

BORIS ROMAN GIBHARDT

»Nacarat ist ein brennendes Roth
zwischen ponceau und cramoisi«

Das *Journal des Luxus und der Moden*
und die Farben von Paris

»Es ist aber als wenn alles geistreiche diesen feuerfarbenen Einband flöhe«. Mit diesen Worten verreißt Goethe gegenüber Schiller im Jahr 1797 das *Journal des Luxus und der Moden*.¹ Damit fasst er seine Abneigung gegen das vermeintlich triviale Weimarer *Mode-Journal* gleichsam selbst in flammende Worte: Schon die äußere Erscheinung, der unübersehbare »feuerfarbene Einband«, ruft bei Goethe eine zentrifugale Fluchtbewegung hervor. Wie an diesem Verdikt zu zeigen ist, sucht er im Einverständnis mit Schiller seine Idee der Gegenwarts kritik von einer »geistlosen«, weil effekthascherischen, vielleicht demagogischen Presse so klar wie möglich abzusetzen: Ein Riss geht durch Weimar, und bei aller Diskretion sprechen gleichwohl die wenigen überlieferten Kommentare eine deutliche Sprache.

I. »Feuerfarben«: Das Ende der Aufklärung

Als Antwort auf die »feuerfarbene« Penetranz des ubiquitären *Mode-Journals* senden Goethe und Schiller vom Olymp am Frauenplan aus gleichsam ebenso feurige Xenien-Blitze – »Wie sie knallen die Peitschen! Hilf Himmel! Journale!«² – ans andere Ende der Stadt, wo, laut Schillers empörten Worten, das »ohnstreitig in ganz Weimar [...] schönste Haus« steht:³ Keine Dichterwohnung, sondern das erfolgreiche Handelsunter-

1 Goethe an Schiller, 30. Januar 1796. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarb. mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder u. a. München 1985–1998. Bd. 8.1. München 1990, S. 156–158, hier S. 157.

2 Ebd. Bd. 4.1. München 1988, S. 805 (Xenien).

3 Schiller an Christian Gottfried Körner, 18. [und 19.] August 1787. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese, Siegfried Seidel. Hg. v. Nobert Oellers. Stuttgart, Weimar, 1943 ff. Bd. 24. Weimar 1989, S. 133–138, hier S. 136.

nehmen Friedrich Justin Bertuchs. Dessen größter Erfolg, das *Journal des Luxus und der Moden*, ist seit der Gründung im Jahr 1786 die Zielscheibe der Polemik: »Du bestrafst die Mode, bestrafest den Luxus, und beide | Weißt du zu fördern, du bist ewig des Beifalls gewiß«.4

Doch es war ausgerechnet das gescholtene *Journal* selbst, das Martials Lyrik wieder auf die literarische Agenda gehoben hatte: Xenien sind einfach in Mode.5 Denn die Revue widmet sich keineswegs nur der Kleidung, so wie auch der Begriff der ›Moden‹ in der Presse um 1800 gattungsübergreifend verwendet wird und die gesamte Avantgarde, vom gefälligen Dekor bis zum gelehrtesten Werk, umfasst. Zur Debatte steht vielmehr die Gewichtung des vielgestaltigen Neuen und die Art und Weise seiner Vermittlung, also der publizistische Bildungsauftrag für die Aufklärung der Öffentlichkeit. Diese Schlüsselkompetenz ›ästhetischer Erziehung‹, der Schillers gleichnamige Briefsammlung den Namen geben könnte, wird von diesen Wortführern des Weimarer Klassizismus vor dem Hintergrund ihrer Kunstanschauung ganz anders verstanden als von den neuen liberalen ›arbitres elegantiarum‹ im Umfeld des *Journal des Luxus und der Moden*.6

Die über das gesamte klassische Jahrzehnt hinaus schwelende Auseinandersetzung ist also nicht als Weimarer Bagatelle zu werten. Dass im *Journal* zahlreiche aus Weimar stammende künstlerische Leistungen – vom Möbel-Ensemble einheimischer Handwerker bis zur Veröffentlichung literarischer Texte – gewürdigt werden, hat der Forschung bis in jüngste Zeit suggeriert, es handle sich bei Bertuchs *Journal* um einen harmonischen Abdruck ›Weimarer Kultur um 1800‹.7 Doch der mit erfolgreichen Pionieren der Presse, der Moden und des Handels eng liierte Bertuch hat zu dieser Zeit längst einen anderen Weg eingeschlagen: Im

4 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Anm. 1). Bd. 4.1. München 1988, S. 807 (Xenien).

5 Vgl. Angela Borchert: Ein Seismograph des Zeitgeistes. Kultur, Kulturgeschichte und Kulturkritik im *Journal des Luxus und der Moden*. In: Dies., Ralf Dressel (Hg.): Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 73–104.

6 Vgl. Boris Roman Gibhardt: Verkauf der Sinnlichkeit. Materielle Innovation und ästhetische Opposition im klassischen Weimar. In: Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner, Thorsten Valk (Hg.): Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Ausstellungskatalog Weimar. Berlin, München 2012, S. 146–155.

7 Diesem Eindruck tritt der genannte Sammelband von Angela Borchert und Ralf Dressel (Anm. 5) nicht energisch genug entgegen.

Zuge der aufwendigen Berichterstattung namentlich aus Paris und immer neuer Warenimporte avanciert das *Journal* zum Schaufenster einer europäisch orientierten Großstadtkultur.⁸ Dieser Transferprozess äußert sich in genuin ästhetischen Phänomenen – Kunst, Mode, elegantes Leben – und berührt damit den für die Öffentlichkeit des Fürstentums bisher von den Weimarer Dichtern kontrollierten Bereich des Schönen im Innersten. Die historische, eher an Bertuchs politischer Publizistik interessierte Forschung⁹ ist daher ergänzungsbedürftig: So ›klassizistisch‹ auch der von Bertuch propagierte Stil anmuten mag – Beispiele für entsprechende Einrichtungsensembles finden sich im *Journal* ebenso wie im antikisierenden Vestibül von Bertuchs Wohnhaus, dem heutigen Weimarer Stadtmuseum – so revolutionär ist zugleich der ästhetische Ansatz, mit dem er als Herausgeber des *Mode-Journals* auf das klassische Weimarer Bildverständnis einwirkt. Denn mit der schnellen Abfolge der Formen und Stile – vom ›à la reine‹ über das ›à la grecque‹ bis zum Empire – wird in der Meinungsbildung die ästhetische Empfänglichkeit gerade für den Wechsel mehr oder weniger klassizistischer Moden geschult. Wenn ein Schmuckstück den gestirnten Himmel nachzuahmen scheint und so metaphorisch ›die Mode ans Firmament‹ erhebt,¹⁰ oder ein neuartiger Schlitten in Anlehnung an das Bild eines in sich serpentinieren Nautilus-Pokals beschrieben wird (JLM, Sept. 1786, S. 326–329 u. Tafel 28), wird deutlich: Der Leporello immer neuer Verbildlichungen des eleganten urbanen Lebens konnte den neuen Käuferschichten der deutschen Provinzen, wie Goethes Metapher in diesem Zusammenhang nahelegen könnte, nur als ein blendendes »feuerfarbenes« Warenspektakel erscheinen. Der urbane Zeitgeist ephemerer Konjunkturen und Obsessionen – die sich aller Vernunft, allem ›Geist‹ widersetzenden Moden – scheint nicht mehr im Zeichen des aufklärerischen Lichts, sondern eines nicht ungefährlichen mentalen ›Feuers‹ zu stehen. Die neue Bilderwelt äußert sich in, wenn nicht »feuerfarbenen«, so doch erstaunlichen mehrfarbigen Illustrationen: den direkt aus Paris und nur wenige Tage oder Wochen nach ihrer Ankunft im *Journal*

8 Vgl. Boris Roman Gibhardt: Großstadtware im klassischen Weimar. Zur Aneignung von Wissen im Kulturaustausch. In: Silke Foerschler, Nina Hahne (Hg.): Methoden der Aufklärung. Ordnungen der Wissensvermittlung und Erkenntnisgenerierung im langen 18. Jahrhundert. München 2013, S. 147–161.

9 Vgl. z. B. Katharina Middell: »Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben«. Der Verleger Friedrich Justin Bertuch und sein Landes-Industrie-Comptoir um 1800. Leipzig 2002.

10 Vgl. Journal des Luxus und der Moden [im Folgenden JLM], Jan. 1786, S. 25.

abgedruckten kolorierten Kupferstichen. ›Farbe‹ heißt daher das Arsenal, mit dem das *Journal* die visuelle Kultur des klassischen Weimars, wenn nicht des deutschsprachigen Raums insgesamt, verändert.

Trotz ihrer oft ungeschickten Proportion müssen die Mannequins der farbigen ›gravures de mode‹ eine beträchtliche ästhetische Wirkung gehabt haben, wie sie heute vielleicht technisch aufwendiger Sensationswerbung zukommen würde. Während Wielands *Neuer Teutscher Merkur* und Goethes *Propyläen* fast nur Umrissstiche veröffentlichen, wartet jede der monatlichen Ausgaben des *Mode-Journals* mit nie gesehenen neuen Erfindungen und Kreationen aus der Großstadt in Farbe auf. Die in Paris von Korrespondenten aufgespürten Stiche werden nach ihrer Ankunft in Weimar unter Leitung des Mitherausgebers und Direktors der Weimarer Zeichenschule, Georg Melchior Kraus, nachgestochen und unter Zuhilfenahme von Schablonen von Hand koloriert und für die jeweilige Ausgabe vorbereitet.¹¹ Bertuchs Blatt vom Range europäischer Großstadtpublizistik stellt mit diesem farbigen Anschauungsmaterial die gelehrten Zeitschriften buchstäblich in den Schatten. Das Wissen luxuriöser Lebensstile verbreitet sich, um Goethes elementare Metapher aufzugreifen, durch die Bildpolitik wie ein Lauffeuer, doch, so der implizite Einwand der Eliten im Hinblick auf ihr ästhetisches Erziehungsprogramm, weiß niemand, welchen Brand es in einer darauf nicht vorbereiteten Gesellschaft auslösen wird.¹² Dass Bertuch in markanter Weise das Ende der Aufklärung ausruft und ein liberales Zeitalter anbrechen sieht, in dem, pointiert formuliert, jeder Einzelne als Konsument seine »gesunde Vernunft« im selbstbestimmten Umgang bewähren muss (JLM, Okt. 1792, S. 496), kann von den Verteidigern einer allmählichen Perfektibilität und Erziehung nur als Fanal einer Art hedonistischer Dekadenz gewertet werden. So lautet entsprechend ein weiteres Xenion: »Preise dem Kinde die Puppen, wofür es begierig die Groschen | Hinwirft, so bist du fürwahr Krämern und Kindern ein Gott«. ¹³

11 Vgl. Renate Müller-Krumbach: »Da ich den artistischen Theil ganz zu besorgen habe«. Die Illustrationen für das *Journal des Luxus und der Moden* von Georg Melchior Kraus. In: Angela Borchert, Ralf Dressel (Hg.): *Das Journal des Luxus und der Moden* (Anm. 5), S. 217–226.

12 Vgl. etwa Goethes Zeitgeistkritik in *Über den Dilettantismus*, in: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Anm. 1). Bd. 6.2. München 1988, S. 151–176.

13 Ebd. Bd. 4.1. München 1988, S. 809 (Xenien).

II. »Brennend Roth«: »Nouveautés« und neues Zeitalter

Den »feuerfarbenen Einband« mag alles Geistreiche fliehen, doch im Weimarer Alltag musste die neue bildliche Rhetorik Goethe im Wortsinn vor Augen führen, welche Evidenz und inhärente Evokationskraft dieses Anschauungsmaterial besitzt: Die Bilder holen ein bislang unbekanntes Wissen aus der Ferne ein und stellen die über die Mode-Abbildung transportierten kulturellen Praktiken zur unmittelbaren Nachahmung für ein großes Publikum bereit. Gerade dieses Bildpotential hatte sich Goethe selbst einst zunutze gemacht, als er seinen *Römischen Carneval* auch deshalb für Bertuchs Revue vorsah, weil dort das literarisch so schwer zu erreichende Präsenzgefühl der sinnlichen Festkultur durch aufwendige Illustrationen suggeriert werden konnte.¹⁴ Seitdem hatte Bertuchs Bildpolitik an Dynamik gewonnen. Dass die Zeichenschule,¹⁵ fern des von Goethe erhofften akademischen Anspruchs, durch Hilfsarbeiten für Bertuchs Kommerz am meisten auf sich aufmerksam zu machen und Weimar mehr als Geburtsort von »Mode-Kupfern« als von »geistreicher« Kultur bekannt zu werden drohte, kann Goethe und Schiller nicht gleichgültig gelassen haben.

Das Phänomen der Farbe weist in diesem Zusammenhang auf die Dialektik hin, mit der die visuelle Kultur um 1800 angesichts technologischer Neuerungen und marktstrategischen Kalküls konfrontiert wird. Schon in der Einleitung des *Journals* wird der bürgerliche Zugang zu einem zuvor elitären Wissen über Luxus gefordert.¹⁶ Doch lässt sich die Lust am Wissen grundsätzlich trennen von der Lust am Objekt? Je farbiger die Abbildung, desto begehrenswerter der Gegenstand, und je besser die Reproduktion, desto größer dennoch der Wunsch nach dem materiellen Original. Stammt dieses aus dem Bereich der Kunst, mag sich Druckgrafik als Instrument der Wahrnehmungsübung erweisen und wird gerade von Goethe als Stütze ebenso genussvoller wie kritischer Anschauung genutzt.¹⁷ Ist es aber käuflich, steht die Ersatzdarstellung nicht mehr im Zeichen einer einstweiligen Entbehrung des Eigentlichen, sondern ei-

14 Vgl. zur Editions-geschichte Edward M. Batley: *Das Römische Carneval* oder Gesellschaft und Geschichte. In: Goethe-Jahrbuch 105 (1988), S. 128–143.

15 Vgl. Konrad Paul: Die ersten hundert Jahre 1774–1873. Zur Geschichte der Weimarer Mal- und Zeichenschule. Ausstellungskatalog Weimar. Weimar 1996.

16 Vgl. JLM, Jan. 1786, S. 3 f.

17 Vgl. Johannes Grave: Sehen lernen. Über Goethes dilettantische Arbeit am Bild. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 80 (2006), S. 357–377.

ner illusionistischen Erfüllung und vorweggenommenen Bedürfnisbefriedigung.¹⁸ Farbe dient hier einer Überbrückung der Distanz zum dargestellten Warenobjekt und intensiviert damit die sinnliche und affektive Reaktion, die die ›nouveauité‹ schon aufgrund ihrer als neuartig erfahrenen jeweiligen Formensprache auslöst.

Ihre eigentliche Wirkung schöpfen die Farben der ›Mode-Kupfer‹ aber daraus, dass sie bis in Details hinein Dinge mit Leben füllen, die es gar nicht gibt. Dies unterscheidet sie von Reproduktionen bestimmter Kunstwerke. Die Referenzialität der ›gravures de mode‹ stellt nur eine Leerstelle bereit, die mit individueller Fiktion besetzt werden kann. Denn ›reproduziert‹ sind, entgegen gängiger Annahmen, gerade nicht real getragene, noch tragbare Kleider oder real herzustellende Erfindungen, sondern Prototypen und konzeptuelle Kreationen, oft mit exotischem, theatralem und erotisierendem Flair.¹⁹ Im Vorschein der Zukunft, in dem die Mode ihre Formen kreiert, kann nur die Avantgarde noch die Empfindung des Schönen zur Lust am Neuen steigern: ›Dernier cri‹ und ›ultime bon ton‹ lauten ihre Zauberformeln. Diesem Glücks- und Heilsversprechen gegenüber müssen alle realen Dinge banal erscheinen. An dieser Aura des Warenbildes²⁰ aber hat die verlebendige Farbe einen hohen Anteil, ist sie doch der Gradmesser, an dem das Ultra-Neue sich vom hin-fällig Alten unterscheidet: »Nacarat ist ein brennendes Roth zwischen ponceau und cramoisi« (JLM, Feb. 1786, S. 64, Anm. *), lautet einmal die Parole der Farben aus Paris. »Brennend Roth« und »feuerfarbener Einband«: Wieder kommt die Mode im Element des Explosiven, der gleichsam noch unerkalteten ›nouveauité‹ daher, deren ebenso revolutionäre wie vulkanistische Farbsemantik Goethes neptunistisch inspiriertem Klassizismus so abhold gewesen sein mag. Und der Farbton zwischen Mohnrot und Karmin beansprucht sogleich höchste Autorität in Fragen des Geschmacks. Je nuancierter, desto zwingender: Dem Ruf der Farbe muss das alte Leben weichen; was dem ›bon ton‹ nicht mehr entspricht, ist durch das Neue zu ersetzen: »Wie sehr die Form der sogenannten Medaillon-Stühle, die [...] vor kurzen noch Mode waren, gegen alle diese

18 Vgl. zum Kontext Colin Campbell: *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. [o. O.] 1987.

19 Vgl. z. B. JLM, März 1788, Tafel 7; März 1789, Tafel 8; Juni 1801, Tafel 17.

20 Vgl. Boris Roman Gibhardt: *Aura zwischen Kunstwerk und »absoluter Ware«*. Schauobjekte in Kunst und Medien um 1800. In: G. Ulrich Großmann, Petra Krutisch (Hg.): *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts*. Congress Proceedings CIHA 2012. Nürnberg 2013. Bd. 3, S. 891–895.

Regeln [des Komforts, der Mode] sündigte, springt in die Augen« (JLM, Jan. 1786, S. 31). In solcher Rechtfertigungslogik des perpetuellen Wandels liegt der verzehrende Gestus dieses Fegefeuers der Vanitas, das, wie die Distichen zeigten, in der Perspektive einiger Weimarer Intellektueller der abtrünnige Klassizist und aus der Rolle gefallene Wieland-Zögling Bertuch ausgerechnet im humanistisch geschulten Ilm-Athen gelegt hat.

III. Cramoisi: Damast

Mit der Aneignung dieses Habitus beginnt sich die Gesellschaft – aufgrund genuin ästhetischer Zeichen – zu verändern. Der Transfer genauester Farbnuancen erlaubt über große Entfernungen und kulturelle sowie nationale Grenzen hinweg eine emanzipatorische Teilhabe an einem zuvor für viele bürgerliche Schichten unerreichbaren Zeichensystem, dem des eleganten Lebens. Im Fall der Nacarat-Nuance wird dies auch sprachlich verwirklicht: In der authentisch-unübersetzten Farbbezeichnung ist das Äquivalent der Farbe gleichsam zu hören. Allein der Name erschließt den Zugang zum Wissen der ›nouveauauté‹ und, darüber vermittelt, die individuelle Partizipation an der »Geschichte des Luxus und der Moden unserer Zeit« (JLM, Dez. 1786, S. 458). Das Streben nach dem richtigen Ton, und sei er auch nur kurze Zeit en vogue, bedeutet die Probe aufs Exempel eines bis in die Spitzen ästhetischer Phänomene hinein funktionierenden Kulturaustauschs. Hierzu gehört in erster Linie die Anwendung der Farbe. Die »brennendrothen Farben« etwa müssen, da sie sich mit dem kühlen Norden nicht vertragen, der »Festlichkeit und Gala« vorbehalten bleiben, wie im *Mode-Journal* erklärt wird (JLM, Aug. 1798, S. 445, Anm. *). Schon über die bloße Beschreibung der Farben und Stoffe wird in der Vorstellung der Leserschaft geradezu zwangsläufig das Bild der Pariser Festlichkeit transportiert. »Paris ist und bleibt der Herd des guten Geschmacks, Theater und Salon reverberieren die Lichter von daher in tausendfachem Farbenspiel«, schreibt auch Caroline de la Motte Fouquet im *Morgenblatt für gebildete Stände*.²¹ Wer nicht beim Ball mittanzen kann, mag vielleicht das passende Kleid kaufen, und wenn nicht, so bleiben in dieser ›mise-en-abyme‹ der Wunschbefriedigung – dank des *Mode-Journals* – immerhin noch Name und Anschauung der emotional

21 Caroline de la Motte Fouqué: Geschichte der Moden, vom Jahre 1785–1829. Als Beytrag zur Geschichte der Zeit. In: *Morgenblatt für gebildete Stände* 23 (1829) u. 24 (1830). Nachdruck: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 12 (1977), S. 7–60, hier S. 60.

besetzten Farbnuance wie ein Reiz- und Zauberwort übrig, das das »tausendfache Farbenspiel« in nuce enthält, im Bild und Namen als Stimuli der Vorstellungskraft.

Zumal die Realität so fern nicht ist: Karminrot bestimmt als Modelfarbe die ganze Dekade bis etwa 1806. Hiervon künden die Accessoires wie der in mondänen Pariser Kreisen für Damen obligatorische, oft extrem wertvolle indische Kaschmir-Schal, den in Frankreich David-Schüler von Gérard bis Ingres und in Deutschland Johann Friedrich August Tischbein auf Bildnissen darstellen. Und hinsichtlich der Einrichtungskultur veröffentlicht etwa Carl Christian Heinrich Rost im *Journal* die »Ideen zu einem Cramoisi-Damast-Zimmer« (JLM, Nov. 86, S. 395–399). Stoff und Farbe dieses Dekorationsstils einschließlich Arabeskenschmuck und Porphyrreliefs weisen, um beim Weimarer Beispiel zu bleiben, auf das Römische Haus und das Residenzschloss voraus, wo solche, heute verlorene Ensembles auf hohem Niveau kreiert wurden.²² Dass Goethe auf Wunsch des Herzogs den seiner Meinung nach allzu komfortabel – und man wird ergänzen dürfen: also nach französischem Muster – gestalteten Wandschmuck des Römischen Hauses mit so unantiken Stoffen wie Damast und Seide akzeptieren musste,²³ führt vor Augen, welche Autorität der von Pariser Kultur dominierte Geschmack im höfischen Weimar um 1800 jenseits intellektueller Ambition tatsächlich besaß. Für Goethe dagegen steht, wie schon im Umgang mit dem *Mode-Journal*, die sittlichbildende Wirkung im Brennpunkt. Im »Didaktischen Teil« der *Farbenlehre* kommt Goethe, als kommentiere er rückwirkend die Damast-Affäre aus der Zeit des Römischen Hauses, auf die Abhängigkeit farblicher Assoziationen von Modephänomenen zu sprechen und zitiert folgende Anekdote: »Il [ein geistreicher Franzose] prétendoit que son ton de conversation avec Madame étoit changé depuis qu'elle avoit changé en cramoiisi le meuble de son cabinet qui étoit bleu«.²⁴ Mithin stimulieren »einzelne[-] Farben besondre Gemütsstimmungen« (FL, S. 230): Gefühl wird zur Frage der Inszenierung.

22 Vgl. Sabine Schneider: Raumgestaltung um 1800. Die ästhetischen Wirkungsmittel bei der Gestaltung profaner Interieure in Weimar. Leipzig 1987.

23 Vgl. Ines Boettcher: Johann Heinrich Meyer und die künstlerische Ausgestaltung im Römischen Haus. In: Andreas Beyer (Hg.): Das Römische Haus in Weimar. München, Wien 2001, S. 63–74.

24 Johann Wolfgang Goethe: Zur Farbenlehre [im Folgenden FL]. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Anm. 1). Bd. 10. München 1989, S. 230.

IV. Scharlach und Purpur: Stoff

Noch deutlicher fasst Goethe die Wirkung des »brennend rothen« Cramoisi zusammen, wenn er die Farbe einer durch das Purpurglas gesehenen Landschaft – Purpur hier als weitere Nuance von Rotgelb verstanden, im Sinn des Kardinalsrot – mit der Farbe vergleicht, die das Jüngste Gericht hätte (FL, S. 237). Ist die Farbsemantik der Französischen Revolution und der Terreur in Goethes Assoziation eingegangen? »Brennend roth« suggeriert die Beschleunigung der Zeit und das Aufgehen und Erlöschen allen Lebens und zeigt damit eine Farbsemantik, die der Dichter für den Kreislauf von ›Entstehen‹ und ›Verwandeln‹ selbst anwendet,²⁵ wenn Nereus in *Faust II* das brennende Troja als »überströmend Roth« beschreibt.²⁶ Im engeren Sinn ist Goethes Farbphysiognomik darüber hinaus eine Aufmerksamkeit für Mode und Couture zu eigen – Werthers Anzug, Charlottes Schleife, Mariannes Kostüm im *Wilhelm Meister-Roman* und Helenas Gewand in *Faust II* sind nur einige Beispiele –, die in der *Farbenlehre* als »Verhältnis der einzelnen Farben und Zusammenstellungen zu Gesichtsfarbe, Alter und Stand« theoretisch vertieft wird (FL, S. 246). Die erwogene »artige Arbeit« über die »Beurteilung der Uniformen, Livreen, Kokarden« – eine moderne Kostümgeschichte nach Grundsätzen der *Farbenlehre* – wird Goethe indes nicht schreiben (FL, S. 247). Doch kann ihm kaum entgangen sein, dass er gerade im *Mode-Journal* hierfür wichtige Quellen gefunden hätte.

Überhaupt wirken die Farben aus Paris auf seine Lehre ein. Die auf historische Quellen gestützte Idee, dass Franzosen aufgrund von Klima und Nationalcharakter die »aktive[-] Seite« der Farben bevorzugten,²⁷ während bei den nordischen Völkern der trübe Himmel die Farben ausgebleicht habe, hätte Goethe an Kunstwerken der Zeit verifizieren können: So ist etwa blendender Karmin die Farbe, in der Ingres Napoleon Bonaparte darstellt (Abb. 1). Die Deutschen bevorzugten Ledergelb und Dunkelblau – mithin jene englische Farbkombination, die als Werthertracht Furore gemacht hatte (Abb. 2). So sehr Goethe gegen die Emanzipationsbewegung der Moden vorgeht, so sehr ist er doch als Auslöser des Wertherfiebers selbst als modischer Akteur ersten Ranges zu sehen. Auch in der Werthermode ging es um die Demonstration von Differenz und neuer

25 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Anm. 1). Bd. 18.1. München 1997, S. 221, V. 8153 (*Faust II*).

26 Ebd., S. 220, V. 8114.

27 FL, S. 232. Goethe bezieht sich hier etwa auf Louis Bertrand Castels *L'Optique des couleurs* von 1740.



Abb. 1
*Jean Auguste Dominique Ingres,
 Bonaparte als erster Konsul Frankreichs,
 Öl auf Leinwand, 1804*

Zugehörigkeit. Ästhetische Aspekte wie Stil, Ablehnung von Schmuck, Aufwertung bestimmter Farben spielen dabei eine Schlüsselrolle. Goethes fetischistische Steigerung der »Modelfarbe«²⁸ und ihrer »charakteristische[n] Zusammenstellung[-]« in den Farben Gelb und Blau (FL, S. 241) zur ästhetisierten Todesbejahung (»In diesen Kleidern, Lotte, will ich begraben sein«)²⁹ kann kein *Mode-Journal* mehr übertreffen. Das erwähnte

28 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Anm. 1). Bd. 4.2. München 1986, S. 422 (Versuch, die Elemente der Farbenlehre zu entdecken).

29 Ebd. Bd. 1.2. München 1987, S. 297 (Die Leiden des jungen Werthers).



Abb. 2
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein,
Mann im Werther-Kostüm,
Bleistift, aquarelliert, um 1787

Rot steht ebenfalls im Zeichen idiosynkratischer Distinktion: »Auch habe ich gebildete Menschen gekannt, denen es unerträglich fiel, wenn ihnen an einem sonst grauen Tage Jemand im Scharlachrock begegnete« (FL, S. 233). Bonaparte hätte seine neu erlangte Autorität also nicht mit aggressiverer Signalwirkung darstellen lassen können als durch den Scharlachrock. Und Goethes Hinweis, dass Tiere vom Erscheinen gelbroter Tücher erzürnt würden, ließe sich wohl auch als Kommentar zur Mode der ebenfalls »feuerfarbenen« Kaschmirschals verwenden.³⁰ Das »bren-

30 Vgl. FL, S. 233.

nend Rothe« hat also eine Art blendende, auratisierende Wirkung. Nicht von ungefähr sind Purpur und Scharlach ja die Farben, die Moses von Gott für das Kleid des Hohepriesters Aaron befohlen werden.³¹

Doch dürfen diese Effekte nicht, wie im *Mode-Journal*, zur Selbststilisierung ihrem kulturellen Herkommen entfremdet werden. So sind laut Goethe die ›aktiven‹ Farben an südliche Klimazonen gebunden, während sie im Norden die blasse Umgebung zu grell überstrahlen würden. ›Geistlos‹ ist das *Journal* Bertuchs, weil es die Dinge aus dem Zusammenhang reißt. Dies ist Absicht: Die Historie dient im *Journal*, der neuen »Chronick« (JLM, Jan. 1786, S. 3 f.), gerade als Reservoir für aktualisierbare Bedeutungszuschreibungen. In *Journal*-Beiträgen wie etwa Christian August Vulpius' *Ueber die allegorische Deutung der Farben im Anzuge und Putze der Damen in den Ritterzeiten* (JLM, Sept. 1792, S. 437–443) erweist sich die Macht der Farben als Medium, das jeder einzelne durch solche modische Teilhabe zur Konstruktion seiner eigenen imaginären Persönlichkeit nutzen kann, sei es in der fiktiven Teilnahme am Pariser Ball oder am schauerromantischen Rittervergnügen.

V. Grün: Papier

Neben der Kleidung sind im *Mode-Journal* Einrichtungsfragen der Bereich, in dem Farben eine tragende Rolle spielen. Im Jahr 1787 wartet das *Journal*, statt mit Kupferstichen, auch mit eingehafteten Musterproben von Marmorpapier auf. Denn monochrome Marmortapete gilt im Gegensatz zur aristokratisch konnotierten Seidenbespannung als Inbegriff des bürgerlichen Luxus, verbindet sie doch den Sinn für das Schöne mit Sauberkeit und Wirtschaftlichkeit. Goethes Arbeitszimmer in monochromem Grün entspricht dem im *Journal* propagierten Ideal. Ein etwas reicher ausgestatteter Wandaufriß (Abb. 3) illustriert dort die harmonische, in Farbfelder gefasste, von gemalten Bordüren gerahmte grüne Papiertapete, auf der »das Auge [sanft] ruht« (JLM, Aug. 1787, S. 279). Anders als im Grünen Salon des Wittumspalais, wo die Wände mit lackierter Leinwand bespannt wurden, kann die grüne auf Papier aufgetragene Farbe in verschiedenen Abstufungen desselben Tons changieren. Genau diesen Effekt wünschte sich auch Goethe, als er bei seinem Frankfurter Lieferanten einige Jahre später Tapeten in »uni grün« bestellte – vergeblich, denn, wie aus der Antwort hervorgeht, konnten changierende

31 Vgl. 2. Mose 28,5.

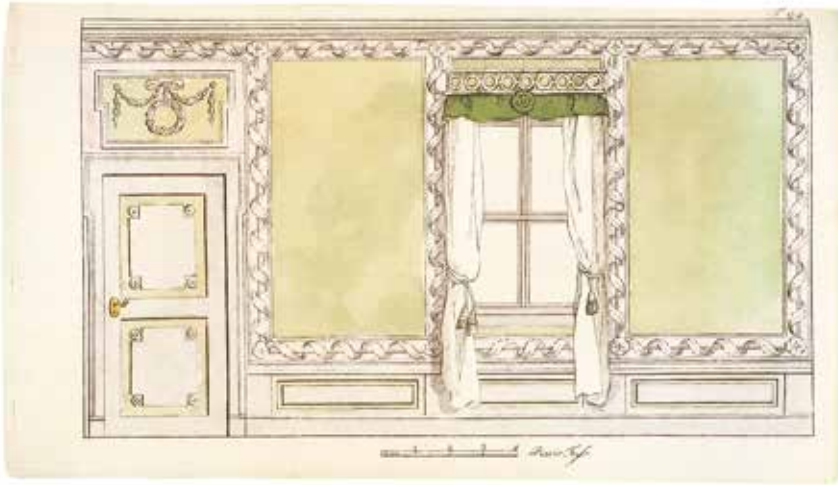


Abb. 3

Wandaufriß mit grüner Papiertapete, kolorierte Kupfertafel,
aus: *Journal des Luxus und der Moden*, August 1787

Muster auf Papier nicht hergestellt werden.³² Je nach Handkolorierung zeigen die Stiche des *Journals* hingegen aufgrund des aquarellistischen Effekts genau den für die Ausgestaltung des Hauses am Frauenplan gewünschten abgestuften Effekt. Hatte sich selbst Goethe von den Bildern des *Mode-Journals* verführen lassen?

Die stilistischen Übereinstimmungen sollten allerdings nicht die weltanschaulichen Gräben verdecken, die gerade im Fall der Farbe zutage treten, wenn es um deren höchste Bestimmung geht. Um 1800 gilt angesichts der Romantisierung der deutschen Künstler Goethes ganze Hoffnung der französischen Gegenwartskunst, führt doch Jacques-Louis David den klassizistischen Formenkanon gerade zu einem sensationellen Salon-Erfolg. Dieser ist auch für Bertuchs *Journal* Grund genug, sich dem Phänomen ›David‹ von Beginn an zu widmen. Dass der wohl größte

32 Johann Andreas Benjamin Nothnagel an Goethe, 3. Mai 1794. In: Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform. Hg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv. Weimar 1980ff. Bd. 1. Weimar 1980, S. 298 f., Nr. 932.

Künstler seiner Zeit im *Mode-Journal*, etwa in Karl August Böttigers Beiträgen,³³ viel präsenter war als in gelehrten Kunstzeitschriften wie den *Proypläen*, musste Goethe zu denken geben. Doch war er im Vergleich zu Bertuchs Korrespondenten, darunter etwa Helmina von Chézy, im Nachteil: Das epochale Gemälde *Der Schwur der Horatier* hatte er während seines Romaufenthalts verpasst, die übrigen Hauptwerke kannte er höchstens aus farblosen Umrissstichen.³⁴ Dennoch versucht er im »Historischen Teil« der *Farbenlehre* mit aller Würde der Wissenschaft die gesamte Emanzipation der Farbe, die von den französischen Künstlern in Rom und Paris ausgeht, als Irrweg darzustellen – denn Davids Farbgegensätze seien »gewaltsam« und unnatürlich (FL, S. 724). Als sei seine Assoziation mit der in der Tat in gewaltsame Politik – Revolution, Terreur – involvierten Staatskunst Davids in seine Farbdeutung mit eingegangen. Davids Farben sind politisch aufgeladen. Goethe ist selbst davon angesteckt, wenn es um die Hoffnung auf eine Erneuerung der Kunst geht: »[N]eue Energie unter David« lautet die Parole, unter der er sich die französische Kunst vergegenwärtigt.³⁵ Energie – das ist nach der *Farbenlehre* eine Eigenschaft von Farbe.³⁶ Goethes gleichzeitigem großen Projekt der Kunstförderung, den auf farblose Zeichnungen beschränkten Preisaufgaben für bildende Künstler, wird diese Energie indessen versagt bleiben.

VI. Weiß: Das Musselin-Zeitalter

Wenn, über Malerei hinausgehend, einer Farbe um 1800 Energie im Sinn der Verbreitung eines europaweiten Geschmacksideals zugesprochen werden kann, so ist es das Weiß des Musselins. Wiederum spielt hinsichtlich des Modellcharakters die Pariser Kunst – etwa Davids Porträt von Madame de Verninac und seine *Sabinerinnen* (Abb. 4 u. 5) – eine Schlüsselrolle. In Deutschland ist Königin Luise von Preußen die Kultfigur der

33 Vgl. JLM, Sept. 1794, S. 21–36; Okt. 1795, S. 108–126.

34 Vgl. Boris Roman Gibhardt: [Art.] Goethe und Paris. In: Goethe-Handbuch in vier Bänden. Hg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke u. a. Stuttgart, Weimar 1996–2012. Supplemente, Bd. 3. Stuttgart, Weimar 2011, S. 169–182.

35 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Anm. 1). Bd. 6.2. München 1988, S. 973 (Paralipomena. Proypläen und Umkreis).

36 Vgl. FL, S. 232, 234.



Abb. 4
Jacques-Louis David, Madame de Verninac,
Öl auf Leinwand, 1798/1799



Abb. 5
Jacques-Louis David, Die Sabinerinnen,
Öl auf Leinwand, 1799

neuen Pariser Mode schlechthin, lässt sie sich doch in marmorweißer Chemise nicht nur von Johann Gottfried Schadow (Abb. 6), sondern auch von Tischbein in weißem Musselinkleid mit gelbem Seidenschal darstellen, in dem sich dazu noch das Licht eines Regenbogens bricht (Abb. 7). Weiß ist laut Goethe die Farbe der höchsten Empfindlichkeit gegen das Licht.³⁷ Doch die Mode weiß solche wissenschaftlich eruierten Superlative zu übertreffen: Das weiße Kleid, Attribut der Erwählten seit dem biblischen Buch Daniel und dem Matthäus-Evangelium, verklärt in der Schleiermode um 1800 die in Musselin Gehüllte zur Vestalin und sugge-

37 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Anm. 1). Bd. 4.2. München 1986, S. 415 (Versuch, die Elemente der Farbenlehre zu entdecken).

riert durch die Transparenz des Stoffes zugleich die frivole Sinnlichkeit dieser ›Nuditätenmode‹. Daneben erscheint der Musselin als sogenannter Weißer Tod in einer nicht weniger aufsehenerregenden Eigenschaft. Nicht nur drohte der leichtfertigen Musselinträgerin gerade im deutschen Winter Erkrankung durch Unterkühlung. Der Effekt »unbedingter *Reinheit* und *Einfachheit*«,³⁸ der von Goethe auch in Schriften zur Farbenlehre hervorgehoben wird und im *Journal* Aufmerksamkeit erregt (Abb. 8 u. 9), ist selbst nur eine Folge der Erfindung des chlorhaltigen Bleichpulvers.³⁹ Ein Gift, das auch die Träumende im Musselengewand aus Johann Heinrich Füsslis Gemälde *Der Nachtmahr* wie ein modernes Nessushemd zu umfassen scheint (Abb. 10).

Goethe bemüht sich angesichts des Musselinfiebers um kritische Distanz. Dass die Frauen »nunmehr fast durchgängig weiß, und die Männer schwarz« gehen, liegt ihm zufolge einfach an einer Abneigung gegen Farben und der Flucht ins »völlige Nichts« aus Unsicherheit des Geschmacks (FL, S. 247). Goethe bezeichnet, trotz seiner Invektive gegen die »gewaltsame Abstraktion« (FL, S. 250), die nichts Gefälliges fürs Auge habe, die Farbe Weiß als »Probierstein« für alle Farben.⁴⁰ Und in der Tat zeigt das *Journal* im Lauf der Jahre Dutzende farbige Kaschmirschal-Variationen in Verbindung mit Musselin und erweist sich damit selbst als virtueller »Probierstein« einer neuen, lebensweltlich anzueignenden Farbenästhetik. Bertuch erkennt, dass nicht der materielle Besitz der Sache, sondern allein die über Bild, Farbe, fremdes Lokalkolorit und Name einzuholenden Stimmungsnuancen das Eigentliche des ästhetischen Vergnügens darstellen. Sie erscheinen als authentischer Ausdruck des schon in der Vorstellung zu vollziehenden Dabei-Seins am exklusiven und ständig in Veränderung begriffenen Wissen vom eleganten Leben. Zwischen Initiation in die Ordnungsmuster der ›nouveauité‹ und Inkantation durch immer neue Reizung der Vorstellungskraft setzt sich das *Journal* als Schlüssel zur Handhabe eines individuellen Verschönerungsapparats in Szene. Indem die Imagination die Anschauung, der Traum die Erfahrung und der Kult des Neuen die Empfänglichkeit für das historische Herkommen

38 Ebd.

39 Vgl. Juliane Vogel: Mehlströme / Mahlströme. Weißseinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Dies., W. Ullrich (Hg.): Weiß. Frankfurt a. M. 2003, S. 167–193.

40 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Anm. 1). Bd. 4.2. München 1986, S. 415 (Versuch, die Elemente der Farbenlehre zu entdecken).



Abb. 6
Johann Gottfried Schadow, Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise
und Friederike von Preußen, Marmor, um 1795/1797



Abb. 7
*Johann Friedrich August Tischbein, Kronprinzessin Luise von Preußen,
Öl auf Leinwand, 1796*



Abb. 8 und 9
 Dame in weißem Musselinkleid mit goldfarbenem Schal und
 Dame in weißem Musselinkleid, kolorierte Kupfertafeln,
 aus: *Journal des Luxus und der Moden*,
 April 1806 und August 1797

zu verdrängen beginnen, scheint mit dem »brennend rothen« *Journal* und seinem Geist der Metropolen die Dämmerung des klassischen Lebensgefühls hereinzubrechen. Im Versuch der wissenschaftlichen Erfassung der von den kommerziellen Akteuren vereinnahmten Phänomene des Schönen manifestiert sich Goethes beharrliche Distanz gegenüber der auf »Reichtum« und »Schnelligkeit« ausgerichteten, exaltierten neuen Epoche; sie ist in jeder Hinsicht »ultra«. ⁴¹ Zur Charakterisierung des

⁴¹ Goethe an Carl Friedrich Zelter, 6. Juni 1825. In: Ebd. Bd. 20.1. München 1991, S. 850f. Vgl. zu Goethes Zeitkritik Boris Roman Gibhardt: *Le Second*



Abb. 10
Johann Heinrich Füssli, *Der Nachtmahr*,
Öl auf Leinwand, 1781

Zeitgeists wird sich der späte Goethe also einer ebenso superlativen Begrifflichkeit bedienen wie in seiner früheren Diabolisierung des »feuerfarbenen« *Mode-Journals*, an dem sich im klassischen Weimar um 1800 der moderne Farben- und Wissensrausch entzündet hatte.

Faust, fantasmagorie du XIXe siècle. In: Sébastien Allard, Danièle Cohn (Hg.): *De l'Allemagne. De Friedrich à Beckmann*. Ausstellungskatalog Paris. Paris 2013, S. 348–357.