

# VERKAUF DER SINNLICHKEIT

## MATERIELLE INNOVATION UND ÄSTHETISCHE OPPOSITION IM KLASSISCHEN WEIMAR

BORIS ROMAN GIBHARDT

»Dergleichen Gunst und Fortun ist sehr ephemerisch, so hoch und laut man auch oft bey der ersten Erscheinung von innerer Güte, und bleiben dem Werte spricht. Alles weicht dem Wechsel der Dinge im weiten Reich der Sinnlichkeit durchaus, so weit die Sonne scheint.«

*Journal des Luxus und der Moden, Weimar 1787*

Zu den geheimnisvollen Akteuren in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, einem für Schillers Zeitschrift *Die Horen* geschriebenen Novellen-Zyklus von 1795, gehört ein äußerst eigensinniger Schreibtisch. Während eine kleine rheinländische Flüchtlingsgemeinschaft hohen Standes, deren einstige Harmonie in den Revolutionswirren verloren gegangen ist, in einem improvisierten Salon zusammenkommt, meldet sich unversehens das vermeintlich leblose und bislang unbeachtete Möbelstück zu Wort, indem es entzweispringt.<sup>1</sup> Die Anwesenden kommen nicht umhin, den Umstand anzuerkennen, dass der Schreibtisch in eben jenem Augenblick zerspringt, da sein »Zwillingsbruder« – »Beide [Schreibtische] waren zu Einer Zeit aus Einem Holze mit der größten Sorgfalt von Einem Meister gefertigt« – im Anwesen der Familie wenige Meilen entfernt ein Raub der Flammen wird.

Die unheimliche Zerstörung der Luxusmöbel aus dem Ancien Régime – es handelt sich, wie Goethes Erzähler präzisiert, um Schreibtische aus der Manufaktur Roentgen – symbolisiert jenseits der politischen Tagesereignisse den Bruch einer kulturellen Ordnung, der sich fast unmerklich und ohne Luftveränderung vollzieht, aber an den Dingen doch »mit Händen [zu] greifen« ist. Die beiden Objekte – halb magisch, halb physisch miteinander verbunden – scheinen jene Krise der Kultur zu spüren, die den Zeitgenossen, durch die politischen Ereignisse vollends absorbiert, erst allmählich aufgeht. Der Schreibtisch, der von der schriftstellerischen Tätigkeit in die erzählte Welt gleichsam durchscheinende Ort aller literarischen Schöpfung, hält den Verwerfungen nicht länger stand – so als bestünde er auf seinem Recht, nicht nur Nutzobjekt, sondern, angesichts der die Flüchtlinge bedrohenden revolutionären Verrohung der Gemüter, ein letzter empfindsamer Zeitgenosse von eigener sinnlicher Körperlichkeit und Geschichtserfahrung zu sein. Denn erscheinen die beiden Zwillingsschreibtische »von Röntchens bester Arbeit«, wie sie seit Jahren »an demselben Platze« standen, in der Zeit der Flucht nicht als letzte Garanten einer ästhetischen Bildung, die, in Goethes und Schillers engerem Verständnis kultureller Vervollkommnung, an der Anschauung von Gegenständen statt nur an Geistigem sich emporarbeitet? Einer Bildung, die, durch kulturelle Praktiken zur Erkenntnis des gegenständlichen »Wesens der Dinge« sinnlich verfeinert,<sup>2</sup> das Ziel der ästhetischen Kultur wäre?<sup>3</sup> Die Ruhe und Freiheit der Dinge steht im Gegensatz zur Unruhe und den Zwängen der Zeit – so ließe sich jener Leitsatz formulieren, in dessen Zeichen, zur Zeit des Niedergangs empfindsamer Sinnlichkeit während der Revolution,<sup>4</sup> Schiller mit den Briefen *Über die ästhetische Erziehung* hervortritt und den Goethe in den *Unterhaltungen* desillusioniert.<sup>5</sup>

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

- 1 Vgl. MA 4.1, S. 468–471.
- 2 MA 3.2, S. 188 (*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*).
- 3 »Ästhetisch wäre der Kulturbegriff danach immer dann, wenn er mit Absichten auf Erziehung [...] einhergeht« (Baecker 2001, S. 511).
- 4 Vgl. Baasner 1988, S. 386.
- 5 Vgl. hierzu z. B. Valk 2007.
- 6 Vgl. Bach 1923, S. 50, 53 u. 119; Greber 1980, Bd. 1, S. 112.
- 7 AA I, V, S. 430 (*Kritik der Urteilskraft*). Vgl. zum Kompensatorischen der »schönen Kultur« NA 20, S. 336 f. (*Über die ästhetische Erziehung*).
- 8 Das von Herzog Carl August erworbene »Zylinderbureau« (1785–1790) ist ein Beispiel für einen solchen Überlebenden im Weimarer Schloss. Vgl. zu Goethe und Roentgen: Goethe 2000, Bd. 2.1, S. 235 u. WA IV, 13, S. 235.
- 9 Ausführung: J.F.A. Preller, 1779, Schloss Kochberg.
- 10 Vgl. zum Vorbild Roentgens Greber, Bd. 2, S. 196, 198 u. 202. Vgl. zu Goethes späteren Möbeln den Beitrag von Christiane Holm in diesem Band.

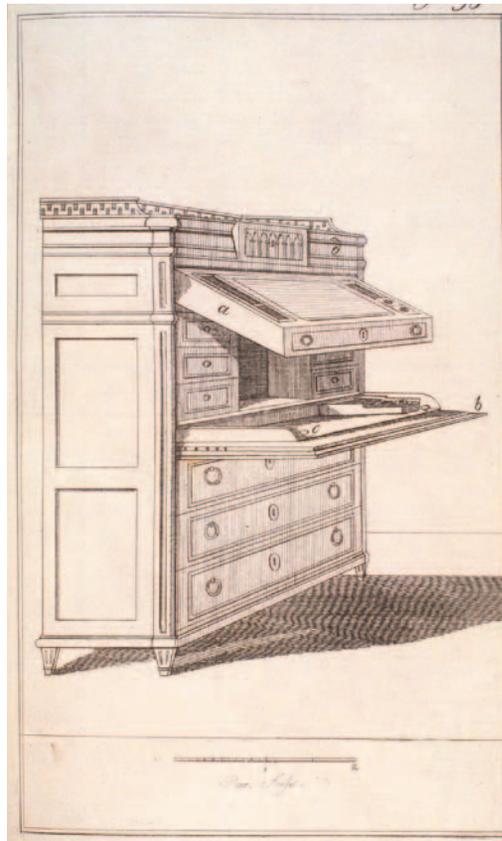
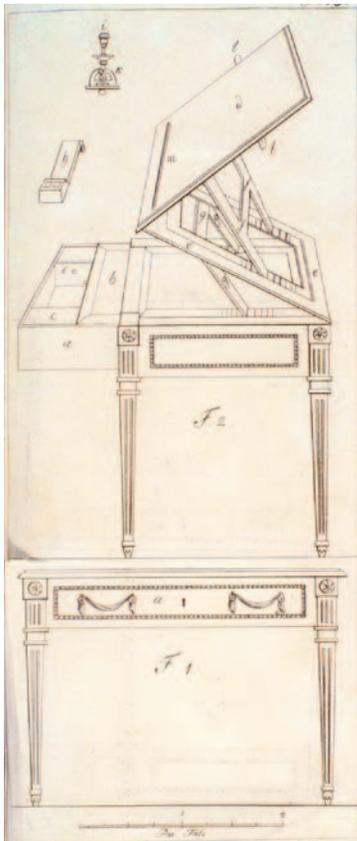


#### DAS HANDWERK ALS KUNST, DAS MÖBEL ALS BILD DER DICHTUNG

Wenn Goethe – viele Jahre nach seinem Besuch in Roentgens rheinischer Manufaktur<sup>6</sup> und im Zeichen seiner Kriegserfahrung im Rheinland zur Zeit der Belagerung von Mainz – den Möbeln selbst eine Art physiognomischer Zeitzeugenschaft überträgt, lässt dies darauf schließen, dass ihm die in der Revolution untergegangene Manufaktur mit ihren Möbeln für eine im Sinken begriffene aristokratische Gesellschaft hoch symbolisch erschienen ist. Die gestörte Ruhe der Dinge verweist auf die Unruhe, die mit der Geschichte auch die Kunst ergreift, ganz im Sinne von Kants Diktum, dass der Mensch, je weiter er in seiner Kultur fortschreitet, zugleich »an der Zerstörung seiner eigenen Gattung arbeitet«.<sup>7</sup> Trotz der gerühmten Qualität der Werke überleben Roentgens Möbel den Bildersturm nach 1789 nur im Exil – und es ist auch das klassische Weimar, das ihnen dieses Asyl gewährt.<sup>8</sup>

Nicht ein »Zwilling« im Sinne der Möbel-Dioskuren der *Unterhaltungen*, aber doch ein älterer und bescheidener Verwandter ist der nach dem Vorbild Roentgens von Goethe entworfene Rollschreibtisch, ein Geschenk des Dichters an seine Vertraute Charlotte von Stein.<sup>9</sup> **ABB 1** Er gibt Aufschluss über Goethes Möbelideal, das von den Verwerfungen der Zeit noch weitgehend unbehelligt ist.<sup>10</sup> In seinem Begleitbrief kann Goethe sich nicht enthalten, den einzigartigen Wert hervorzuheben, der dem Möbel aufgrund seiner individuellen Fertigung zuwachse. Die über viele Monate erarbeitete Liebesgabe setzt er als einzig adäquate den auf den Messen zu erwerbenden Manufaktur-Waren entgegen: »Glauben Sie mir

**ABB 1** Künstler, Werk, Jahreszahl, Zusatzinformationen je nach Bedarf



ich halt ihn auch für kostbar und muss, denn seit Anfang dieses Jahrs hab ich mich beschäftigt ihn zusammenzutreiben, alles selbst ausgesucht, [...] weil etwas im Werck war das [...] nicht auf der Messe erkaufft, das von seinem ersten Entwurf meine Sorge [...] war.«<sup>11</sup> Hat der Künstler – aus der morphologischen Betrachtung ins Ästhetische übertragen –, gleichsam als Verbündeter der Materie sich durch das »Anschauen einer immer schaffenden Natur zur geistigen Teilnahme an ihren Produktionen würdig« zu machen,<sup>12</sup> muss der Handwerker, mehr noch als der Künstler, mit dem »Schönen der Form« die Forderung für das Schickliche und Lebensgemäße verbinden. Mit dem »Möglichen« und dem »Nothwendigen« das »Ideal« zu erzeugen, ist Aufgabe von Kunst und Handwerk,<sup>13</sup> für deren Symbiose beispielhaft David Roentgen steht. Stellt Goethe auch dem tendenziell seriellen Luxusprodukt aus der Manufaktur die einmalige Liebesgabe entgegen, bleibt Roentgen für ihn in der Gegenwart, was ihm für die Renaissance das Werk des Goldschmieds Benvenuto Cellini bedeutet: der Inbegriff eines Material und Form verbindenden Arbeitsideals auf der Höhe der Zeit.<sup>14</sup>

Dies veranschaulicht die Dichtung: Wie bereits in den *Unterhaltungen* verschmilzt Goethe auch in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* das Prestige der ›Marke‹ Roentgen mit dem poetisch Zarten – nunmehr mit einem »Feenschloss«, das sich wie ein Roentgen'scher Verwandlungstisch zu entfalten vermag und damit zu einer poetologischen Chiffre für den gesamten, sich analog entfaltenden Roman avanciert.<sup>15</sup> Roentgens Verwandlungssekretäre, diese sich handwerklich dem Kunstwerk annähernden ästhetischen Gebilde, werden von Goethe als im Gebrauchswert

ABB 2 Künstler, Werk, Jahreszahl, Zusatzinformationen je nach Bedarf

ABB 3 Künstler, Werk, Jahreszahl, Zusatzinformationen je nach Bedarf

kunstvoll übersteigerte Objekte reflektiert, die, wie in den *Wanderjahren*, in ihrem Eigenleben die literarische Form als ganze abspiegeln oder aber, wie in den *Unterhaltungen*, den Ernst einer kulturgeschichtlichen Wende materialisieren.

#### »FORM« UND »MATERIAL«, EINE FRAGE DES LEBENSSTILS

Zeitgleich mit den *Unterhaltungen* erscheint Roentgens Verwandlungstisch in einer anderen öffentlichen Textform: im *Journal des Luxus und der Moden*, mithin in der seit 1786 unter der Leitung von Johann Justin Bertuch in Weimar verlegten Mode-Zeitschrift, die mit ihrem spezifischen Zusammenspiel von Kultur, Kunst und Kommerz überaus erfolgreich ist.<sup>16</sup> ABB 2 Der Zeitpunkt der Berichterstattung ist dem Umstand geschuldet, dass David Roentgen in jenem Jahr aus dem Rheinland vertrieben wird (ganz wie die *Ausgewanderten*) und in Thüringen Unterkunft findet.<sup>17</sup>

Das Spiel von Ordnung und Verwandlungsfähigkeit, für das Goethe sich empfänglich zeigt, gilt auch den Redakteuren des *Journals* als höchstes Kriterium. Aus den Abstufungen zwischen dem »Schreibe-Tisch für Damen« etwa und dem dazu als Gegenstück gedachten »freystehende[n] englische[n] Schreibe-Tisch« für »Geschäftsmänner« erhellen indes kulturelle Praktiken,<sup>18</sup> die Goethes Möbelmetaphern mit der sozialen Wirklichkeit korrelieren lassen und über das nun konkrete Möbel ihrerseits einen anderen imaginären Raum anzeigen: den eines kulturellen Lebensentwurfs. Bertuchs Notiz zu einem »bequeme[n] Damen-Büreau« kann exemplarisch für das Einrichtungsideal des *Journals* stehen: Die »Arcana der Liebe« einer Dame, die »Wirtschaftscasse«, die »Depesche« des Gatten und anderes mehr verbindet das Möbel dank seiner Verschluss- und Verwandlungsmechanismen, in denen sich so geschlechts- und kulturspezifische Normen niederschlagen.<sup>19</sup> ABB 3 Der Leser lebt imaginär, zwischen Alltag und Ehe-Ideal, schon mit dem Möbel, das ihm doch nur visuell begegnet. Die Ruhe häuslicher Kultur, ja der ästhetische Lebensentwurf als ganzer, scheint gesichert und geordnet in der einen kurzen Beschreibung wiederzukehren, deren stille Überredung sich nicht nur auf das Seriengesetz des Abonnements, sondern auch auf Bezüge zu literarischen Weimarer Lebensstilen gründet.<sup>20</sup>

An den im *Journal* beworbenen Tischsystemen vollzieht sich analog zu Goethes Dichtung ferner die öffentliche Angleichung aristokratischer und bürgerlicher Wohnkultur. Dezidiert als fürstlich ausgegebene Möbel werden dem Bürgertum zum Kauf empfohlen, wobei der materielle Unterschied in der Ausführung noch die so Distinktion wahrte.<sup>21</sup> Bereits im ersten Jahrgang 1786 hat das *Journal*, damals noch unter dem Titel *Journal der Moden*, der Leserschaft Einblick in die Interieurs des Herrscherhauses gegeben: in den Grünen Salon des Wittumspalais, des gerade neu ausgestatteten Witwensitzes der Herzogin Anna Amalia. Die »gewissen Grundsätze« des idealen Ameublements werden dabei mit dem von Gottlieb Wilhelm Holzhauer gestalteten Salon gleichgesetzt. Die Botschaft ist, dass Holzhauer aus dem Gebrauchswert des Gegenstands und den Eigenschaften seines dafür herangezogenen Materials, darin Roentgen vergleichbar, das einzig materialgerechte »Muster« der schönen Form entwickelt habe. ABB 4

Doch mit der März-Ausgabe des Jahres 1786 stehen die Materialqualitäten plötzlich zur Disposition, und die Anfertigung kann sowohl in Mahagoni-Holz mit Ebenholzfurnier, Marmor und vergoldeten Bronzebeschlägen für 24 Dukaten als auch in einfachem Birnbaumholz und

<sup>11</sup> Goethe an Charlotte von Stein, 30. November 1779 (WA IV, 4, S. 149).

<sup>12</sup> MA 12, S. 99 (*Anschauende Urteilskraft*).

<sup>13</sup> NA 20, S. 334 (*Über die ästhetische Erziehung*).

<sup>14</sup> Goethe deutet Cellini als »geistigen Flügelmänn« im Sinne eines die ganze Epoche repräsentierenden Künstlertypus, weil er sich vom Dekor »stufenweise« bis zur Kunst erhebt – ein Ideal, das ihn mit Roentgen verbindet. Die Tragik der Kunstwerke im Zuge der Terreur, die in den Unterhaltungen zum Zuge kommt, reflektiert Goethe auch in seinem Cellini-Kommentar, und zwar am modernen Beispiel von Jacques-Louis Davids »mit großem Sinn« entworfenen Gemälde vom Ballhauschwur, dessen Vollendung wegen politischer Gründe unmöglich wurde (MA 7, S. 463 [*Leben des Benvenuto Cellini*]).

<sup>15</sup> »Wer einen künstlichen Schreibtisch von Röntgen gesehen hat, wo mit einem Zug viele Federn und Ressorts in Bewegung kommen, [...] der wird sich eine Vorstellung machen können, wie sich jener Palast entfaltete [...]« (MA 17, S. 601).

<sup>16</sup> »Schreibtisch mit Veränderungen« (JLM, Mai 1795, S. 254f.). Vgl. Greber 1980, Bd. 1, S. 58.

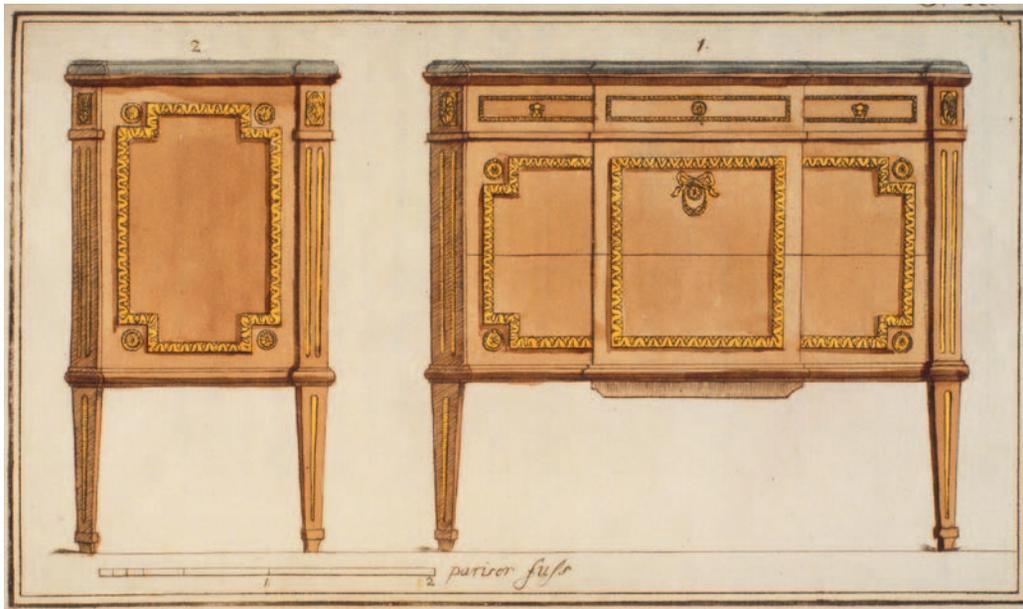
<sup>17</sup> Ein noch komplexeres Verwandlungsmöbel von Roentgen, ein Frisier-, Lese-, Schreib- und Zeichentisch aus der Zeit um 1785, befindet sich im Weimarer Wittumspalais.

<sup>18</sup> JLM, Februar 1793, T. 6; März 1789, T. 9.

<sup>19</sup> JLM, Dezember 1799, S. 654f.

<sup>20</sup> So erscheinen das praktische und literarische Möbel für »Schriftstellerinnen« geeignet.

<sup>21</sup> Vgl. K. G. Kecks halb höfischen, halb bürgerlichen »Schreibtisch zum Stehen für Damen« (JLM, Februar 1810, S. 135f., T. 6) im Unterschied zur »Einrichtung der Toilette für Prinzessin Caroline von Sachsen-Weimar« (JLM, März 1811, S. 217, T. 9).

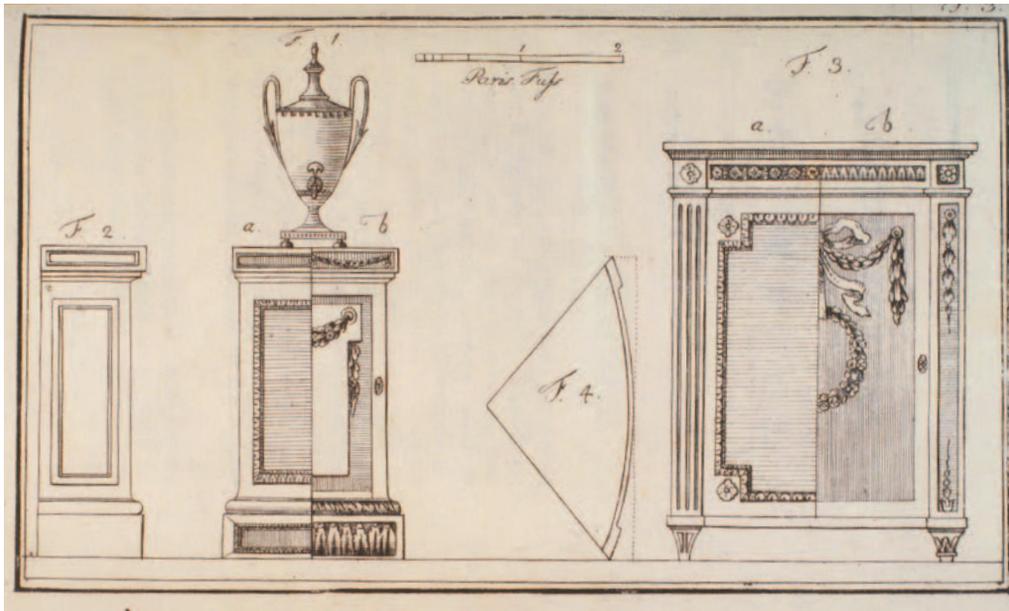


ohne Marmorplatte für lediglich sechs Dukaten bestellt werden, ohne dass sich an der Form etwas ändert. Die Flexibilität in Materialfragen je nach Budget wird zur charakteristischen Verkaufsstrategie des *Journals*. Programmatisch werden Kupferstiche veröffentlicht, auf denen ein und dasselbe Möbel halb im »kostbaren« Material, halb im »wohlfeilen« Material, hier Fichtenholz, präsentiert wird.<sup>22</sup> Mit dieser synoptischen Wiedergabe idealer Möbel geht das *Journal* deutlich über vergleichbare Blätter hinaus, in denen Gegenstände nur in dem besten verfügbaren Material vorgestellt werden.<sup>23</sup> Der von Bertuch in Weimar formulierte Reformansatz ist für die deutsche Publizistik insgesamt neu und unterstreicht den Innovationsgeist der Bertuch'schen Warenwelt sowie der Weimarer Materialkultur insgesamt.

Der Reformansatz findet seine Erklärung freilich nicht primär im Streben nach Einsicht in das oben zitierte »Wesen der Dinge« und einem damit einhergehenden materialästhetischen Differenzierungsvermögen, sondern vielmehr in der Koinzidenz von Bertuchs Vertriebspraxis und der zeitgenössischen Wirtschaftstheorie, die, flankiert von Goethes Verabschiedung des Roentgen'schen Handwerkideals in den *Unterhaltungen*, nach der umfassenden Wende der Französischen Revolution neue Wege beschreitet. Im Tauschwert der Ware können, so Johann Georg Schlosser im Anschluss an Adam Smith, »Form« und »Material« jeweils für sich Wert haben, während für Goethe das Kunstwerk, wie gesehen, erst aus ihrer Einheit entsteht.<sup>24</sup> Damit treten sie handwerklich und sinnlich auseinander, ohne dass die »Grundsätze« des idealen Möbels davon betroffen würden. Von einem Medium ins andere übersetzbar – von einem Holz ins andere, aber gleichsam auch von der materiellen Wirklichkeit in die Konzeptskizze der Kupferbeilage oder in die allgemeine Verfügbarkeit suggerierende Verkaufsanzeige – ist die Form bei Schlosser und Bertuch reproduzierbar, ökonomisch verwertbar und vielfach eintauschbar. Die unverwechselbare Einheit von Form und Material weicht einer medialen Differenzierung der Erscheinungen, in der das Objekt nicht nur den realen Funktionen des Gebrauchs, sondern auch

ABB 4 Künstler, Werk, Jahreszahl, Zusatzinformationen je nach Bedarf

ABB 5 Künstler, Werk, Jahreszahl, Zusatzinformationen je nach Bedarf



den Bedürfnissen und Wünschen – dem idealen Lebensentwurf – entsprechen soll.<sup>25</sup> Im *Journal*, das sein Wissen in die Serienform des Abonnements auffächert, wird die leibliche Begegnung mit dem konkreten Objekt nebensächlich: Davon, dass der Leser nach der Lektüre bereits alles ›weiß‹, lebt das *Journal*; davon, dass der eine Genussgegenstand den anderen hervorruft, profitiert die Ökonomie. Da nicht der Gebrauchswert, sondern nur der durch Nachfrage bestimmte Tauschwert der Produkte zur Steigerung der Beschäftigung durch »Thätigkeit und Betriebsamkeit« führt, müssen in einer »glücklichen Nation« tausend »phantastische« Bedürfnisse entstehen, mit deren immer neuer Befriedigung die große »Geschäftigkeit« der Wirtschaft erhalten bleibt.<sup>26</sup> Um deren Belebung in Deutschland und besonders in Weimar geht es Bertuch mit seinem Unternehmen. Begünstigt durch den aristokratisch auratisierten Schaucharakter des Wittumspalais,<sup>27</sup> der sich medial verwandelt im Massen-Journal fortsetzt, sowie durch die Kupferstiche als »Werbepbilder« (die Zeichnungen zum Grünen Salon wurden erst für die publizistische Aufbereitung hergestellt)<sup>28</sup> verschmelzen Interieur-Beschreibung und Reklame, Exklusivität und Verfügbarkeit, Wirtschaftsbelebung und Form-Monopol unauflöslich. Die Leserschaft des *Journals* gleicht sich selbst dem idealen Verwandlungsmöbel an, das, bei aller Differenzierungsmöglichkeit, doch immer ein- und derselben Ordnung gehorcht.

Im Sinne Bertuchs ist das Verwandlungsmöbel der Inbegriff des »sinnvollen« Luxus. Doch die Reduktion des beim Verwandlungsmechanismus nur unhandlichen Verzierungsapparats auf ein dem Gebrauch zuträgliches Maß einerseits und die Zusammenführung mehrerer Funktionen in ein einziges Mehrzweckobjekt andererseits entgehen nicht dem ökonomischen Kalkül, dass diese insgesamt weniger kostenintensive neue Ausstattungsmethode ein größeres bürgerliches Publikum finden wird. Die Über-Mechanisierung jener komplexen Verwandlungsmöbel, wie sie auch Anna Amalia besaß, erneuert den Gadget-Effekt, den zuvor die übertriebene Verzierung hervorgerufen hatte. **ABB 5** Die forcierte Sinnhaftigkeit des Mehrzweckmöbels nährt erst das eigentliche

<sup>22</sup> Z. B. JLM, Januar 1787, T. 3 (Abb. 5) und der »antike Sarkophag«, JLM, November, S. 414.

<sup>23</sup> In der elitär geprägten *Zeitung für die elegante Welt* wird der materielle Reformansatz nicht aufgegriffen. Vgl. z. B. die Möbelbeschreibung der Brüder Catel eines Prunk-»Sofas« von Friedrich Gilly, dem ein Tisch mit Carrara-Marmor entspricht; Materialsubstitute sind nicht erwähnt (JLM, März 1801, Hf. 36, S. 288 f., vgl. auch Hf. 39 zu einem »Kaffeetisch«: ebenda, S. 488 f.). Das Pariser *Magasin des Modes Nouvelles* setzt (unter dem Titel *Cabinet des Modes*) kurz vor Bertuchs Journal ein, wobei es dessen Berichterstattung für Kleidung prägen wird, ihm aber in Einrichtungsfragen nicht gleichkommt. Die Kupferstiche sind bei Bertuch z. B. viel abstrakter gehalten und mit Maßangaben versehen, hierin den Kupferilluminationen im Leipziger *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung, Kunst und Mode* nicht unähnlich.

<sup>24</sup> »[...] den Wehrt der Materie, kann man vom Wehrt der Formgebung unterscheiden« (Schlosser 1784, S. 97).

<sup>25</sup> Die Spuren, die sich vom Original in seinen Übersetzungen erhalten, mögen suggerieren, man könne des Objekts habhaft werden, doch ist dies nur um den Preis einer durch den Verfall seiner Aura verminderten Empfindungsqualität möglich. Vgl. Benjamin 1980b, S. 475 f.

<sup>26</sup> Schlosser 1784, S. 130 u. 210 f.; vgl. JLM, Januar 1786, S. 4.

<sup>27</sup> Vgl. zum Wittumspalais als »Schaupraum« den Beitrag von Andreas Beyer in diesem Band.

<sup>28</sup> Vgl. Mobile 2007, S. 38.

Luxusversprechen, das angesichts der vielfachen Verwendbarkeit die Freiheit über die Abhängigkeit von Funktionalität überhaupt in Aussicht stellt.<sup>29</sup> Das absolute Möbel ist zugleich die absolute Ware. Die Frage, ob die von Kant als anthropologische Konstante erkannte Lust an illusionistischen Mode- und Luxus-Phantasien sich schon durch die abstrakte Erfahrung der Journallektüre – in Bertuchs Sinn einer bürgerlichen Emanzipation durch Wissen – sublimieren lässt oder ob sie doch den kommerziellen Erwerb der allmonatlichen Neuheiten suggeriert, auf den sich Bertuchs Hoffnung für das deutsche und spezifisch Weimarisches Handwerk gründet, verliert sich in der Dialektik des Konsums.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Es geht also nicht um den Gebrauchswert der Dinge, sondern um das Imaginäre dieses »Self fashioning«, vgl. Böhme 1999, S. 32 f. und Veblen 2007.

<sup>30</sup> Vgl. Campbell 1987, S. 23.

<sup>31</sup> Vgl. Macleod 2004, S. 263. Vgl. zur Funktion der Kopie den Beitrag von Stephan Pabst in diesem Band.

<sup>32</sup> MA 6.2, S. 26 (*Einleitung in die Propyläen*).

<sup>33</sup> Vgl. zu diesem »Kampf der Journale« Gihardt 2011.

#### ENTMATERIALISIERUNG DER KUNST, VERSINNLICHTUNG DER WARE

Bertuch ist die treibende Kraft einer im Schatten des alten Kunsthandwerks agierenden Industrialisierung der dekorativen Künste. Von der Kunstblumenfabrik über die Rekrutierung von Mitgliedern der Zeichenschule zur Kolorierung journaleigener Mode-Kupfer bis hin zum Provisionshandel mit der von Hofbildhauer Martin Gottlieb Klauer hochgradig technisierten Produktion dekorativer Gips- und Toreutika-Büsten der Weimarer Intellektuellen reicht sein Geschäft mit der serialisierten Massenware. Klauers Exporthandel entspricht Bertuchs »Grundsatz«, dass Geschmack und Form in billigeren Materialien nicht verloren gehen. Es ist jedoch nicht das Material, welches den seriell gefertigten Gegenstand vom Unikat unterscheidet, sondern seine industrielle Botmäßigkeit, so sehr Bertuch sie auch durch die Nachricht großer Einzelanfertigungen, etwa Roentgens oder Holzhauers, zu überspielen sucht. Ist aber die in Weimar serialisierte Produktionsweise, mit der im Falle Klauers die ästhetischen und physiognomisch an den Dichterkult geknüpften Formparadigmen Verbreitung finden, in ihrer Umwandlung in kommerziell-dekoratives Konsumgut nicht zugleich eine Beleidigung ihrer klassischen Ästhetik?<sup>31</sup>

Ein Wissen, »das ins Ganze strebt«, dem nur »Staub« aufwirbelnden Halbwissen der Journale entgegenzustellen, ist Goethes Ziel, das er mit seiner ab 1798 erscheinenden Zeitschrift *Die Propyläen* verfolgt. Unter dem Eindruck des napoleonischen Kunstraubs sieht Goethe den italienischen, aus der Antike überkommenen »Kunstkörper« zerfallen zugunsten eines »neuen Kunstkörpers, der sich in Paris bildet.«<sup>32</sup> Was, wie etwa im Mode-Journal, nur »vorübergehend«, »als Stückwerk« und »Vermischung« ohne alle »Bestimmtheit« erscheint, gilt es mit »weltbürgerlichem Sinn« zu einem ideellen Ganzen zu vereinen: zu einem von materiellen Gefahren uneinholbaren »idealen Kunstkörper« als öffentlichem Forum bildender Kultur – in Abgrenzung zum konsumorientierten, mehr an Lebensstilen als an Kunststilen interessierten Modejournal.<sup>33</sup> Und doch kann Goethe die dekorativen Künste nicht aus seinem klassizistischen Bildungsprogramm ausklammern, wenn dieses die Gesamtheit der Kultur durchdringen soll. Das Mode-Journal hat ihm seit seiner Rückkehr aus Italien täglich vor Augen geführt, dass in einer kleinen Residenzstadt wie Weimar, die nicht gerade reich ist an Kunstwerken vom Range der in den *Propyläen* besprochenen, die Kulturpraktiken gerade mit Dekor und Handwerk in engster Beziehung stehen. Damit ist das Verhältnis von Form und Material freilich keine Frage einfacher Produktionsmethode mehr, sondern des Niveaus an ästhetischer Bildung. Um derentwillen sieht sich Goethe mitten im »klassischen« Jahrzehnt zu einem ästhetischen Widerstand veranlasst, mit dem die bedrohte Materialkultur des Sinnlichen und Originalen bewahrt werden soll.

Jeder Erfindungsgeist, so Goethe, muss sich »gleichsam unmittelbar mit der Materie« verbinden, die ihm die Form fast schon vorgibt.<sup>34</sup> In diesem Sinn ist Roentgens ›Moderne‹ die ›wahre‹ Antike und der antikisierende Nippes des Mode-Journals die ›falsche‹ Moderne. Das gleichsam gebrochene Herz des Roentgen-Tisches, der den Verlust seines »Zwillingsbruders« im Nachbarschloss nicht verschmerzt, ist im Revolutionsszenario der *Unterhaltungen* das Fanal dieser zweiten Revolution, der industriellen, in deren Zeichen das qualitative Handwerk, besonders in dem so einflussreichen Bertuch'schen Modejournal, letztlich nur das Alibi für die weniger qualitative und quantitativ anwachsende Industrieware darstellt. Goethes Einsicht in die immer monströseren Industrialisierungstendenzen wird vom Maschinenwesen als Symbol der Entmündigung des Individuums in den *Wanderjahren* bis zum Kolonialisierungsprojekt im Schlussakt von *Faust II* konkrete Formen annehmen. Vom Zerspringen des gleichsam lebendigen Manufaktur-»Körpers« Roentgen über das Bersten des Jahrhunderte lang gültigen »Kunstkörpers« bis hin zur Auflösung des Handwerks in der Mechanisierung reicht Goethes Zeitdiagnose. Während das Handwerk vom Range Roentgens für Bertuch, wie gesehen, noch lange nach Schließung der Manufaktur Ausdruck einer neuen Blüte des Handwerks ist, erscheint es Goethe bereits als etwas Historisches, als poetischer Stoff, dem die »objektive Kultur« um 1800 mit ihrem dem Material entfremdeten Formgedanken gegenübersteht.<sup>35</sup>

Die Form gilt in der klassizistischen Auseinandersetzung mit der Materialität der Kunst als »inneres Ideal von Vollkommenheit«.<sup>36</sup> Bereits Kant hatte das Eigenrecht des Schönen auf die Form gegründet, an deren Objektivität das Subjekt im ästhetischen Urteil ansetzt. Diese an Zweck und Nutzen des Objekts desinteressierte, nur auf die ästhetische Zweckmäßigkeit der Form gerichtete »Lust« am Schönen erhält bei Kant einen sittlich-empirischen Aspekt, indem sie den Geschmack fördert und zur freien Mitteilung des Gefühls anregt, woraus Geselligkeit und Gemeinschaft erwachsen.<sup>37</sup> Damit kommt der Schönheit jedoch eine in sozialer Hinsicht bedeutendere Funktion zu als der Wahrheit.<sup>38</sup> An der Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils lässt sich dabei die Kultivierung einer Gesellschaft ablesen.<sup>39</sup> Doch im modernen »Abstraktionsgeist« gefangen, ist des Denkers »kaltes Herz« in der Sinnenwelt der Materie fremd geworden. Nur durch »höhere Kunst« ist die Totalität des sinnlich-materiellen »Empfindungsvermögens« wiederherzustellen: durch die Würde der »keusche[n] Form«, in deren Angesicht der blinde Gehorsam gegenüber den Moden, Konventionen und Neigungen zu einem »edleren Wollen«, einem »erhabeneren Begehren« ästhetisch gebildet werden soll.<sup>40</sup>

Unter dem Eindruck der Französischen Revolution hat Goethe in den *Unterhaltungen* die am politischen »Abstraktionsgeist« verarmten Geister abgebildet, die sich angesichts der »Zerstückelung« der Welt zu keiner sittlichen Gemeinschaft mehr finden können – ohne ihnen jedoch die Schiller'sche Erlösung in der Kunst zuteil werden zu lassen. Denn kein Kunstwerk vom Range der Juno Ludovisi, nur ein Möbelstück begleitet die einander entfremdeten Vertriebenen, die der Dichter zu Repräsentanten der Zeit erhebt: jenes Roentgen-Bureau am Rande der Selbstvernichtung. Mit dem »Kunstkörper« zerbricht auch die Gewissheit einer ästhetischen Bildung durch »höhere Kunst«. In der Wirklichkeit, in die Goethe Schillers Erziehungsprogramm zurückholt, muss eine andere Kunst die Bildung des ästhetischen und sozialen »Empfindungsvermögens« übernehmen: die handwerkliche, deren reflexive Potentiale angesichts der andernorts propagierten Autonomie-Ästhetik fast schon an die Meinungsbildung des Mode-Journals verloren ist.

<sup>34</sup> MA 3,2, S. 164–169 (*Zur Theorie der bildenden Künste*). »Durch das Material zur Kunst geführt«, lautet die ideale Gesetzmäßigkeit.

<sup>35</sup> Vgl. Simmel 1989.

<sup>36</sup> NA 22, S. 253 (*Über Bürgers Gedichte*).

<sup>37</sup> Vgl. AA I, V, S. 296 f. (*Kritik der Urteilskraft*).

<sup>38</sup> Vgl. NA 20, S. 336–339 (*Über die ästhetische Erziehung*).

<sup>39</sup> Vgl. Böhme 1999, S. 37.

<sup>40</sup> Vgl. NA 20, S. 323 f., 328 u. 332–336 (*Über die ästhetische Erziehung*).



#### AUSVERKAUF DER »FORM« UND DICHTERISCHE RETTUNG DES »MATERIALS«

Für Goethe und Schiller degradiert Bertuchs *Journal* die Leistungen der Kultur und ästhetischen Bildung zum Spielzeug der Masse, zur letztlich käuflichen Lebensform, zur Ware.<sup>41</sup> Deren »dilettantische« »Sündflut« schlägt, so Goethes Bild in *Kunst und Handwerk*,<sup>42</sup> gegen die Kunst zurück: in der Massenware, die immer nur als neue gefällt. Mit ihrer seriell reproduzierten Formensprache ist das Gegenteil der bei Schiller konzipierten Würde der künstlerischen Form erreicht. Der bei Moritz und Schiller spürbare Optimismus, dass die Form bereits als äußere das Individuum auch innerlich verwandle, erscheint nun ebenso unheilvoll wie die Überzeugung, diese Formen seien umso geschmackvoller und sittlicher, je mehr sie die Verzierungen des Altertums imitierten.<sup>43</sup> Zum Gegenpol der »keuschen Form« geraten die »unschuldigen« Erzeugnisse der englischen Manufaktur des Josiah Wedgwood:<sup>44</sup> Manufakturwaren im unschuldigen Himmelblau, von denen sich auch Schiller zunächst betört zeigt und die von Bertuch massenhaft vervielfältigt werden.<sup>45</sup> ABB 6 Doch die Wirkung von Bertuchs revolutionärer Einsicht, dass auch die vergänglichen Formen und Stile eine »Chronik« verdienen,<sup>46</sup> deren geschichtlicher Gang den Menschen in seinem fortschreitenden Gefühl des Schönen darstellt, kann Goethe nicht mehr eindämmen.

Erschien die Form in Schillers Ästhetik als notwendiger Ausdruck des dem Kunstwerk inhärenten geistigen Gehalts, an dessen Gesetzmäßigkeit die intellektuelle Durchdringung der Materie als »Freiheit« erkennbar sein sollte, verkommt sie im »mechanischen« Erzeugnis, äußerlich unverändert, zum Alibi einer eigens für die Gesetze des Marktes elaborierten Materie. Da die Form, wie sie Goethe nun real vor Augen steht, kein Garant der Freiheit mehr ist, ja fast schon als Instrument kollektiven Zwangs begriffen werden muss, vollzieht Goethe in *Kunst und Handwerk* eine Abkehr vom Formgedanken. Dem »bequemen Herkommen« und der »unempfundenen Nachahmung« der etwa von Wedg-

ABB 6 Künstler, Werk, Jahreszahl, Zusatzinformationen je nach Bedarf

wood reproduzierten Form stellt er den Wert entgegen, der einem Erzeugnis aus der Arbeitsleistung zukommt. Verwandelt sich das Produkt durch Mechanisierung seiner immer gleichen Form in Ware, ist für den Käufer und Nutzer des Produkts die Arbeit, die zu dessen Herstellung erforderlich war, nicht mehr ersichtlich: außer als Ware, die ihm daraufhin »geheimnisvoll« und »phantasmagorisch« entgegentritt.<sup>47</sup> Im Bild der Überschwemmung des »Kunstkörpers« durch die Massenware der von »klugen Fabrikanten und Entrepreneurs« à la Bertuch »in Sold genommenen« Künstler, wie z. B. John Flaxman, erkennt Goethe die Fatalität des Manufakturwesens, das auf die Industrialisierung vorausdeutet. In den *Unterhaltungen* tut sich mit dem Brechen des Holzes ein Aufschrei jener Dinge kund, die im Gefüge einer beschleunigten und von seriellen Massenprodukten bestimmten Welt keinen Platz mehr haben. Für Goethe ist das Ineinander einer gegenseitigen »Stimmung« von Subjekt und Objekt der gegenständlichen Kultur angesichts ihrer vom Stofflich-Materiellen zum Abstrakten strebenden unruhigen »modernen Gegenstände« immer schwerer abzurufen.<sup>48</sup>

Sich diesen zu widersetzen aber heißt, sich ihnen anzugleichen. Nur durch die Sonderung in »undurchdringliche Zauberkreise« im abermals phantasmagorischen Schein widersteht das Kunstwerk der ebenso scheinhaften Verdinglichung, indem es sie noch überhöht.<sup>49</sup> Der »Saal der Vergangenheit« in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* etwa, in dem sich durch die einmalige Verbindung von Architektur, Ausstattung und Funktion des Raumes die als heilig empfundene Einheit von Material und Form zur Anbetung steigert, gerät zum unauflösbaren dichterischen Bild. Es entgeht der Stilisierungsfalle, in der Goethe später seine *Wahlverwandtschaften* enden lässt, allein durch den Kult der »Vergangenheit«. Die Schönheit und stille Größe des »Saals« ist dauerhaft nur als tote des Mausoleums zu haben; seiner Ruhe wird der Leichnam einer Ruhelosen, Mignon, anvertraut. Das klassisch Schöne, so allgemein sein Anspruch gedacht war, bleibt, als Lebendiges, ein Zwischenspiel,<sup>50</sup> vielleicht nicht dauerhafter als das Schönheitsversprechen der Ware – deren Künstlichkeit und Flüchtigkeit Goethe in seinem Spätwerk dichterisch beschäftigen wird. Im *Journal* als eine von hundert Neuheiten verheizt und in Goethes *Unterhaltungen* im Feuer der Revolutionswut gleichsam zersprungen, erweist sich die aus dem Material zur Form geführte Schönheit im Sinne der Roentgen'schen Kunst in Literatur und Mode-Chronik als ein unwiederbringlich verlorenes Ideal.

<sup>41</sup> Vgl. z. B. die Distichen in MA 4.1, S. 807 u. 809.

<sup>42</sup> MA 4.2, S. 118–121.

<sup>43</sup> Vgl. Moritz 1997c.

<sup>44</sup> Vgl. zum »unschuldigen Porcellain« MA 4.2, S. 121 (*Über die Gegenstände der bildenden Kunst*).

<sup>45</sup> Vgl. Schiller an Goethe, 14. März 1790 (NA 26, S. 9).

<sup>46</sup> JLM, Januar 1786, S. 9.

<sup>47</sup> Vgl. zum ökonomischen Begriff der Kultur Adorno/Horkheimer 1984, bes. S. 191.

<sup>48</sup> Goethe an Schiller, 12. u. 14. August 1797 (MA 8.1, S. 387).

<sup>49</sup> Goethe an Schiller, 23. Dezember 1797 (MA 8.1, S. 470).

<sup>50</sup> Vgl. Mattenklott 1999, Gibhardt 2012.