

seine Leidenschaft für die englische Sprache und Literatur. Durch Werke wie Laurence Sternes Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy* von 1759, welchen er wiederholt als Lieblingslektüre bezeichnete, lernte er auch die Lebenskultur der Engländer zu schätzen.¹²

Die Entwicklung und Popularität der englischen Porträtkultur sowie der umfangreiche Kunstmarkt, auf dem diese stattfand, waren zu Wielands Lebzeiten in Europa einzigartig. Englische Porträtmedien hatten seit Beginn des 18. Jahrhunderts einen unübersehbaren Einfluss auf europäische Kleidermoden und ästhetische Ideen gewonnen, die den menschlichen Körper in neuen Bildkonzepten von Natürlichkeit, Empfindsamkeit und Individualismus inszenierten. Einflussreiche englische Porträtmaler wie William Hogarth oder Joshua Reynolds setzten sich in publizierten Schriften auch theoretisch mit der Wirkungsästhetik von Kleidung in der Wiedergabe ihrer Kunden auseinander.¹³ Besonders die aufmerksame Ausführung der individuellen Kleidung und deren Potential, den Wiedererkennungswert einer porträtierten Person über die Physiognomie hinaus bedeutend zu erweitern, wurde von ihnen wiederholt diskutiert. So schrieb Hogarth 1753 in seiner *Analysis of Beauty*: »We know the very minds of people by their dress«. ¹⁴ Eine Vernachlässigung der Analyse vestimentärer Inszenierungen in Porträts kann daher heute zu einem Verlust wertvoller Informationen über die bildästhetisch ausgehandelte Ähnlichkeit einer Person führen und ignoriert die Besonderheiten zeitgenössischer Bildrezeption.

Um Wielands Porträts im Kontext körper- und kleideranalytischer Methoden zu untersuchen und diese in der zeitgenössischen Adaption anglophiler Kulturtechniken zu verorten, ist ein multidisziplinärer Ansatz notwendig. Dieser Beitrag bezieht sich daher methodologisch auf einen recht jungen Zweig einer von der englischen Kostümhistorikerin Serena Dyer geprägten Biographieforschung, die als »Material Life Writing« bezeichnet wird. Diese untersucht die Interaktion frühneuzeitlicher Personen mit ihrer materiellen Kultur als Teil ihrer (auto)biographischen Überlieferung. Dabei werden persönliche (Kleidungs-)Objekte, in physischer und visualisierter

12 Vgl. ebd., S. 107.

13 In seinen *Discourses on Art* begründete Joshua Reynolds in den 1770er Jahren seine Entscheidung, der Vergänglichkeit modischer Kleidung in Porträtdarstellungen zuvorzukommen, indem er Kunden in antikisierenden Gewändern inszenierte, um ein scheinbar »zeitloses« Ergebnis zu erzielen. Von Kollegen wie Thomas Gainsborough wurde er dafür wiederholt kritisiert, da diese Form der »Verkleidung« in ihren Augen den Wiedererkennungswert der Person mitunter deutlich einschränkte. Vgl. dazu: Kate Retford: *The Conversation Piece. Making Modern Art in Eighteenth-Century Britain*. New Haven 2017, S. 97 f.

14 William Hogarth: *The Analysis of Beauty*. London 1772, S. 128.



Abb. 1: Spazierstock aus Wielands Besitz, Malaccarohr (Südostasien), Elfenbein, Messing, Leder, Seide, letztes Viertel 18. Jahrhundert

Form, als Vehikel biographischer Informationen verstanden und analysiert.¹⁵ Die Kleiderwahl für ein Porträt kann dabei aber durchaus nicht immer stellvertretend für einen gelebten Kleideralltag angesehen werden – Realität und Inszenierungswunsch können hier nebeneinander, jedoch auch unabhängig voneinander stattfinden. Der Begriff der ›Material Literacy‹, den

15 Vgl. Serena Dyer: *Material Lives. Women Makers and Consumer Culture in the 18th Century*. London, New York 2021, S. 7 f.



Abb. 2: Georg Melchior Kraus: Englischer Herr von neuester Mode, handkolorierte Radierung, Journal der Moden, Dezember 1786

Dyer ebenfalls mitentwickelte, beschreibt zudem die materialkundliche ›Lesekompetenz‹ zeitgenössischer Akteure, die ihnen ermöglichte, vestimentäre Praktiken Anderer zu verstehen und zu bewerten.¹⁶ Das Wiedererlernen dieser soziokulturellen ›Lesbarkeit‹ der damaligen Kleidungssemiotik und das Rekonstruieren kognitiver und materieller Prägungen der Zeit stellen

¹⁶ Vgl. Serena Dyer, Chloe Wigston Smith: *Material Literacy in Eighteenth-Century Britain*. London 2020, S. 1 f.

dabei die Grundvoraussetzung für eine weiterführende kunsthistorische Erforschung frühneuzeitlicher Porträtmedien dar.¹⁷

Da in der kostümhistorischen Analyse von Porträtbildnissen historische Abweichungen und gestalterische Eingriffe in die vestimentäre Inszenierung von Personen nie auszuschließen sind, ist eine vergleichende Gegenüberstellung mit zeitgenössischen Modeillustrationen¹⁸ sowie mit erhaltenen Kleidungsstücken und Accessoires der Zeit methodologisch unerlässlich. So kann beispielsweise ein besonders beeindruckendes anglophiles Accessoire, das sich aus Wielands Besitz erhalten hat, weiteren Aufschluss über die geschmacklichen Vorlieben und das öffentliche Auftreten des Autors geben: Es handelt sich um einen äußerst modischen Spazierstock, der aus kostbaren importierten Materialien wie Malaccarohr und Elfenbein gefertigt wurde und Wielands Monogramm auf dem Knauf trägt (Abb. 1). Im Abgleich mit einem verblüffend ähnlichen Exemplar in Georg Melchior Kraus' Illustration eines *Englischen Herrn von neuester Mode* aus dem *Journal der Moden* von 1786 (Abb. 2) wird greifbar, wie Wieland englische Moden adaptierte, um sich in seine repräsentative Rolle als kosmopolitischer Autor sowie sozial und ästhetisch in die residenzstädtische Kleidungskultur Weimars zu integrieren.¹⁹

- 17 Das Konzept des sogenannten ›Period Eye‹, welches 1972 von dem britischen Kunsthistoriker Michael Baxandall vorgestellt wurde, versucht ebenfalls die zeitgenössische Art des Betrachtens materieller und räumlicher Spezifität in frühneuzeitlicher Malerei zu rekonstruieren. Vgl. dazu: Michael Baxandall: *The Period Eye*. In: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford 1988, S. 29-103.
- 18 Modeillustrationen wurden im 18. Jahrhundert auch als ›Modekupfer‹ bezeichnet, obwohl diese, wie im Fall des *Journals des Luxus und der Moden*, oft Radierungen waren.
- 19 Dieser Umstand ist ebenfalls in Wielands Nachlass eindrücklich nachzuvollziehen. Dieter Martin schlussfolgert, dass Wielands hinterlassene Kleidung »mit ihrer großen Zahl an Jacketts und vor allem Westen zu erkennen [gibt], dass er gesteigerten Wert auf das äußerlich angemessene Erscheinen eines bürgerlichen Gelehrten in der höheren, geschmacklich und sozial maßgeblich vom Hof bestimmten, Weimarer Gesellschaft gelegt hat«. Dieter Martin: *Wielands Nachlass. Kapitalien, Hausrat, Bücher*. Heidelberg 2020, S. 99. Wie für den Großteil seiner Zeitgenossen dürfte Kleidung einer der kostspieligsten Posten in Wielands Ausgaben für den täglichen Gebrauch gewesen sein. Dies hatte nicht unbedingt immer etwas mit einem modischen Anspruch zu tun, sondern spiegelte den damaligen Wert der Materialien und der handwerklichen Arbeit im Allgemeinen wider. Aileen Ribeiro vermerkt: »It is safe to say that clothes were expensive compared to the other costs of existence (eighteenth-century newspapers were full of advertisements offering rewards for stolen clothes), and except at the very top reaches of society, they were meant to last and were often altered«.



Abb. 3: Georg Melchior Kraus: *Wieland mit seiner Frau Anna Dorothea und den Kindern*, (v. l. n. r.) Regina Dorothea (1), Maria Carolina Friederika (4), Carl Friedrich, Amalie Auguste (3) und Sophie Catharina Susanne (7), Öl auf Leinwand, 1774/75

II.

Zwei Porträts Wielands, die bezeichnend für den Einfluss zeitgenössischer Anglophilie auf die Porträtkultur und Kleidung im deutschsprachigen Raum des ausgehenden 18. Jahrhunderts sowie auf entscheidende Lebensstappen des Autors stehen, werden im Folgenden besprochen. Das erste wurde zwischen 1774 und 1775 von Georg Melchior Kraus gefertigt und zeigt als einziges überliefertes Bilddokument Wieland im Kreis seiner Familie (Abb. 3). Aufgrund des Erfolgs seiner *Comischen Erzählungen*, die 1765 erschienen waren, wurde Wieland in dieser Zeit wiederholt als frivoler Erotiker

und Vertreter veralteter Rokokostilistik kritisiert. Im Kontext dieser Lebensphase wird das idealisierende Familienidyll, das Kraus hier entwickelt, meist als ›imagerettende‹ Inszenierung des Autors gewertet.²⁰ Dennoch verrät dieses Bild anhand einer bekleidungsgeschichtlichen Analyse noch wesentlich mehr über diese besondere Lebensstation: Es visualisiert die materielle Konsolidierung seines gesellschaftlichen Aufstiegs und seiner internationalen Prominenz.

Das Gehalt und später die Pension, die Wieland als Prinzenerzieher Carl Augusts im Herzogtum Sachsen-Weimar und Eisenach erhielt, ermöglichte eine ökonomische Sicherheit, die ihm – und vor allem auch seiner rasch wachsenden Familie – einen gehobenen Lebensstandard garantierte.²¹ Diese außergewöhnliche finanzielle Freiheit gestattete es ihm, nun ausschließlich seiner schriftstellerischen Arbeit nachzugehen. Freischaffender Autor zu sein und damit die soziale Rolle des Familienversorgers zu erfüllen, war in den 1770er Jahren noch keine Selbstverständlichkeit; prekäre Lebenssituationen begleiteten beispielsweise selbst Schiller wiederholt.²² Mit Hilfe des gesicherten Einkommens gelang Wieland im Januar 1773 zudem die Gründung des *Teutschen Merkur*, der sich in den darauffolgenden vierzig Jahren zur ersten erfolgreichen Kulturzeitschrift in deutscher Sprache entwickelte. Etliche Ausgaben des *Merkur* sind auch in Kraus' Porträt auf der rechten Seite in blauen Einbänden zu sehen.

Kraus hatte sich während seiner Ausbildung in Paris unter dem Einfluss von Jean-Baptiste Greuze vor allem als Genremaler hervorgetan.²³ Seine frühen Werke zeigen sich dem zeitgenössischen Hollandismus, der die Bildprogramme der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts emulierte

20 Vgl. bspw.: Peter-Henning Haischer: Christoph Martin Wieland (Anm. 8), S. 88.

21 Bereits 1775, nur wenige Monate nach Fertigstellung des Familienbildes, wurden die Regierungsgeschäfte von Erbprinz Carl August übernommen, und Wielands offizielle Amtstätigkeit als Hofrat endete. Die großzügige Pension, die ihm von nun an lebenslänglich gewährt wurde, war mit einer Residenzpflicht in Weimar verbunden und betrug 1000 Taler. Dies entsprach dem ungefähren Gehalt eines Weimarer Regierungsrates oder Gymnasialdirektors. Daneben konnte Wieland, laut Martin, mit »schwankenden, [aber] insgesamt erheblichen Bezügen aus seiner dichterischen und publizistischen Arbeit« rechnen. Dieter Martin: Wielands Nachlass (Anm. 19), S. 54.

22 So schreibt Schiller am 24. Juli 1787 an Christian Gottfried Körner: »Unter allen Weimарischen Gelehrten« sei Wieland »der einzige, der [von] seinem Geschmack und seiner Feder leben könnte«. Zitiert nach: Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (1737-1806). Maler – Pädagoge – Unternehmer. Biographie und Werkverzeichnis. (Dissertationsschrift). Jena 2003, S. 87.

23 Vgl. ebd., S. 34f.

und weiterentwickelte, sowie dem französischen Sittenbild verwandt.²⁴ Seine Entscheidung, die Familie Wieland in der Bildtradition eines englischen ›Conversation Piece‹ zu inszenieren, stellt eine Ausnahme in seinem Werk dar und erlaubte ihm, das Genrehafte im Porträt beizubehalten.²⁵

Das ›Conversation Piece‹ bezeichnete eine besondere Form des Gruppenporträts, welches die dargestellten Personen in Aktivitäten und Umgebungen inszenierte, die an das tägliche Leben erinnern sollten. Kate Retford verweist besonders auf die kennzeichnende duale Charakterisierung des ›Conversation Piece‹ als zugleich informell und inszeniert, intim und künstlich.²⁶ Seit den 1730er Jahren durch die Arbeiten von Arthur Devis oder William Hogarth zu einer bevorzugten Porträtgattung geworden, hatte das ›Conversation Piece‹ durch das Œuvre des in London arbeitenden Johann Zoffany – eines fast gleichaltrigen Frankfurter Kollegen von Kraus – zu Beginn der 1770er Jahre seinen handwerklichen und bildkünstlerischen Zenit erreicht (Abb. 4).²⁷ In der Konzeption von ›Conversation Pieces‹ spielte das Herausarbeiten der physiognomischen Ähnlichkeit, wie auch im Familienbild Wielands zu beobachten ist, oft nur eine untergeordnete Rolle. Der Fokus lag auf den narrativen Qualitäten der Gesten zwischen den Figuren – den ›Conversations‹ – und auf der sorgfältigen Wiedergabe von Interieurs, Objekten und Kleidung, mit Hilfe derer die Porträtierten als geschmackssicher und ständisch integriert oder ambitioniert verortet werden konnten. Retford weist daher wiederholt auf die Auseinandersetzung dieser Werke mit distinktiven Konsumpraktiken des 18. Jahrhunderts hin.²⁸

Kraus gibt einen bühnenhaft inszenierten Einblick in den Schreib- und Arbeitsalltag Wielands, in dem das Interieur als fiktiv oder zumindest idealisiert gelesen werden kann.²⁹ Die ikonographische Dimension der

24 Vgl. ebd., S. 31 f.

25 Nur ein weiteres ›Conversation Piece‹ von Kraus – bezeichnenderweise aus höfischem Kontext – ist erhalten, welches die Familie des Grafen Johann Alexander von Callenberg aus Gotha zeigt und um 1773 entstand. Vgl. ebd., S. 56 f.

26 Vgl. Kate Retford: *The Conversation Piece* (Anm. 13), S. 63.

27 Zoffanys großer Erfolg war 1773 durch sein ›Conversation Piece‹, welches die Gründer der Royal Academy in London zeigte, begründet worden. Im kontinentalen Europa war dieses Werk schnell durch Drucke bekannt geworden, von denen auch Wieland selbst, laut seines Inventars, ein Mezzotinto besaß. Vgl.: Dieter Martin: *Wielands Nachlass* (Anm. 19), S. 126.

28 Vgl. dazu: Kate Retford: *The Conversation Piece* (Anm. 13), S. 209 f.

29 Knorr vermerkt dazu: »Schon der von Kraus an Bertuch schriftlich wiedergegebene Einwand Goethes, daß diesem bei der Betrachtung des noch nicht fertiggestellten Bildes im Atelier ›die darinnen angebrachte[n] Meubles zu reich und prächtig für einen Autor zu sein‹ scheinen, mag ein Hinweis auf die große



Abb. 4: Johann Zoffany: *The Bradshaw Family*, Öl auf Leinwand, 1769

sorgfältig platzierten Kunstgegenstände – wie zum Beispiel der Büste des von Wieland verehrten Sokrates, welche sich als ›Porträt im Porträt‹ fast als Teil der Familie in die Komposition integriert – sowie deren Bezüge zu Wielands Werken sind bereits mehrfach besprochen worden.³⁰ Im Folgenden soll die Beschaffenheit und semiotische Lesbarkeit der dargestellten Kleidung genauer betrachtet werden.

In seiner Darstellung trägt Wieland Hauskleidung, die zeitgenössisch auch als ›Déshabillés‹ bezeichnet wurde. Der hellblaue Hausmantel (im Englischen als ›Nightgown‹, ›Morning-gown‹ oder ›Indian gown‹ bekannt), in dem er abgebildet ist, war ein weites, kimonoartig geschnittenes Gewand, das Einflüsse verschiedener asiatischer Kleidungsformen in sich vereinte

ideelle Bedeutung der im Wohnraum dargestellten Kunst- und Einrichtungsgegenstände sein, die nicht unbedingt den realen Verhältnissen im Hause Wielands entsprechen mußten«. Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (Anm. 22), S. 87 f.

30 Vgl. z. B.: Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma (Hg.): *Wielandgut Oßmannstedt* (Anm. 10), S. 60f.

und seit Beginn des 17. Jahrhunderts in der europäischen Alltagskleidung sehr beliebt war (Abb. 5).³¹ Ein solcher Mantel wurde im Haus über dem Hemd und den Kniebundhosen (›Culottes‹) anstelle des ›Justaucorps‹, eines Herrenrockes, der den formellen Anzug nach französischem Vorbild (›habit à la française‹) komplettierte, getragen. Bevorzugte Materialien für den Hausmantel waren indische Seiden oder Baumwollstoffe, hergestellt wurden diese Kleidungsstücke aber meist erst in Europa. Die informelle Anmutung des Hausmantels erinnert heute vielleicht an Nachtwäsche, im 18. Jahrhundert handelte es sich jedoch um repräsentative Hauskleidung, in der Gäste empfangen und Geschäfte geführt wurden.³² Anstelle einer formellen Perücke trug man dazu eine weiche, turbanartige Kopfbedeckung, um den – meist für das Tragen der Perücke rasierten – Kopf vor Zugluft zu schützen. Dass das befreite Körpererleben, welches der Hausmantel und die gewickelte Kopfbedeckung boten, auch Auswirkungen auf kreative Arbeitsabläufe hatte, erklärt die Popularität dieses Kleidungsensembles unter Künstlern und Gelehrten. Diese Vorliebe führte ab den 1660er Jahren auch dazu, dass der Hausmantel in der vestimentären Inszenierung englischer Intellektueller in Porträtmedien besonders häufig Anwendung fand.³³

Wieland wurde hinsichtlich seiner Prominenz und der internationalen Popularität seiner Werke von Zeitgenossen stets mit berühmten englischen Autoren verglichen, wie beispielsweise Alexander Pope, der sich ebenfalls in dieser spezifischen Haus- und Arbeitskleidung porträtieren ließ (Abb. 6).³⁴

31 Ribeiro weist darauf hin, dass diese Kleiderform, deren Schnittführung sich im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts kaum veränderte, durch den Luxuswarenhandel der englischen und niederländischen East India Companies nach Europa gelangte. Vgl. Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 26.

32 Ebd.

33 Ribeiro vermerkt dazu: »Such gowns were the usual working costume of writers and scholars [...]«. Ebd., S. 101. Jane Ashelford führt an, dass der berühmte Londoner Chronist Samuel Pepys 1666 in seinem Tagebuch erwähnt, ein ›Indian gown‹ gemietet zu haben, um darin gemalt zu werden. Sie argumentiert: »[Pepys] was always acutely aware of the connection between dress and social status, so it would not have escaped his attention that being shown wearing a silk gown when working in his study or receiving visitors signified that he was a gentleman with a cultivated and leisured lifestyle«. Jane Ashelford: *The Art of Dress. Clothes and Society 1500-1914*. London 2000, S. 102.

34 Bspw. schreibt Friedrich Justin Bertuch im November 1793 an Wielands Verleger Georg Joachim Göschen: »W.[ieland] ist nun ohnstreitig der erste klassische Dichter der Nation; man wird ihn immer kaufen, und jeder Teutsche, der nur ein paar Dutzend Bücher sammelt, und nur auf einen Schatten von Litteratur und Geschmack Anspruch macht, wird seinen Wieland so gut haben müssen, wie der



*Abb. 5: »Nightgown«, britischen oder niederländischen Ursprungs, Seiden-
damast (China, gewebt zwischen 1650 und 1700), ca.1720-50 (genäht)*

Die vestimentäre Inszenierung Wielands verortet sich hier demnach als Distinktionsmittel in einer bereits hundertjährigen Porträttradition gebildeter, geistig arbeitender Gentlemen. Eine bewusste Emulation dieser etablierten Kleidersemiotik kann demnach angenommen werden. Durch diese Kleiderwahl wurde Wieland für den kundigen zeitgenössischen Betrachter als Ideal kosmopolitischer Eleganz, als prominenter Literat erkennbar.

Diese Art der Garderobe gehörte laut Samuel Lütkemüller, der von 1793 bis 1802 als Sekretär für Wieland arbeitete, auch zu Wielands Kleideralltag und besaß individuellen Wiedererkennungswert. Er berichtet: Wielands

Franzoß seinen Voltaire und der Engländer seinen Milton und Pope hat«. Zitiert nach: Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma (Hg.): *Wielandgut Oßmannstedt* (Anm. 10), S. 39.



Abb. 6: Godfrey Kneller: Alexander Pope, Öl auf Leinwand,
1. Viertel 18. Jahrhundert

Hauskleidung »bestand in einem umgürteten Schlafrock und in einem Tuche, welches seinen Kopf bald mehr, bald weniger umwand. Zuweilen erschien er in dieser Haustracht auch bei Tische und da rückte sein Kopftuch bei heiterm Gespräch sehr ausdrucksvoll rückwärts, fast bis zum Abfallen. Je mißlauniger er war, desto tiefer sank das Kopftuch auf seine Stirn herab.«³⁵ Diese Anekdote vermittelt beispielhaft, wie Körper, Gemüt und Kleidung von Zeitgenossen als eine Einheit wahrgenommen wurden, und verweist dabei auch auf eine Porträtrezeption, in der Kleidung als Teil der Erkennbarkeit des Wesens einer Person wirken konnte.

Birgit Knorrs Einschätzung, dass »die Kleidung der Figuren [...] betont schlicht und häuslich«³⁶ gewählt sei, kann im Kontext der dargestellten

35 Zitiert nach: Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 275.

36 Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (Anm. 22), S. 87.



Abb. 7: ›Robe à l'Anglaise‹ (ohne Besätze erhalten),
England, Seidenjacquard, ca. 1776

Kleidungsmoden der Wieland-Töchter in Kraus' Familienbild neu erörtert werden, denn am aussagekräftigsten zeugt hier die hochwertige und modische Tageskleidung³⁷ der Kinder vom finanziellen Wohlstand und von der höfischen Anbindung der Familie. So trägt die siebenjährige Tochter Sophie eine zu Beginn der 1770er Jahre in Europa populär gewordene ›Robe à l'Anglaise‹ aus schwerer grüner und lachsfarbener Seide (Abb. 7). Die besonders elegante Schnittführung in der Rückenpartie, die diese – der Name verrät es – ursprünglich aus England stammende Kleiderform ausmachte, wurde durch die Wahl der Pose Sophies von Kraus aufmerksam herausgestellt (Abb. 8). Die kleine Schleppe der ›Anglaise‹ konnte auch, wie bei der dreijährigen Amalie daneben angedeutet, durch eine unterhalb des Rockes angebrachte Bänderkonstruktion ›à la retroussée‹ hochgerafft werden, so dass im Gesäßbereich ein zusätzliches Volumen entstand und ein ungehindertes Gehen ermöglicht wurde. Die Ärmel der ›Anglaise‹ konnten, wie im Porträt zu sehen ist, in einer Dreiviertellänge oder bis zum Handgelenk reichend gefertigt sein und

37 Tageskleidung wurde in dieser Zeit als ›Negligé‹ bezeichnet.



Abb. 8: Georg Melchior Kraus: *Wieland mit seiner Frau Anna Dorothea und den Kindern (Detail, Amalie Auguste und Sophie Catharina Susanne)*, Öl auf Leinwand, 1774/75

wurden mit schmalen Rüschenbesätzen (»Sabots«) am Saum versehen. Mädchen trugen etwa ab dem zweiten Lebensjahr die gleichen Kleiderformen wie erwachsene Frauen, und es wurde ihnen bereits eine fischbeinverstärkte Schnürbrust angelegt.³⁸ Die gepolsterte Kopfbedeckung der einjährigen Regina, die Kleinkindern beim Laufenlernen als Schutz diente, nannte man im Französischen »Bourrelet« oder im Englischen »Pudding«.³⁹ Zudem kann man in den hellblauen Bändern, die hinter ihren Schultern herabfallen, die zeitgenössische Kinderkleidungspraktik der sogenannten

38 Ashelford weist darauf hin, dass Rousseaus Ausführungen über die Bedeutung einer praktischen und bewegungsfreundlichen Kleidung in der Kindesentwicklung, die er 1762 in seinem didaktischen Roman *Émile* vorstellte, seit Beginn der 1770er Jahre vor allem in England zu einem Umdenken in der Kleiderpraxis führten. Jane Ashelford: *The Art of Dress* (Anm. 33), S. 279. In Zoffanys *Bradshaw Family* von 1769 (Abb. 4) ist die Umsetzung einer kindgerechten Kleidung bereits sichtbar, während die Töchter der Wielands in Kraus' Bildnis noch in Miniaturversionen aktueller Damenmoden zu sehen sind.

39 Vgl. Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 160.

Gängelbänder erkennen, die im Stadium des Laufenlernens die Bewegung des Kindes kontrollieren sollten. Die stützende Geste der vierjährigen Schwester Maria deutet an, dass ihr diese Aufgabe anvertraut worden war.

Die äußerst modischen Schnittformen der Kleider der Mädchen werden weiterhin durch feine Besätze und Accessoires aufgewertet, deren detailgetreue und individuelle Wiedergabe eine übergreifende fiktive Konzeption durch Kraus ausschließen lässt. Wielands Kinder sind hier, dem Anlass des Porträts entsprechend und im Kontrast zu Wielands ›Déshabillés‹, formell gekleidet und dürften im Alltag praktischere und weniger kostspielige Kleidung getragen haben. Diese junge Generation ›Wielands‹ profitierte bereits sichtlich von den sozialen und finanziellen Errungenschaften des Vaters und verkörpert dabei exemplarisch die Möglichkeiten des bürgerlichen Aufstiegs, den die geistige Arbeit und die Verdienste in höfischen oder staatlichen Institutionen prominenten Autoren nun ermöglichten.

Weimar entwickelte sich durch seine kaufkräftige höfische und intellektuelle bürgerliche Elite im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu einem wichtigen Standort für Kunsthandwerk und Luxuswarenhandel, zu dem auch Wieland und seine Familie Zugang hatten. Kraus wurde innerhalb dieser Entwicklungen – als aufmerksamer und genauer Beobachter der zeitgenössischen materiellen Kultur – als Illustrator für das *Journal des Luxus und der Moden* tätig, das er ab 1786 gemeinsam mit Friedrich Justin Bertuch in Weimar herausgab. Um an die im *Journal* vorgestellten Luxusartikel zu gelangen, wandten sich die Mitglieder der Weimarer und Jenaer Gelehrtenwelt regelmäßig an Bertuch, der im Rahmen seines Landes-Industrie-Comptoirs einen regen Warenhandel betrieb.⁴⁰ Die Außenwirkung, die Wielands Lebensstil in Kraus' ›Conversation Piece‹ entfaltet, lässt sich demnach innerhalb der bürgerlichen Konsumtendenzen während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts situieren, die sich zunehmend an Artikeln des gehobenen Luxus und neuesten Modeformen orientierten.⁴¹ Als gebürtiger Pastorensohn wird Wieland hier durch seine

40 Vgl. Reiner Flik: Kultur-Merkantilismus? Friedrich Justin Bertuchs ›Journal des Luxus und der Moden‹ (1786-1827). In: Angela Borchert, Ralf Dressel (Hg.): Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 21-56, hier S. 37.

41 Johann Gottfried Herder berichtet im Mai 1781 über Wielands Lebensstil an Johann Georg Hamann: »[...] die otia liberrima beruhen auf 1000 Thl. Pension [...] und sein Merkur bringt ihm auch in seinem Säckel noch was Ansehnliches – also. Er lebt, wie ein Prinz, vor der Stadt mit seinem Haus, Garten und seinem weiblichen Serail an Mutter, Frau, Kindern u. unzähligen Diensthöfen«. Zitiert nach: Dieter Martin: Wielands Nachlass (Anm. 19), S. 54. Aus dem Nachlass



Abb. 9: Johann Friedrich August Tischbein: Christoph Martin Wieland, Öl auf Leinwand, 1796

auserlesene materielle Inszenierung als sozialer Aufsteiger in seinen Rollen als höfischer Amtsträger und intellektueller Prominenter präsentiert.

III.

Johann Friedrich August Tischbein fertigte 1796 ein Porträt Wielands, das den Autor im Alter von 63 Jahren auf einem Gartenmöbel sitzend zeigt (Abb. 9). Tischbein scheint hier bereits Wielands bevorstehende Rolle als Gutsbesitzer in Oßmannstedt antizipiert zu haben, welche dieser ab dem

Wielands ergibt sich 1813, dreißig Jahre später, bereits ein bescheidenes Bild: »In biographischer, familiärer und lebensweltlicher Perspektive zeigt sich Wieland als bürgerlicher Hausvater [...] In diesem Rahmen führte Wieland ein wohlgesichertes, jedoch allenfalls mit bescheidenem Luxus ausgestattetes Gelehrtenleben [...] als sicherheitsorientierter Finanzverwalter lebte er niemals über seine Verhältnisse«. Ebd., S. 219.

darauffolgenden Jahr bekleidete. Dieter Martin zufolge erwirtschafteten die ab 1794 bei Göschen erschienenen *Sämtlichen Werke* Wieland »Honorare, die ihm einigen Spielraum für seine [...] wohl-situiert zu nennende Lebensweise gegeben« haben und entscheidend für den Erwerb des Gutes waren.⁴² Der Landsitz war von 1762 bis 1775 von Herzogin Anna Amalia und den Prinzen Carl August und Friedrich Ferdinand Constantin als Sommerresidenz genutzt worden. Diesen aristokratisch geprägten Lebensstil führte Wieland nun für sechs Jahre als bürgerlicher Prominenter fort. Oßmannstedt als ›Dichterresidenz‹ situierte ihn demnach als Repräsentanten des neuen ›Geistesadels‹ auf Augenhöhe mit den Mitgliedern des Weimarer Hofes. Reemtsma resümiert: »der Gedanke, bei aller Bürgerlichkeit, auf die er sonst so großen Wert legt, nun ein Rittergutsbesitzer mit feudalen Privilegien zu sein, reizt ihn, schmeichelt ihm«. ⁴³ Auch für das Autorenporträt Wielands werden von Tischbein nobilitierende Konzepte aus aristokratischen Bildprogrammen übernommen. So inszeniert er diesen mit Hilfe eines bis zu den Knien erweiterten Bildausschnitts, der sonst üblicherweise für adlige Porträtierte gewählt wurde, als integralen Akteur der Weimarer Hofkultur.⁴⁴

Das ›Osmantinum‹⁴⁵ wurde von 1797 bis 1803 für über einhundert nationale und internationale Gäste zu einem kosmopolitischen Treffpunkt, der sich auch in seiner materiellen Gestaltung des kultivierten Lebens eines ›Weltbürgers‹ als würdig erwies.⁴⁶ Wielands ländlicher Lebensstil und geschmackvoller Konsum bestimmten dort die Wirkung seiner repräsentativen sowie privaten Person, die auch in Tischbeins Darstellung ineinandergreifen. Während die fiktive Gartenkulisse im Hintergrund in Betrachtungen des Werkes meist als Spiegel der inneren Empfindsamkeit des Autors gewertet wird,⁴⁷ weist diese Szenerie jedoch auch Parallelen zu den ästhetischen Idealen des zeitgenössischen ›Country House Living‹ der britischen Eliten

42 Ebd., S. 55.

43 Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 468.

44 Kurz zuvor arbeitete Tischbein auch an ähnlich konzipierten Kniestücken der Herzogin Louise und Herzog Carl Augusts von Sachsen-Weimar-Eisenach (beide 1795 vollendet), die sich bis heute in der Sammlung der Klassik Stiftung Weimar befinden.

45 Diesen Begriff wählte Wieland zuweilen in Anlehnung an das ›Sabinum‹, den Landsitz des Horaz nahe Tivoli. Vgl. Peter-Henning Haischer: Christoph Martin Wieland (Anm. 8), S. 110 f.

46 Vgl. dazu: Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma (Hg.): Wielandgut Oßmannstedt (Anm. 10), S. 65 f.

47 Vgl. bspw.: URL: <https://10oschaetze.klassik-stiftung.de/objekt/johann-friedrich-august-tischbein-portraet-christoph-martin-wieland-1795/> (25. Juli 2023).

auf.⁴⁸ Ab der Jahrhundertmitte visualisierte sich deren naturnaher Lebensentwurf – der fernab der Metropole London meist über die Sommermonate gelebt wurde – in der englischen Porträttradition durch eine Vorliebe für die Inszenierung von Porträtierten im dokumentarisch oder fiktiv konzipierten Freien (Abb. 4). Von Biographen wird immer wieder betont, dass auch Wieland das ›Gartenleben‹ dem urbanen Alltag vorzog. So kann eine Einbeziehung dieses Charakteristikums in Tischbeins Konzeption des Porträtintergrunds durchaus in Betracht gezogen werden.⁴⁹ Mit dieser Neigung schrieb Wieland auch eine zeitgeistige Phase in der lokalen Wohnkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts autobiographisch mit, die sich bevorzugt an englischen Vorbildern orientierte.⁵⁰ Die anglophile Geschmacksbildung im Weimarer Raum manifestierte sich in dieser Zeit besonders durch landschaftsarchitektonische Maßnahmen, wie etwa Herzog Carl Augusts Umgestaltung des Parks an der Ilm und Wohnsituationen wie Goethes Gartenhaus.⁵¹

Neben Tischbeins sorgfältiger Wiedergabe der Physiognomie Wielands fällt vor allem die kundige Darstellung seiner hochmodernen Kleidung nach englischem Vorbild auf. Neue Diskurse zur Wahrnehmung des eigenen Körperempfindens und individuellen Konsums, die eine Auseinandersetzung mit der eigenen Kleidung proklamierten, waren – wie bereits angedeutet – seit den 1760er Jahren besonders von Rousseau ausgegangen. Dieser argumentierte, dass der Mensch das wahre Glück nur in engem Kontakt mit der Natur entdecken könne und indem er eine Einfachheit und Bescheidenheit in seiner Kleidung annehme, die eine Antithese zur ständischen Bedeutung von Exklusivität und Luxus in den Hofmoden des ›Ancien Régime‹ ent-

48 Ashelford verweist auf das Konzept des ›English Arcadia‹, (» [...] the desire of the ›Cit‹ (London citizen) to have a country home of his own«), welches in der Mitte des 18. Jahrhunderts in zahlreichen Gedichten von Robert Lloyd, William Cowper oder Alexander Pope imaginiert worden war. Sie merkt weiter dazu an: »Nostalgia for a life of pastoral simplicity and felicity far away from the cares of court and city has existed in English literature from before the sixteenth century«. Jane Ashelford: *The Art of Dress* (Anm. 33), S. 123.

49 Das *Journal des Luxus und der Moden* berichtete ausführlich über englische Gartenkunst und eigens dafür konzipierte Produkte wie Gartenmöbel und Zierobjekte. Vgl. dazu: Susanne Müller-Wolff: Über Englische Gärten, französische Landsitze und den ›Park bey Weimar‹. Die Gartenkunst im ›Journal des Luxus und der Moden‹. In: Angela Borchert, Ralf Dressel (Hg.): *Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800*. Heidelberg 2004, S. 227-242.

50 Vgl. bspw.: Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 123.

51 Vgl. Susanne Müller-Wolff: Über Englische Gärten, französische Landsitze und den ›Park bey Weimar‹ (Anm. 49), S. 234 f.



*Abb. 10: Frack (Weste original, Krawatte rekonstruiert),
England, Wolle, seidenbezogene Knöpfe, ca. 1790*

wickelte.⁵² Die Ungezwungenheit der englischen Herrenkleidung, welche die ›Einfachheit‹ des Landlebens zu unterstützen schien, fiel für viele Akteure der Zeit in diese Kategorien.

Die konstitutionelle Verfassung des Königreichs Großbritannien wurde in Wielands Zeit als eine besondere Form des Liberalismus empfunden, die – im Vergleich zu französisch geprägten absolutistischen Herrschaftssystemen in deutschen Staaten – modern und fortschrittlich erschien. Besonders die Adaption englischer Kleidermoden wurde im kontinentalen Europa als materialisiertes Zeichen der ›ideas of liberty‹ häufig in einen

52 Vgl. Jane Ashelford: *The Art of Dress* (Anm. 33), S. 173.

Zusammenhang mit den englischen Verfassungsstrukturen gebracht.⁵³ So berichtete ein Korrespondent im *Journal des Luxus und der Moden* 1787, man ahme in Mecklenburg – aufgrund seiner Unabhängigkeit von der kaiserlichen Jurisdiktion seit dem Frieden von Teschen 1779 – »auch lieber in der Tracht und den anderen der Modebestimmung unterworfenen Dingen den freyen Britten als den Franzmann« nach.⁵⁴ Kleidung und staatliche Ordnung wurden von Zeitgenossen demnach durchaus als kongruent wahrgenommen. Aileen Ribeiro weist zudem darauf hin, dass die Praktikabilität und Materialität der modischen englischen Herrengarderobe auf die Adaption von Kleidungspraktiken körperlich arbeitender Bediensteter und Landarbeiter zurückzuführen sind.⁵⁵

Diese Idee einer vermeintlich ›demokratischen‹ Herrenkleidung, die sich in den 1780er Jahren von England aus in einer Welle von ›Anglomanie‹ über Europa verbreitete, zeichnete sich durch das Tragen eines gut geschnittenen Fracks aus wollenen Oberstoffen in vorwiegend dunklen Braun-, Grün- und Grautönen aus (Abb. 10). Dazu wurden Westen und Hosen aus Leder, Kord oder anderen strapazierfähigen Materialien sowie Reitstiefel und ungepudertes, natürlich fallendes Haar bevorzugt. Seiden und Stickereien waren nur noch für besondere Westen in der Abendgarderobe vorgesehen. Halstücher wurden nun nicht mehr aus Spitze, sondern aus feinem, weißem Leinen gefertigt (Abb. 9, die Rüschen sind hier Teil des Hemdes), oder es wurde eine ›cravate à l'anglaise‹ – ein langer, vorn kunstvoll geknoteter Musselinschal – gewählt (Abb. 11, auch hier ist der Rüschenbesatz Teil des Hemdes).

Als ein Anstoß für die Einführung des englischen Fracks in die deutsche Herrenmode wird stets die Popularität von Goethes 1774 erschienenem Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* angeführt.⁵⁶ Der tragische Protagonist Werther, der, mit der Unmöglichkeit seiner Liebe konfrontiert, letztendlich den Freitod wählt, wurde zum Ideal moderner, empfindsamer

53 Vgl. Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 173.

54 Friedrich Justin Bertuch, Georg Melchior Kraus (Hg.): *Journal des Luxus und der Moden*. Teilnachdruck. Hg. v. Werner Schmidt. 4 Bde. Hanau 1967-1970, S. 301 f.

55 Ribeiro verweist auf: »[The fashion] of some younger members of the nobility to adopt the clothes of the working classes. Lord Chesterfield, arbiter of English elegance, wrote to his son in 1748 that ›some of our young fellows affect the tremendous, and [...] go in brown frocks, leather breeches, [...] their hat uncocked and their hair unpowdered, and imitate grooms, stage-coachmen and country bumpkins«. Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 17.

56 Vgl. dazu: Barbara Steingießer: *Weimar und die Welt der Mode* (Anm. 7), S. 74 f.



*Abb. 11: Nach Kunigunde Sophie Ludovike Simanowiz:
Friedrich Schiller, Pastellkreide und Gouache auf Papier, ca. 1793-1799*

Männlichkeit, die sich auch in seinem befreiten Kleidungsstil widerspiegelte.⁵⁷ Eine ›bürgerliche‹ Romanfigur führte demnach englische Modekonzepte für eine junge und aktive Generation deutscher Männer aller Gesellschaftsschichten ein. In Johann Georg Ziesenis' Porträt von Herzog Ernst II. Ludwig von Sachsen-Gotha-Altenburg ist allerdings schon sechs Jahre vor der Veröffentlichung des Romans zu beobachten, wie sorgfältig sich auch die höfische Elite durch anglophile Kleidung als nahbar und informell zu inszenieren verstand (Abb. 12).

In der Gegenüberstellung mit einem Porträt des 6. Baron Craven von Francis Cotes wird anhand der entspannten Pose Herzog Ludwigs II. sichtbar, wie

57 Diskurse der angloamerikanischen Kostümgeschichte stellen meist eine direkte Verbindung zwischen den ständischen Motiven des Romans und Werthers ›antiaristokratisch‹ gelesener englischer Herrenkleidung her. So resümiert Ribeiro: »The impetus which made many fashionable men on the Continent adopt English styles was the publication in Leipzig in 1774 of Goethe's [...] The Sorrows of Young Werther. Werther, the hero, was depicted in a romanticized version of English Country clothing, dark blue coat, yellow waistcoat and buff breeches with boots; he was deliberately shown as a contrast to the aristocrats who spurned him [...]«. Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 189.



Abb. 12: Johann Georg Ziesenis: Herzog Ernst II. Ludwig von Sachsen-Gotha-Altenburg, Öl auf Papier auf Leinwand, 1768

Abb. 13: Francis Cotes: William, 6th Baron Craven, Öl auf Leinwand, 1768

deutlich die Emulierung der englischen Bildästhetik von naturverbundener Maskulinität in der Praxis deutscher Maler am Ende der 1760er Jahre bereits etabliert war (Abb. 13).⁵⁸ Die Inszenierung des elegant gekleideten Gentleman in freier Natur – im Habitus, sich spontan zur Rast von einem Ritt oder Spaziergang niedergelassen zu haben – ist eine häufig angewandte Schablone der englischen Porträtmalerei dieser Zeit, welche auch in Tischbeins Porträt Anwendung fand. Die Intimität, die Wielands Darstellung hierbei ausstrahlt, wird durch die entspannte Körperhaltung, die seine anglophile Kleidung vorgibt, generiert. Das neue Körperbewusstsein, das sich demnach in Tischbeins Porträt visualisiert, wurde besonders durch die Praktikabilität der Materialien und den Bewegungsfreiheit bietenden

58 Tischbein selbst war während seines Rom-Aufenthaltes in den 1780er Jahren in Kontakt mit Joshua Reynolds, dem Gründungspräsidenten der Royal Academy of Arts in London und einem der einflussreichsten Porträtmaler Englands, gekommen. Vgl. Marianne Heinz: Die Malerfamilie Tischbein. In: Michael Eisenhauer, Hans-Werner Schmidt (Hg.): 3 × Tischbein und die europäische Malerei um 1800. Kassel, Leipzig 2005, S. 24.

Schnitt der Kleidungsstücke ermöglicht. So bemerkte ein Modekorrespondent des *Journals des Luxus und der Moden* 1786:

Den Frack haben wir, wie gedacht, den Engländern zu danken. Er ist vermöge seiner Simplizität, knappen Ärmel, Kragen, vielen Taschen, bequemen Zuknöpfens und Anschließens an den Leib, der schicklichste und bequemste Rock zum männlichen Alltags-Leben, Geschäften und Reisen. Indessen haben die Franzosen, denen immer die Englische sehr vernünftige und zweckmäßige Simplizität zu simple ist, auf mancherley Art daran gekünstelt, und ihn meistens verdorben.⁵⁹

Bertuchs *Journal des Luxus und der Moden*, das Wieland selbst subskribiert hatte,⁶⁰ war seit der ersten Ausgabe 1786 angefüllt mit positiven Bemerkungen über die ästhetischen Vorteile der englischen Herrenausrüstung und die hohe Qualität ihrer Güter. Wielands Orientierung an den vorgestellten englischen Moden im *Journal* seines Verlegers und Freundes ist daher durchaus anzunehmen.

Die Auswirkungen der technischen Entwicklungen des englischen Herrenschneiderhandwerks (›Tailoring‹) – das bis heute weltweites Renommee genießt – auf die Bewegung und Haltung deutscher Männer wird auch von Wielands literarischen Zeitgenossen kommentiert. So beschrieb Friedrich Schiller im Februar 1793 seinem Freund Christian Gottfried Körner einige ästhetische und praktische Beobachtungen zur zeitgenössischen anglophilen Mode, welche er selbst wiederholt für sein Erscheinungsbild im Porträt wählte (Abb. 11):

Wann sagt man wohl, daß eine Person schön gekleidet sei? Wenn weder das Kleid durch den Körper, noch der Körper durch das Kleid an seiner Freiheit etwas leidet; wenn dieses aussieht, als wenn es mit dem Körper nichts zu verkehren hätte und doch aufs vollkommenste seinen Zweck erfüllt. [...] In dieser ästhetischen Welt [...], fordert auch der Rock, den ich auf dem Leibe trage, Respekt von mir für seine Freiheit, und er verlangt von mir, gleich einem verschämten Bedienten, daß ich niemanden merken lasse, daß er mir dient. Dafür aber verspricht er mir auch reciproce, seine Freiheit so bescheiden zu gebrauchen, daß die meinige nichts dabei leidet; und wenn beide Wort halten, so wird die ganze Welt sagen, daß ich schön angezogen sei. Spannt hingegen der Rock, so verlieren wir beide, der Rock und ich, von unsrer Freiheit.

59 Friedrich Justin Bertuch, Georg Melchior Kraus (Hg.): *Journal des Luxus und der Moden* (Anm. 54), S. 138.

60 Vgl. Dieter Martin: *Wielands Nachlass* (Anm. 19), S. 97.

Deswegen sind alle ganz enge [...] Kleidungsarten gleich wenig schön, denn nicht zu rechnen, daß [diese] die Freiheit der Bewegungen einschränken.⁶¹

Wielands vestimentäre Inszenierung als englischer Gentleman und liberaler Intellektueller in Tischbeins Porträt verbindet ihn mit der anglophilen Geschmackswelt dieser jungen Autorengeneration (Abb. 14 und 15). Tischbein ›modernisiert‹ Wieland demnach durch das sorgfältige ›Porträtieren‹ seiner distinktiven Kleidung und dessen, was sie für den zeitgenössischen Betrachter transportierte: neue maskuline Konzepte von Praktikabilität und Natürlichkeit – dem englischen Modeideal entsprechend ist er hier auch ohne Perücke dargestellt –, die sich von der nun als weiblich unpassend empfundenen, farbenfrohen und oberflächengestalteten Herrenkleidung der Rokokozeit unterscheiden.

Ein Bild aus dem realen Kleideralltag des 60-jährigen Wieland überliefert der 21-jährige Mediziner David Veit am 20. März 1793 nach einer Begegnung im Theater:

Kleidung, braungestreifter tuchener [Oberstoff aus Wolle] Rock mit durchbrochenen Stahlknöpfen [deren Oberfläche dadurch meist einen glitzernden Effekt hatte], samtmene moderne Weste, graugestreifte manchesterne [Samtcordstoff] Beinkleider, Escarpins [meist schwarze Lederschuhe mit Absatz], keine üblen Schnallen [Schuhschnallen], schrecklich weiß gepudert, die Locken hoch und gebrannt [mit einer heißen Frisierschere onduliert], Haarbeutel.⁶²

Im Gegensatz zur Inszenierung in Tischbeins Porträt findet sich in Veits Wiedergabe ein vestimentäres Amalgam aus zeitgemäßer anglophiler Herrenmode, die hier als ›modern‹ bezeichnet wird (Rock, Weste, Hose), und Elementen der Rokokomode aus Wielands Jugendzeit (die Art der Knöpfe und vor allem die Beschaffenheit der Frisur beziehungsweise Perücke mit schwarzem seidenen Haarbeutel im Nacken, auch ›Perruque à bourse‹ genannt). Hier waren anlässlich des Theaterbesuchs eventuell veraltete höfische Kleidercodes erforderlich, oder Wieland hielt aus Gewohnheit an bestimmten Kleidungsstücken fest.⁶³ Seine vestimentären Praktiken

61 Friedrich von Schiller, Christian Gottfried Körner: Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers. Teil 3: 1793-1796. Berlin, Boston 2019, S. 64f.

62 Zitiert nach: Dieter Martin: Wielands Nachlass (Anm. 19), S. 86.

63 Vgl. zur zeitgenössischen Kleidungsetikette bei Hofe, welche erforderte, dass die Haare kunstvoll frisiert und gepudert werden bzw. eine dementsprechend



Abb. 14: Mantel im englischen Stil, genannt ›Carrick‹, Deutschland, Baumwolle (Piqué), ca. 1800

variieren also den Anlässen im Alltag und seinem Alter entsprechend. Die vorgestellten Porträts können dabei nur einen ausgewählten Einblick, der von oder im Verbund mit dem beauftragten Porträtmaler entwickelt wurde, in Ideen- und Geschmackskonzepte seines persönlichen Kleideraufwands gewähren.

IV.

Die lokale Porträtkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts versuchte, eigene Bildtraditionen zu entwickeln und distinktive Darstellungsformen für prominente Autoren zu finden. Wieland war der erste deutsche Schriftsteller, dessen Erscheinung durch Porträtmedien weitreichend bekannt wurde. In der heutigen medial gesättigten Welt stellt dieser Umstand nichts Außergewöhnliches mehr dar – für ihn war die öffentliche Sichtbarkeit

frisierte Perücke getragen wurde: Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 148.



Abb. 15: Johann Christian Reinhart: Schiller auf einem Esel von hinten gesehen, Federzeichnung und Tusche auf Papier, 1787

seiner Person jedoch eine neue Erfahrung. Die nachfolgende Autorengeneration um Goethe und Schiller profitierte bereits von diesen Entwicklungen. Besonders Goethe nutzte das Porträt als einen selbstverständlichen Teil seiner autobiographischen Kuration und konsolidierte seine Prominenz über die visuelle und materielle Inszenierung seiner Person. Reemtsma resümiert, dass »die Art und Weise, wie sich ein junger Dichter öffentlich gab, und die Art, wie man seine Werke las, [nun] ein neues Gemeinsames [ergaben], eine [...] Performance«, und merkt noch pointiert an: »Das Getue um die Werther-Kostümierung ist dabei mehr als eine Kuriosität am Rande«. ⁶⁴ Folglich stellte diese intellektuelle Elite auch eine neue Instanz in der kleidungsspezifischen Geschmacksbildung ihrer Mitmenschen dar.

64 Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 16.

Der Ruhm, der Wieland bereits zu Lebzeiten zuteilwurde, machte ihn zu einem besonderen Akteur in der Entwicklung neuer Konsumprivilegien, infolge derer eine adelsständische Position in der Gesellschaft nun mit Hilfe ertragreicher schriftstellerischer Arbeit durchaus substituiert werden konnte. Die daraus entstehenden repräsentativen Möglichkeiten, die Wieland zeitweise – wie zum Beispiel in Oßmannstedt – zur Verfügung standen, zeigen, dass die ständischen Übergänge am Ende des 18. Jahrhunderts mitunter fließend konstituiert waren. In seiner umfassenden Analyse von Wielands privatem Nachlass weist Dieter Martin darauf hin, dass besonders die umfänglichen Bestände an Wäsche und Bekleidung dessen öffentliches Repräsentations- und Distinktionsbedürfnis zeigen.⁶⁵ Er schlussfolgert, dass Wieland als statusbewusster Gelehrter besonderen Wert auf eine angemessene äußere Erscheinung in der vom Hof bestimmten Weimarer Gesellschaft legte.⁶⁶ Zudem gibt Wielands Kleidernachlass »zu erkennen, wie deutlich sich die Garderobe eines gut situierten, bei Hofe verkehrenden gelehrten Bürgers von der [...] eines (mutmaßlich durchschnittlich ausgestatteten, ähnliche, aber wesentlich weniger Kleidung als Wieland besitzenden Stadtbürgers) [...] aus dem Umland unterschieden hat«.⁶⁷

Das Bestreben deutscher Schriftsteller, ihren individuellen Konsum an den Ideen der Aufklärung sowie ihren verstärkten Erkundungen auf den Gebieten der Kulturgeschichte zu orientieren, kann als ein Bestandteil ihrer Selbstreflexion und gesellschaftlichen Verortung verstanden werden. Dabei können die physischen Qualitäten distinktiver Interieurs, Kleider und Objekte ihres öffentlichen und privaten Lebens auch Bestandteil der Auseinandersetzung mit ihren Werken sein und dazu beitragen, die semiotische Dimension ihrer Porträts neu zu diskutieren. Eine Rekonstruktion des zeitgenössischen kognitiven und materialkundlichen Erlebens der sinnlichen Lebenswelt Wielands, die ebenfalls Teil des biographischen Vermächtnisses des Autors ist und mit seinen Werken in oszillierender Verbindung steht,

65 Laut Dieter Martin nehmen Kleidungsstücke und Leibwäsche in Wielands Nachlass von 1813 einen »wertvollen Platz« ein, und die »Fülle von Wielands Ober- und Unterbekleidung fällt ins Auge«. Er verzeichnet unter anderem »nicht weniger« als 15 Jackets in unterschiedlichen Ausführungen, dazu 14 Hosen und ganze 25(!) Westen. Daneben wurden im Inventar 1 Pelzmantel mit passendem Muff, um die 30 Teile an Leibwäsche – die zu Wielands Zeiten äußerst wertvoll sein konnte, wenn diese aus hochwertigem Leinen gefertigt war – und über 20 Halstücher bzw. Krawatten verzeichnet. Dieter Martin: *Wielands Nachlass* (Anm. 19), S. 84 f.

66 Ebd., S. 99.

67 Ebd., S. 86.

kann einen weiterführenden Aufschluss über seine Inszenierung in Bildnissen ermöglichen. So konnte die bekleidungshistorische Analyse seiner anglophilen Garderobe, die eine neue Form von Maskulinität, Simplität und körperlicher Entfaltung versprach, zeigen, dass diese Art der Herrenkleidung in Porträtmedien eine idealisierende Außenwirkung, zugleich aber auch einen Eindruck von Informalität und Intimität zu erzeugen vermochte.

Inwieweit Wieland in die Visualisierung seiner Außenwirkung, der Übersetzung seiner ›Celebrität‹⁶⁸ in Bildnisse, involviert war, ist heute nur noch fragmentarisch zu rekonstruieren.⁶⁹ Wielands eigene kritische Körperwahrnehmung, die er in seiner Korrespondenz wiederholt thematisierte, zeigt jedoch, dass es ihn durchaus interessierte, wie seine äußere Erscheinung in der Öffentlichkeit wirkte und kommentiert wurde.⁷⁰

Das Verschenken von Porträtbildnissen stellte in der Frühen Neuzeit eine beliebte materielle Praxis in der persönlichen Verbundenheit und Identifikation mit anderen dar. Auch Wieland sandte gern Abgüsse und Drucke seiner Abbilder an Freunde und Verwandte.⁷¹ Porträtbildnisse aus seinem privaten Nachlass visualisieren persönliche Beziehungen zu Herzogin Anna Amalia, Johann Gottfried Seume, Herzog August von Sachsen-Gotha-Altenburg (dessen Bruder sich bereits 1768 als englischer Gentleman inszenierte, Abb. 12), Friedrich Maximilian Klinger und anderen.⁷² Über das Porträt der Prinzessin Caroline Louise von Mecklenburg-Schwerin von Carl August Schwerdgeburth, dass er 1810 zum Geburtstag erhalten hatte, schrieb er:

68 Nach einem Kutschenunfall im September 1811, bei dem Wieland sich ein Schlüsselbein brach, wurde in der Presse mehrfach über den Vorfall berichtet. Wieland schreibt dazu: »Verwünschte Celebrität!, die übrigens auch hinwieder ihr nicht zu verachtendes Gutes hat«. Man könne sich »nicht einmal den kleinen Finger, denn ein Schlüsselbein brechen, ohne in die Zeitung zu kommen«. Zitiert nach: Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 614.

69 Vgl. z. B. zum Entstehungsprozess von Kraus' ›Conversation Piece‹ der Familie Wieland (Abb. 3): Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (Anm. 22), S. 86 f.

70 Über Gerhard von Kügelgens Porträt von 1808/09, welches im Rahmen einer Kügelgen-Ausstellung im Haus Johanna Schopenhauers ausgestellt wurde, schreibt Wieland ironisch: »Über das meinige [Porträt] war nur Eine allgemeine Stimme des Beifalls und Jubels – und beinahe hätte ich mich selbst in meine alte Larve verliebt, wie Weiland Narcissus in seine junge«. Zitiert nach: Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 661.

71 Vgl. Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma (Hg.): Wielandgut Oßmannstedt (Anm. 10), S. 62.

72 Vgl. Dieter Martin: Wielands Nachlass (Anm. 19), S. 123.

Was diesem Bilde zur Vollkommenheit auch fehlen mag, gewiß ist, daß – für mich wenigstens – etwas darüber verbreitet ist, was ich einen Widerschein der schönen Seele des Urbildes nennen möchte, und daß es, so oft ich es betrachte, mein Innerstes so warm und lieblich anspricht, daß es mir auf einmal alle Tage und Stunden jener glücklichen Zeiten vergegenwärtigt, welche nicht wiederkommen können, aber meinem Gemüthe mit unvergänglichen Zügen und Farben eingedrückt bleiben werden.⁷³

Diese Überlieferung Wielands' eigener Interaktion mit Porträtmedien belegt seinen »Wunsch, sich nahe und ferne Freunde und Förderer im Porträt zu vergegenwärtigen«. ⁷⁴ Seine emotional und kognitiv geprägte Bildrezeption verdeutlicht dabei eindrücklich, dass die ›Vollkommenheit‹, die treffende veristische Wiedergabe, nicht unbedingt als ausschlaggebend für eine erfüllende Wahrnehmung des Bildes empfunden wurde. Das erfolgreiche Übertragen des Gesamteindrucks – der ›Seele des Urbilds‹ – beschreibt hier treffend die zeitgenössischen Erwartungen an eine generierte Ähnlichkeit der Person im Porträt, welche besonders durch die sorgfältige Inszenierung der individuellen Kleidung sowie deren Einfluss auf eine distinktive Körperhaltung erreicht werden konnte.

73 Zitiert nach: Ebd., S. 124.

74 Ebd., S. 132.