

Deutschland des 18. Jahrhunderts«. *Französisch-deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime*. Hrsg. Günter Berger, Franziska Sick. Tübingen: Stauffenberg, 2002. 81-97.

Sorgeloos, Claude. »Lire la Chine dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège«. *Formes et figures du gout chinois dans les anciens Pays-Bas*. Hrsg. Brigitte d'Hainault-Zveny, Jacques Marx. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2009. 123-45.

Spirk, Anton Ferdinand. *Geschichte und Beschreibung der K. K. Universitäts-Bibliothek zu Prag. Zur fünften Säkularfeier der Karl-Ferdinands-Universität zu Prag im Jahre 1848*. Wien: Strauss, 1844.

Stagl, Justin. »Franz Posselts ›Apodemik‹. Die letzte ›Reisekunst‹ der Frühen Neuzeit«. *Saeculum* 62,1 (2012): 135-44.

van Selm, Bert. »Cornelis Claesz's 1605 stock catalogue of Chinese books«. *Quaerendo* 13,4 (1983): 247-59.

Walravens, Hartmut. »Die Wolfenbütteler Sinica-Sammlung«. *Wolfenbütteler Beiträge* 11 (1998): 145-72.

BORIS ROMAN GIBHARDT

Der Klassizismus und die Moden *Autonomie- versus Warenästhetik in der Goethezeit*

1. *Klassizistischer Ordnungssinn und die Herausforderung durch das Populäre*

Als sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, im Zuge der kulturellen Begleiterscheinungen der Revolution von 1789, das soziale Gefüge veränderte und sich die Durchkreuzung einstiger Werthierarchien beschleunigte, hatte dies auch für die klassizistische Stillehre einige Folgen. Denn die Modernisierungsprozesse brachten infolge der Öffnung von Märkten und der Transferprozesse des Wissens eine Vielzahl fremder, das heißt den Ordnungssinn argumentativer Muster störender Elemente in die seit dem mittleren 18. Jahrhundert vorwiegend in Gelehrtenkreisen entfaltenen ästhetischen Programme. Diese gaben spätestens seit dem Einfluss von Intellektuellen wie Winckelmann in der visuellen Kultur Leitmuster vor, die sich bis in die Bereiche der Alltagskultur gleichsam linear fortsetzen konnten. Wo die Ästhetik ihrer Evidenz und Sinnfälligkeit nicht gehorchte, etwa in der dem programmatischen antiken Formen-Kanon noch trotzenen höfischen Mode, da ließen sich aus bürgerlicher Sicht leicht die repräsentativen Machtstrukturen als Begründung anführen. Nicht so jedoch im europäischen Triumphzug des Klassizismus im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, als sich die klassische Stillehre verbreitet hatte und sich ausgerechnet auf dem Höhepunkt ihrer Durchschlagskraft mit einer ihr fremden Gegnerin konfrontiert sah. Gemeint ist jene *terra incognita* der idealistischen Ästhetik, in der sich das Bürgertum, das bis dahin jenseits der Arbeitswelt noch kaum ein eigenes Zeichensystem, keinen originären Habitus in Kleidung, Ausstattung und Müßiggang hatte ausbilden können, in seinen Alltagspraktiken im Laufe der Kulturrevolution erst eigentlich konstituierte: der Wohnkultur und Mode. Sie gehören zu den sinnlichen Präsenzkulturen – den kreativen Räumen der Aneignung¹ jenseits der Leitung durch Eliten –, in denen das Neue und Fremde in die Evidenz des Geschmacks, das heißt hier in die intensiv und identifikatorisch erlebte Inhärenz und Sinnfülle eines Zeitgeists im Gegensatz zu dessen normativer Vermittlung,² umgewandelt werden konnte. Die eigentliche Kunsterfahrung,

1 Vgl. zum Begriff der Präsenz als ›Heraustreten‹ aus der ›Gleichmäßigkeit‹ des Seins Gumbrecht 2004, S. 106, 116.

2 Vgl. zum Begriff der Evidenz als Selbstentbergung des Sinns ebd.

die in der Ästhetik gleichsam das Monopol für jede Initiation in das höhere ›wahre‹ und ›gute‹ Leben besaß, hatte auf dem Gebiet des Schönen eine Rivalin erhalten, die nun als solche zunehmend in Erscheinung trat.

Dem Klassizismus auf der Gegenseite war – nicht zuletzt vor dem Hintergrund seines drohenden Evidenz-Verlusts – ein Ordnungssinn eigen, der in mancher Hinsicht die Kulturrevolution stützte und beförderte, insgesamt aber bereits vor der Abwehr der romantischen Ästhetik zur Aufgabe hatte, die Kunst im ungewissen Revolutionszeitalter von den zunehmenden außerkünstlerischen Zeitgeist-Einflüssen, der Inanspruchnahme für genussorientierte Zwecke, abzuschirmen. Dies war ein schwieriges Unterfangen, weil die Zeichen, die auf den Geist der Antike hätten hindeuten sollen, in der ›Über‹-Präsenz der Mode zum ubiquitären Warengut zu verkommen drohten, mit dem die Gehalte hinter den Formen – das Wahre, Einfache, Natürliche, Schöne – mit rivalisierenden Vorstellungen konfrontiert wurden. Dazu gehörte eine Eins-zu-eins-Übersetzbarkeit klassizistischer Ästhetik für lebensweltliche Bereiche, die die der Menge viel zu komplexen Vermittlungen von Autonomie-Ästhetik und Alltagsanwendung – Bildung, ästhetische Erziehung, Perfektibilität, schöne Seele – gleichsam übersprang und in der Anwendung bloßer Formeln – klassisches Dekor, Mode *à la grecque* – das versprochene schöne Leben in einer neuen Evidenz, der der Mode, erscheinen ließ. Was noch zu benennende Medien als bürgerlich-emanzipatorische Erfüllung der Aufklärung und als Harmonie lange getrennter Bereiche zelebrierten, verweist *ex negativo* auf die Gründe, die dieser ›falschen‹ Harmonie von Seiten des Klassizismus entgegenstanden. Dessen Ordnungssinn kam nicht ohne Ausschlüsse aus. So richtete sich insbesondere das Gebot von Natürlichkeit und Zweckmäßigkeit seit Winckelmann gegen den künstlichen Illusionismus des Rokoko, der, vor allem im Umfeld der Weimarer Klassik, ab Mitte der achtziger Jahre mit einer dilettantischen, genussorientierten Kunstpraxis assoziiert wurde. Ihr wurde insbesondere während des klassischen Jahrzehnts eine strikte Professionalisierung der Künste entgegengehalten, die selbst aber nur die Spitze einer auch umfassend ästhetisch zu bildenden Gesellschaft darstellte, wie sie am ambitioniertesten wohl Schiller in seinen *Ästhetischen Briefen* beschrieb. Obwohl deren Programm nach einer eigenen Präsenzkultur in der harmonischen Synthese von Sinnlichkeit und Vernunft strebte, wird man berücksichtigen müssen, dass auch hier, gerade in der Frontstellung gegen die erwähnten Strömungen und trotz des Ziels der Freiheit und Emanzipation, mit Zurichtungen und ästhetischen Disziplinierungen operiert wurde, die sich als vernunftorientiert legitimierten, aber aus dem zugelassenen Spektrum als unnatürlich oder unsittlich ausschlossen, was dem Telos widerstrebte.³ So musste Schiller den Anwendungsbereich seines Erziehungsprogramms, dem bereits normative Begriffe

3 Vgl. Schneider 1999, S. 21 zur Disziplinargesellschaft der Klassik.

von Schönheit, Kunsterfahrung und Körperlichkeit zu Grunde lagen, noch auf elitäre ›auserlesene Zirkel‹ beschränken, »wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigne schöne Natur das Betragen lenkt.«⁴ Es bleibt unklar, wie sich die gesamtgesellschaftlichen Missstände lösen sollten, wenn die populären Bereiche der Kultur ausgespart blieben, obwohl der Klassizismus sich gerade als ständeübergreifende und ganzheitliche Harmonielehre an der antiken Polis als Volksgemeinschaft orientierte.

Nicht die populäre Lust an der Nachahmung stand in Frage, sondern deren unkritische Aneignung eines wie auch immer gefährlichen »Fremden.«⁵ Die leichtfertigen Identifikationsangebote der aus der Ferne lockenden Moden durften daher nicht vollends der klassizistischen Ausschluss-Politik anheimfallen, ergaben aber als sich dem Zugriff entziehende Massenphänomene eine permanente Reibungsfläche, weil sie notwendig stärker mit immer neuen, das heißt immer fremden, erst anzueignenden Aktualisierungen mentaler Muster in Verbindung standen. Die Schönheitsideale, die in populären Medien der Zeit um 1800 propagiert wurden, liefen nämlich den Vorstellungen des Klassizismus gerade nicht zuwider, indem sie das Antike-Phantasma adaptierten und übersteigerten. Aber die realen Formen, in denen sich die Schiller'schen Vorstellungen von Anmut, Grazie, Seelenschönheit und edlem Begehren irgendwie hätten wiederfinden müssen, standen in zu enger Verbindung mit all dem, was dem Klassizismus fremd war und daher ausgeschlossen werden musste: die Theatralität des Rokoko, die seit Winckelmann und Herder am Beispiel der täuschenden Grundfunktion von Kleidung gegen die Transparenz, Authentizität und Natürlichkeit des vermeintlich ›freien‹ Körpers abgesetzt wurde; oder das dilettantische Streben nach Vervollkommnung, das in der Galanterie als eitle Selbst-Ästhetisierung statt intellektueller Leistung diskreditiert war; oder der Müßiggang der ›Stutzer‹ und ›Toiletten-Schönheiten‹, die im Zuge neuer liberalerer Wirtschaftsmodelle zudem vom Profitstreben neuer Unternehmertypen abhängig waren und der Einfuhr fremder Luxusware Tür und Tor öffneten; und schließlich das exzentrische Eigengesetz der Mode, unter dessen Einfluss die erst zu bildende schöne Gemeinschaft in die Rivalität der Distinktionen und Verfremdungen der Einheit zerfallen konnte.

Es war, mit einem modernen Begriff, der Bereich des Konsums, der sich nicht dadurch domestizieren ließ, dass seine Objekte des Begehrens in Bürgertum und höfischer Welt klassische Formen angenommen hatten – Roben, Wandbordüren, Spielzeug etc. und alles klassizistisch *à la grecque* –, und der hier eine neue Präsenzkultur fremder Dinge initiierte, indem sich fremde mentale Vorstellungen in die vertraute Klassikwelt einschlichen. Denn deren

4 Schiller 2009, S. 124.

5 Vgl. zu fremden Dingen in Ordnungsdiskursen Frank 2007, S. 76 (Beitrag von Martin Seel).

Ort war auch – und gerade – nach Ende der höfischen Resistenz gegen die spätaufklärerische Ästhetik die Großstadt, namentlich Paris, das in der gelehrten Welt ein Synonym für die Hydra der Sucht nach dem Neuen, Fremden und Exotischen war.⁶ Dieser Geist begann in kleinerem Maßstab die heimische Welt zu infiltrieren, und sei es nur in der naiven, ganz auf Genuss gerichteten Aneignung der propagierten Formensprache, in deren Zeichen die schöne Evidenz der Klassik auf ihre eigenen Wortführer janusköpfig zurückblickte.

Zu den Begründern des Klassizismus, die sich in dieser Rivalität der Präsenz-Konzepte dennoch, wenn auch partiell, aus dem zitierten ›auserlesenen Zirkel‹ in den Zwischenbereich von ambitionierter Ästhetik und Alltagspraxis, in dem die fremden Dinge herrschten oder die vertrauten das skizzierte fremde Angesicht annahmen, vorgewagt haben, gehörte Karl Philipp Moritz. Schiller hatte in der Fortschrittsidee seiner *Ästhetischen Briefe* [1795] die Mode nur über die anthropologische Konstante des Schmucktriebs artikuliert und damit auf die neue Ubiquität des Modischen in einer von Kleidervorschriften und ständischen Beschränkungen weitgehend befreiten Bürgergesellschaft keine direkte Erwiderung formulieren wollen. Die Lücke zwischen dem von Schiller als Leiden des sentimentalischen Menschen diagnostizierten individualistischen Abstraktions- und Spekulationsgeistes auf der einen und der ästhetischen Erfahrung des Kunstwerks auf der anderen Seite⁷ wäre wohl nur durch eine lebensweltliche Ästhetik zu schließen gewesen, wie sie Moritz und teils auch Goethe für den Klassizismus zu gewinnen suchten. Moritz sah zunächst keinen kategorialen Gegensatz zwischen der vermeintlich hohen Kunst und der gewöhnlichen Alltagserfahrung.⁸ Eine solche Trennung der Künste wäre in der Tat nicht im Geist der antiken Polis-Gemeinschaft, in der Politik, Kult und Handwerk eine Einheit zu bilden schienen, wie sie Goethe etwa in *Myrons Kub* [1812] beschreibt.⁹ In der Gegenwart aber mussten die Lizenzen für solche einheitsstiftenden Harmonien des Schönen, die gegen die längst erkannten, vor allem bei Schiller problematisierten Defizite etwa der Arbeitsteilung die antike Totalität ansatzweise rehabilitieren sollten, erst verhandelt werden.

Ein Lieblingsbegriff des Klassizismus für die Erstellung solcher paradoxen disziplinierten Freiräume, in denen die ästhetische Erfahrung jenseits der beschriebenen Vereinnahmungen zu sich selbst zurückfinden sollte, ist das ›Isolieren‹. Moritz situiert den Begriff in der Ornamentlehre;¹⁰ er bedeutet

6 Wiedemann 1988. Es geht im Folgenden nicht um nationale Stereotype, sondern kulturelle Formen des Fremden.

7 Schiller 2009, S. 36.

8 D'Aprile 2005, S. 141-58.

9 Goethe 1981, Bd. XII, S. 130-37.

10 Moritz 1997 (*Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt*), S. 1012-13; vgl. dazu Schneider 1998; Bong 1993.

hier, den Dingen durch die Grenzziehung der Kontur ihre Zufälligkeit zu nehmen, sie aus der Masse herauszuheben, ihnen individuellen Wert zu verleihen. Die Zierde erhält auf diese Weise eine vermittelnde Funktion, solange sie untergeordnet bleibt, und kann in diesem Reservat für sich selbst Bedeutung beanspruchen.¹¹ Moritz exemplifizierte die Rolle der Zierde an architektonischen Gestaltungselementen, aber sie musste für alles Verschönernde gleichsam universal anwendbar sein. Entscheidend war, dass die Dinge durch Isolierungen, Einfassungen und Verzierungen für sich selbst sprechen sollten und doch durch innere Zusammengehörigkeit eine Harmonie bildeten (›aus einem und demselben Grundsatz [...] fließen‹).¹² Zu Zierde und Dekor gehörten die Bereiche von Mode und Wohnkultur, auch auf sie erhoben die Gestaltungsmaßstäbe damit Anspruch. Zu Moritz' Aufgaben an der Berliner Akademie zählte die Förderung des Geschmacks auch im pädagogischen Sinn, so dass ›die Formen und Verzierungen an Dosen, Uhrketten, Schnallen, Knöpfen und Stockknöpfen; die Ausschmückungen an Fächern; [...] an Stühlen, Kanapee's und Sopha's; [...] Öfen; Spiegelrähme, Tischfüße, Wandleuchter, Uhrgehäuse u. s. w.‹¹³ in den engeren Bereich seiner Betrachtungen fielen. Es liegt auf der Hand, dass sich diese Objektwelt mit der skizzierten Präsenzkultur der Mode deckte, die neben den Moritz'schen Stilvorlagen für Fabrik und Gewerbe als akademischen Einflussnahmen ›von oben‹ auch die populären Einwirkungen ›von unten‹ als Inspiration kannte. Sie folgten im bürgerlichen Warenverkehr zunehmend dem Marktgesetz von Angebot und Nachfrage, genauer dem Wunsch nach Neuem, Fremdem im Rhythmus der über Markt und Medien verbreiteten Objektwelt der Großstädte. Es war gerade Sinn und Zweck von Moritz' Ansatz, diese zwangsläufig modischen, also immer wieder gewollt neuen und fremden, aus den dominanten Zentren der Mode – von denen Deutschland kein rechtes besaß – nahezu direkt importierten Dinge der philosophisch konstruierten Evidenz des universalen ästhetischen Programmes zuzuführen. Dies schloss implizit ein, mögliche konsumeristische mentale Vorstellungen vom Fremden und Exotischen durch Einbindung in den klassischen Verweiszusammenhang der Gestaltungselemente abzustreifen und in dieser Isolation die Harmonie von Gehalt und Form in der sinnlichen Präsenz im Raum herzustellen.

Moritz äußerte sich nicht in dieser Zuspitzung, aber was diese These stützt, ist, dass er immer wieder an den scheinbar marginalsten Artikeln des täglichen Bedarfs ansetzte, und man wird hier nicht ausblenden können, dass

11 ›Warum verschönert der Rahmen ein Gemälde, als weil man es isoliert, aus dem Zusammenhänge der umgebenden Dinge sondert‹, so dass ›demjenigen, was an sich keinen Schluß, keine Grenzen hat, eine Art von Vollendung [gegeben wird], wodurch es sich zu einem Ganzen bildet‹, Moritz 1997, S. 1012.

12 In Pfotenhauer/Sprengel 1995, S. 386.

13 Moritz 1793, S. 40.

jenseits der akademischen Sphäre eine bei ihm nur in der Aussparung präsente Gegenspielerin herangewachsen ist: die populäre Ästhetik der Modejournale. Sie besetzte die leere Kartusche inmitten des Klassizismus, um die sich die Argumente der Stillehre drehten, mit eben dem Habitus, der aus ihr verbannt worden war, nutzte aber dazu die zeitgleiche Aufwertung, die bei Moritz und anderen die für sich schönen Dinge als isolierte erfuhren, für die Ökonomie der Wünsche der sich in der identifikatorischen Evidenz der Waren von Objekt zu Objekt immer neu bespiegelnden Konsumentengeneration um 1800.

2. *Revanche der Mode*

Zu den Ironien dieser Entwicklung gehört es, dass der klassizistische Stil, auch wenn er mit künstlerischen Ensembles wie dem Wörlitzer Gartenreich oder dem klassischen Weimar verbunden wird, keine gewollt elitäre oder akademische Strömung war. Dass ihm ein oppositioneller Charakter zukam, zeigt das Weimarer Beispiel, wo während der Frühphase des Klassizismus zur Zeit des späten Sturm und Drang der junge Herzog Carl August die privilegierte französisch-höfisch geprägte Wohnkultur als so »spießbürgerlich« ansah, dass er randalierend und mit rebellischem Eifer in das damals wohl nach französischem Vorbild üppig ausgestattete Wohnhaus seines arrivierten Hof-Schatulliers Johann Justin Bertuch eindrang, um die Spiegel zu zerschlagen.¹⁴

Doch schon Mitte der achtziger Jahre war es dann Bertuch, der, wie in einer Revanche, den klassizistischen Stil zu einer ganzen Lebensphilosophie ausdeklinierte. Denn das von ihm in Weimar ab 1786 herausgegebene *Journal des Luxus und der Moden*, jahrzehntelang das wichtigste seiner Art in Deutschland um 1800 und in gewisser Weise Sprachrohr des deutschsprachigen Massenpublikums, propagierte die neue klassizistische Ästhetik und den klassischen Formenkanon, zumindest vordergründig. Dies hat in der Kritik dazu geführt, das lange unbeachtete Modejournal neuerdings gleich insgesamt als populären Vertreter des Weimarer Klassizismus zu verstehen.¹⁵ Stattdessen veranschaulicht es, welchen inneren Anwendungsproblemen das von Moritz und anderen angestrebte Bildungsprogramm zur Ausbildung antiken Geschmacks durch den antikisierenden Formenkanon diesseits der idealistischen Kunsttheorie ausgesetzt war.

Nicht aus Gleichgültigkeit gegenüber Geschmacksfragen der Alltagskultur allein hatte Schiller es in den *Ästhetischen Briefen* vorgezogen, angesichts der drohenden Verfremdungen antiker Muster über aktuelle Begriffe und Gestalten des Schönen nur über den Umweg der Generalverdikte von Spezialisierung,

14 Vgl. Böttiger 1998, S. 289.

15 Vgl. Borchert/Dressel 2004; Kaiser/Seifert 2000; Schroeder 2008; Wies 1953.

Partegeist und Spekulation zu sprechen. Das erfolgreiche Modejournal,¹⁶ dessen aufwändige Produktion halb Weimar absorbierte, gab ihm gleichsam vor der Haustür genügend Gründe an die Hand, um praktisch nachzuvollziehen, was er bereits begrifflich als eine Gefahr erkannt hatte, nämlich, pointiert zusammengefasst, das Abdriften des Geschmacksurteils in eine Vorrangstellung des Schönen vor dem Wahren, ferner die Dominanz des ästhetischen Genusses über die wissende Anschauung und jene des Neuen über das geschichtlich Gewachsene, des Phantasmagorischen über den moralischen Gehalt und des augenblicklichen Seins über das perfektible Werden ästhetischer Bildung; kurz eine Präsenzkultur der Verfremdung im Dienst einer sich an Fazilitäten der Selbstverwirklichung berausenden Vergnügungssucht.¹⁷

Während Moritz offenbar hoffte, akademisch-didaktisch einen Stil durchsetzen zu können, ohne die Mode berücksichtigen zu müssen, erinnerte Christian Garve an deren Eigengesetzlichkeit und formulierte das klassizistische bis allgemeine Vorurteil gegenüber der Mode:

Nicht nur das geschäftige Bestreben, die neuesten Moden kennenzulernen, sondern auch die Nachgiebigkeit des Geschmacks, sie immer schön zu finden, kann nur in einem schwachen Geiste stattfinden. [...] eine Sache für wichtig halten und doch in ihr sich ganz nach anderer, nicht nach eigenem Urteile richten; – sich viel und lebhaft damit beschäftigen und doch immer nur durch die herrschenden Meinungen regiert werden, zeigt Schwäche und Kleinheit an.¹⁸

Wo sich aber die Mode die gelehrtesten Stillehren aneignete wie im Klassizismus – und es sind die hochakademischen Entwürfe von Architekten wie Percier und Fontaine und Kleiderentwürfe aus Gemälden Davids, die sich im Modejournal wiederfinden werden –,¹⁹ war der Schelte der Stachel genommen. Das Neue »immer schön zu finden« erschien als Evidenz, als Offenbarung einer neuen Kongruenz der Hoch- und Populärkultur auf der Höhe des Zeitgeists. Auch unabhängig von philosophischen Erwägungen trotzte das Mode-Journal Garves Verdikt der dumpfen Uniformität der Mode: Eine aus Freiheit ausgeübte Nachahmung der Avantgarde-Kreise verwandelt sich in Distinktion, sobald durch sie eine Distanz gegenüber der Masse entsteht – und aus bloßen »Mode-Toren«, die sich dem »Putz« ergeben, werden

16 Bertuch/Kraus 1786-1827 [mit wechselnden Titeln]; vgl. Kuhles/Standke 2002.

17 In diese Pointierung gehen Ausdrücke der späten Goetheschen Ästhetik ein, die aber mit der Gegenwartsdiagnose des klassischen Jahrzehnts in Verbindung stehen. Vgl. hierzu ausführlicher Gibhardt 2012a; Gibhardt 2012b; Gibhardt 2014b.

18 Garve 1987, S. 96.

19 Vgl. das Beispiel Gérard weiter unten.

Zeitbürger.²⁰ Dies war schon das Argument der Einleitung im ersten Heft des ganz und gar aufklärerisch und emanzipatorisch orientierten, emphatisch am Fortschritt ausgerichteten Modejournals. Denn – so dessen Credo spätestens seit den Revolutionsmoden – es gibt keine gesellschaftliche bürgerliche Teilhabe, ohne dass sie durch die Zeichen der Mode erst hergestellt wird. Das *à la grecque* bezog seine Attraktivität also nicht allein aus der Sehnsucht nach der Antike, die etwa über die allmähliche Demokratisierung und mediale Vielfältigung ihrer Formen dank Winckelmann und den Seinen endlich ein Einsehen beim großen Publikum gefunden hätte, sondern aus dem Prestige der Aktualität, Urbanität und Fremdheit der Mode, in deren Zeichen diese Formen in den mindestens ebenso ersehnten Großstädten florierten: Hier wurden sie mit der Evidenz versehen, die aus den dem Stil gemäßen Waren Attribute machten, mit denen sich das Bürgertum via Distanz die neuen und fremden urbanen Lebensstile aneignete oder zumindest als Modus der Distinktion zitierte, wie zuvor das höfische Zeichensystem.

Aus dem von Moritz formulierten Isolationsprinzip, mit dem sich im Interieur die klassizistischen Zeichen gleichsam gegen die gestaltauflösenden Tendenzen der Zeit sättigen und potenzieren sollten, wurde in der Mode nun ein Distinktionsprinzip, mit dem sich abtrennen ließ, was historisch, sozial oder ästhetisch nicht mehr zum jeweiligen Habitus des selbstbestimmten Zeitbürgers passte.²¹ Aber dieser emanzipationsgeschichtliche Mentalitätswandel bediente sich nur äußerlich der Formen, von denen die Klassizisten eine Beförderung ihres Programms erhofften. In der Praxis wurden die Ideale ausgehöhlt, statt sich, wie von Moritz angestrebt, hier erst recht zu bewähren.

In Moritz' *Anthusa* etwa sollte das alte Rom für das Berlin um 1800 zum Vorbild einer Metropole werden, in der »das Alltägliche und Gewöhnliche [...] geheiligt und jedes Haus [...] zu einem Tempel geweiht«²² wäre. Im Modejournal aber durchdrangen sich die Vorbildlichkeit der Antike und die Exotik des antikisierenden Refugiums. In Verbindung mit neuesten Moden wurde daraus ein ästhetisches Phantasma, das etwa im Kleidungsstil der »anglisirten Griechinnen« – eine Umschreibung der Musselin-Kleider – oder in den Überblendungen des römischen Luxus mit der französischen Prunkentfaltung zu Tage trat, die die seit Herder, Winckelmann und Schiller virulente Frankreich-Schelte (»fremde Sitten«) aktualisierten, aber insgeheim das vergleichsweise gemäßigte bürgerliche Komfortstreben legitimieren sollten.²³

Denn der Formenkanon wurde im Klassizismus so ernst genommen, dass er sich vom Materialbegriff löste. Wie bereits in der Anekdote von den zerbro-

chenen Spiegeln galt im Mode-Journal das materiell Wertvolle nur als lästiger Ballast, der zugunsten einer arabesk-leichten, komfortablen, natürlichen und veränderlichen Dekoration fallengelassen wurde. So konnte ein und dasselbe Möbel je nach Budget in verschiedenen materiellen Ausführungen bestellt werden, ohne dass Abstriche an der neuen modischen Form – der klassischen Kontur, wie sie in Paris oder London Furore machte – hingenommen werden mussten.²⁴ Die Flexibilität in Materialfragen wurde zur charakteristischen Verkaufsstrategie des Mode-Journals, das programmatisch synoptische Kupferstiche eines Möbels in zwei verschiedenen Materialisierungen veröffentlichte – ein visueller Modellfall der neuen Evidenz eines ganz auf Benutzerwünsche schablonenartig und damit buchstäblich zugeschnittenen neuen Schönen.²⁵

Zum einen »demokratisierte« das Journal damit in Moritz' Sinn den Zugang zu akademisch hochwertigen Stilentwürfen und trug dem allgemeinen Mentalitätswechsel Rechnung. Zum anderen aber folgte den Nachahmungen der edlen Hölzer die der Bronze, des Glases, der Seide, bis, wie in der Wedgwood-Mode, die Antike ganz in der serialisierten Produktion von Kopien aufging, so dass *en passant* ein lange gültiges Handwerksideal über Bord geworfen wurde: die Einheit von Material und Form.²⁶ Goethe, der im Sinne der populären Wurzeln des Klassizismus und als Privatperson die »demokratische« Umgestaltung der Objektwelt mit vollzog, schlug diesmal Alarm. Sein Bewusstsein, dass die neuen Produktionsweisen das ursprüngliche Verhältnis von Form und Material sprengten, hat in seinem Bild der »sündflutartigen« Dekorationsware, die immer nur als neue gefalle, schlagenden Ausdruck gefunden.²⁷ Es ist der Punkt, an dem der Klassizismus von seiner eigenen Dynamik fast überholt zu werden schien, an dem die Professionalisierung der Künste in deren Entfremdung umschlug, an dem die talentiertesten Künstler von »klugen entrepreneurs« à la Bertuch für marktgängige Kunstprodukte »in Sold genommen«²⁸ wurden und an dem die Präsenzkultur der Autonomie-Ästhetik in die als Verfremdungsmaschine diabolisierte Warenästhetik umzukippen drohte; kurz: an dem die von Schiller formulierten Befürchtungen sich in der Praxis bewahrheiteten. Goethes Analyse der Entfremdung antizipierte dabei selbst Marx' spätere Nomenklatur.²⁹

Mehr als der ökonomische interessiert hier der ästhetische Mentalitätswechsel der Kulturrevolution. Wo sich, wie jenseits der Kunst im reinen Ausstattungsdekor, keine Mitte, kein Zentrum ausmachen lässt, verselbständigte sich das »Isolieren«. Das Paradigma des Stils brachte es mit sich, dass seiner

24 Vgl. z. B. JLM, Jan. 1787, S. 28.

25 Vgl. Gibhardt 2012a, S. 142 f. (dort weitere Beispiele).

26 Vgl. ebd.

27 Goethe 1988 [MA], Bd. 4.2, S. 118-21 (*Über Kunst und Handwerk* (ca. 1797)).

28 Ebd.

29 Vgl. Marx 1962, S. 48; der Hinweis bereits (ausführlicher) in Gibhardt 2014.

20 Vgl. soziologisch Veblen 2007.

21 Vgl. soziologisch Bourdieu 1979.

22 Moritz 1997, S. 323.

23 JLM, Aug. 97, S. 427 f.; Böttiger 1811 [zuvor in Auszügen im Mode-Journal erschienen].

Kohärenz alles Abweichende unterworfen wurde und seinen Wert nur erhielt, was sein System stützte. Die von Moritz geforderte Einheitlichkeit des Stils war für die Ökonomen das beste Argument, denn es bedeutete, dass, wer Stil beweisen sollte, sich mit den erwähnten ›Dosen, Uhrketten, Schnallen, Knöpfen, [...] Stühlen, Kanapee's [...], Wandleuchter, Uhrgehäuse‹ dem neuen Formenrepertoire gemäß ausstatten musste und dies finanziell dank der skizzierten Materialreformen häufig auch konnte. Dazu stellte das Mode-Journal genaue Anleitungen in Bild und Text bereit, die allerdings nicht allein darauf zielten, durch Nachahmung soziales Prestige zu entwickeln, wie dies mit der Verfestigung bürgerlicher Werte im frühen 19. Jahrhundert vermehrt der Fall sein sollte, als der Offenheit für Materialsubstitute längst wieder die Lizenz entzogen worden war. Die isolierten, allein für sich bestehenden, doch mit dem Stilganzen harmonisierenden Solitäre der klassizistischen Objektwelt sollten vielmehr im Sinne einer etwas anderen, das heißt käuflichen Ästhetik der Empfindsamkeit neue Gefühlskulturen erschließen: Präsenz der metropolitanen Bilderwelt in Kupferstichen und Werbeannoncen und ihrer Assoziationen wie Verführung, Verjüngung, Verfügbarkeit fremder Güter und Exotik, alles in der Eins-zu-eins-Übersetzbarkeit von Journallektüre und Teilhabe, deren schöne Evidenz die Reklame hier schon suggerierte. Die reine Formalität, die von Inhalten und ganzheitlichen Entwürfen zugunsten vermeintlicher Fortschrittsideen von Komfort, Nützlichkeit und Natürlichkeit abstrahierende ›Isolierung‹ der Dinge, arbeitete dieser veränderten Psychologie der Empfindsamkeit zu, dieser »*présence sensible*«³⁰ der Ware als neuer Präsenz-Kultur. Sie besaß einen Schaucharakter an Avantgarde, einen kunstaffinen Ausstellungswert im bloßen Medium der Presse, eine Evidenz der ästhetischen »*immédiateté*«, eine »Aura« der »Aktualität«,³¹ die der Klassizismus ebenso wenig zu neutralisieren vermochte wie später die europäische Romantik im Zeitalter der frühen Weltausstellungen.³²

3. *Vorklassische Entgrenzung und klassische Begrenzung von Kunst und Leben*

Als Herzog Carl August Bertuchs Spiegel zertrümmerte, versetzte er, metaphorisch, auch insgesamt einer ständisch-konservativ konnotierten Ausstattungskultur einen Hieb. Von ihr hob sich fortan die bürgerliche Gefühlskultur ab, indem spätestens um 1800 in immer neuen Versuchsformen mit den emotionalen Gehalten privater Dinge experimentiert wurde: dem Isolieren und Herauslösen des emphatisch angeeigneten Besonderen als

30 Benjamin 1991, Bd. 5, S. 60.

31 Benjamin 1991, Bd. 4, S. 449.

32 Mit Bezug auf Walter Benjamins Warenästhetik Gibhardt 2014a, S. 891-95.

einer symbolischen Praxis des Potenzierens und Individualisierens gerade der Ware – denn sie erlaubt, in der Aneignung des Fremden zum eigenen Vertrauten persönliches Gefühl allererst herzustellen und in der Verkörperung materieller Dinge zu vergegenwärtigen. Die Wirtschaftstheorie hatte hier längst entdeckt, dass es weniger die realen als die phantastischen Bedürfnisse sind, die die Ökonomie antrieben, so dass die Fremdheit der Dinge als Agens des Neuen und Kuriosen immer wieder neu erzeugt werden musste, um die Evidenz und Einlösbarkeit des Glücksversprechens der Ware zu erhalten.³³

Statt fiktiver Helden lebten nun reale, oft Pariser Persönlichkeiten, die in der postthermidorischen Ära und ihrer *fureur de vivre* wie Ikonen der neuen Zeit verehrt wurden, vor, wie sich auch und gerade in der bürgerlichen Sphäre mit Warengütern und Luxusgegenständen Privatheit, Schönheit und Eleganz kreieren ließen.³⁴ In solchen Mustern erhielten die fremden Dinge eine künstlerisch nobilitierte, sich aus der Zufälligkeit der Moden isoliert heraushebende Fremdheit der ›Aura der Aktualität‹, hier wurden Avantgarde, Fortschritt, Eleganz und Zeitgeist präsent gemacht und in der Aneignung via Distanz bereits nahezu massenhaft verehrt und nachgeahmt. Indem die so verstörend fremden Zeichen des Neuen, Unerhörten, die den Zeitgenossen in der Avantgarde der Großstädte erschienen, mit ihrer spekulativen Ahnung, dass diese dem Zeitgeist besser Ausdruck verliehen als das Altbekannte, zusammentrafen, entstand das Präsenzgefühl der Mode, das nicht viel mehr als ein reproduziertes Warenbild oder eine Beschreibung benötigte, um über Räume hinweg zu wirken. Denn wo die Fremdheit des *dernier cri* in die Evidenz seiner Geltung und Angemessenheit als *suprême bon ton* umschlug, begründete sich im kollektiven Bewusstsein die Nachahmung der Mode wie das natürlichste Gesetz. Wenn Mode und Dekor die ambitioniertesten künstlerischen Entwürfe imitierten – denn ihre Formen waren meist den Sensationsgemälden der Salons oder Theaterinszenierungen entwendet – und in der Wirkung übertrafen, drohte die Kunst im Spektakel der schönen Kultur und im Taumel einer Präsenzkultur der Aktualitäts- und Individualitätssucht nach klassischem Empfinden letztlich überflüssig zu werden.

Umgekehrt ließen sich alle Konzepte des Klassizismus aber gerade als ebenso nachhaltige Einsprüche gegen diese Entwicklung lesen. Daher sei hier, gleichsam als Anhang, nur ein Beispiel aus dem Umfeld Goethes benannt,

33 Vgl. Schlosser 1784, S. 97, vgl. Gibhardt 2012a, S. 142.

34 Ein Beispiel ist Juliette Récamier (1777-1849) in ihrem – in Zeiten des beschleunigten Kulturaustauschs auch in Deutschland durch unzählige Gemälde, Stiche, Beschreibungen und Nachahmungen überlieferten – luxuriös-empfindsamen Lebensstil zwischen dem Hedonismus der *parisienne* und der melancholischen *rêverie* der Literatin. Das *à la grecque* entsprach dem Récamier-Stil hinsichtlich Mobiliar, Kleidung und Habitus perfekt und erhielt damit auch in Deutschland quasi ein Gesicht. Vgl. Gibhardt 2014a, S. 893.

so individuell und fast autobiographisch es bei ihm anmutet. Gegen die Reizkulisse der fremden Dinge setzte Goethe unter anderem die kulturelle Praxis des Sammelns ein, gegen die Flüchtigkeit des Neuen die bewahrende Obhut der organisch wachsenden Sammlung, gegen den Ästhetizismus der marktgängigen Oberflächen und Formen die geschichtliche Herkunft und die gegenwärtige Präsenzkultur und Schwere der gesammelten Dinge:

Sobald wir einen Gegenstand in Beziehung auf sich selbst und in Verhältnis mit andern betrachten, und denselben nicht unmittelbar entweder begehren oder verabscheuen; so werden wir mit einer ruhigen Aufmerksamkeit uns bald von ihm, seinen Teilen, seinen Verhältnissen einen ziemlich deutlichen Begriff machen können.³⁵

Entgegen dem dekorativen Isolieren kommt es bei diesem Konzept von Anschauung laut Goethe darauf an, den jeweiligen Gegenstand gerade nicht zu isolieren, sondern ihn in Verknüpfung mit weiteren Gegenständen der Anschauung zu befragen,³⁶ denn nur so kann er im symbolischen Herstellen dinglicher Präsenz die Evidenz einer übergeordneten Nützlichkeit für den ruhigeren Vollzug der Existenz entfalten, statt im bloßen »Begehren oder Verabscheuen« zu verharren, wie im Fall der Aneignung des dekorativ oder modisch Schönen im falschen klassizistischen Schein.³⁷ Die Anschauung als Residuum klassischer Aura und Präsenzkultur in der rivalisierenden Waren- und Aktualitätsästhetik findet sich in den keineswegs beiläufigen Beschreibungen der per se modeanfälligen Phänomene der Kleidung, Ausstattungen und Innenräume. Wie etwa im Fall eines Interieurs aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [1795/96], in das der Protagonist wie in einer Art Initiation geführt wird und das überraschend, ebenso klassizistisch-zeitgemäß wie symbolisch-zeitentoben, mit Anspielungen an die Ägypten-Mode und die Tempelwelt aus dem von Goethe selbst bearbeiteten Stoff der populären *Zauberflöte* aufwartet:

Die Türe selbst war auf ägyptische Weise oben ein wenig enger als unten, und ihre ehernen Flügel bereiteten zu einem ernsthaften, ja zu einem schauerlichen Anblick vor. Wie angenehm ward man daher überrascht, als diese Erwartung sich in die reinste Heiterkeit auflöste, indem man in einen Saal trat, in welchem Kunst und Leben jede Erinnerung an Tod und Grab aufhoben.³⁸

³⁵ MA 12, S. 685 (*Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (1793)).

³⁶ Vgl. hinsichtlich der Ausformung der Sammlung die »kleinsten Abweichungen, und Schattirungen« der auf diese Weise entstehenden Entwicklungsreihen (an Herder, 6. September 1784) u. zu Goethe als Sammler Grave 2006.

³⁷ MA 12, S. 685.

³⁸ MA 5, S. 541 (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*).

Der kunstvolle Raum inszeniert in den geheimnisvollen Symbolen, die ihn schmücken, nicht die schöne Fremdheit des immer Neuen und Zerstreuten, sondern die zunächst »schauerliche« Fremdheit der Antike als Vorstufe zu einer höheren, wieder vertrauten Harmonie, und er wirkt in allen gestalterischen Details nicht modisch, sondern »bedeutend« und erhebend auf das Lebensgefühl. Außer Zweifel, dass hier das ursprüngliche Ideal von Handwerk und Gestaltung emphatisch gilt, dass hier das Gefühl von Präsenz als Heraustreten aus dem normierten Sein dem klassischen Maß zu danken ist und dass hier, nach Moritz' zitierten Worten, »das Alltägliche [...] geheiligt« wird, nach dessen Muster sich vielleicht »jedes Haus zu einem Tempel Weih[en]« lässt. Als glückliches Äquivalent einer auch im Roman erscheinenden Sammlung (mit der er im Text in der Tat narrativ verknüpft wird) bewahrt der Raum im Lob der dekorativen Künste ein klassisches Gestaltungs- und Erfahrungsideal gegen die ökonomischen und konsumeristischen Verwerfungen der Epoche, die Goethe zu gleicher Zeit in der erwähnten Form dramatisch thematisierte (und die im Roman in die Verstrickungen von Wilhelms Bildungsweg ansatzweise übertragen sein mögen). Doch ist in diesem schönen und hermetischen Bild der Raum, der durch seine aller Ökonomie enthobene, interesselose und natürliche Einheit von Kunst und Leben sowie von Diesseitigkeit und Jenseitigkeit besticht, durch seine einmalige Aura den realen Verhältnissen wohl bewusst ins ganz und gar Poetische entzogen. So wird er nun in die Anti-Evidenz der »undurchdringlichen Zauberkreise«³⁹ der Dichtung endgültig isoliert und trägt bezeichnenderweise, noch ehe im Roman seiner Ruhe Mignons Leichnam anvertraut wird, den Namen eines »Saals der Vergangenheit«.⁴⁰ Auf diese Weise scheint hier Goethe die klassische Idee erfüllter Präsenz und Inhärenz von Zeit und Raum, vielleicht durch die außerliterarischen Verwerfungen der Kultur verursacht, ins durchaus Ideale zu verabschieden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Bertuch, Johann Justin und Georg Melchior Kraus (Hrsg.). *Das Journal des Luxus und der Moden*. Weimar: Verlag des Landes-Industrie-Comptoirs, 1786-1827.
- Böttiger, Karl August. *Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar*. Hrsg. K. Gerslach und R. Sternke, Berlin: Aufbau, 1998.

³⁹ MA 8.1., S. 470 (Briefwechsel Goethe-Schiller), vgl. Gibhardt 2014a, S. 895.

⁴⁰ MA 5, S. 541

- . *Morgenscenen im Putzzimmer der Römerin Sabina: Ein Beytrag zur richtigen Beurtheilung des Privatlebens der alten Römer*. Leipzig: Göschen, 1811.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éd. de Minuit, 1979.
- Garve, Christian. *Über die Moden*. Hrsg. Thomas Pittrof. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Werke*. Hrsg. Herbert v. Einem u. Hans Joachim Schrimpf. München 1981 (Hamburger Ausgabe).
- . Hrsg. Karl Richter. München 1988 (Münchner Ausgabe).
- Marx, Karl: *Ökonomische Schriften*. Hrsg. v. Hans-Joachim Lieber u. Benedigt Kautsky. Stuttgart 1962
- Moritz, Karl Philipp. *Popularphilosophie. Ästhetische Theorie*. Hrsg. Heide Hollmer u. Albert Meier. Frankfurt a. M. 1997.
- . Ueber den Einfluß des Studiums der schönen Künste auf Manufakturen und Gewerbe. *Deutsche Monatsschrift* 1793 (1): 38-41.
- Reichardt, Johann Friedrich. *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*. Hamburg 1805.
- Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Hrsg. Stefan Matuschek. Frankfurt a. M. 2009.
- Schlosser, Johann Georg. *Xenocrates oder Über die Abgaben. An Goethe*. Basel 1784.
- Veblen, Thorstein. *Theorie der feinen Leute*. Frankfurt a. M. 2007.

Sekundärliteratur

- Bong, Jörg. »Die Auflösung der Disharmonien: Zur Vermittlung von Gesellschaft, Natur und Ästhetik in den Schriften von Karl Philipp Moritz. Frankfurt a.M./Berlin: Lang, 1993.
- Borchert, Angela und Ralf Dressel (Hrsg.). *Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800*. Heidelberg: Winter, 2004.
- D'Aprile, Iwan-Michelangelo. »Das Alltägliche individualisieren. Karl Philipp Moritz' urbanes Ästhetikprogramm«. *Karl Philipp Moritz in Berlin 1789-1793*. Hrsg. Ute Tintemann und Christof Wingertzahn. Hannover: Werhahn, 2005. 141-58.
- Frank, Michael C., Bettina Gockel, Thomas Hauschild, Dorothee Kimmich und Kirsten Mahlke (Hrsg.). *Fremde Dinge. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 1 (2007).
- Gibhardt, Boris Roman. »Aura zwischen Kunstwerk und ›absoluter Ware‹. Schauobjekte in Kunst und Medien um 1800«. *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts*. Hrsg. G. Ulrich Großmann und Petra Krutisch, Kongress-Akten CIHA 2012, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2014a. 891-95.
- . »Verkauf der Sinnlichkeit. Materielle Innovation und ästhetische Opposition im klassischen Weimar«. *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*. Ausst.-Kat. Weimar 2012. Hrsg. Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner und Thorsten Valk. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2012a. 138-46.
- . »Großstadtware im klassischen Weimar. Zur Aneignung von Wissen im Kulturaustausch«. *Methoden der Aufklärung. Ordnungsmuster der Wissensvermittlung und Erkenntnisgenerierung im langen 18. Jahrhundert*. Hrsg. Silke Foerschler und Nina Hahne. München: Fink, 2012b. 147-61.
- . »Nacarat, ein brennendes Roth zwischen ponceau und cramoisie«. *Das Weimarer ›Journal des Luxus und der Moden‹ und die Farben von Paris. Die Farben der Klassik*. Hrsg. Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm und Bénédicte Savoy. Weimar 2014b (zum Druck angenommen).
- Grave, Johannes. »Der ideale Kunstkörper«. *Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*. Diss. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Kaiser, Gerhard und Siegfried Seifert (Hrsg.). *Friedrich Justin Bertuch, Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar*. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- Kuhles, Doris und Standke, Ulrike (Hrsg.). *Das Journal des Luxus und der Moden 1786-1827. Analytische Bibliographie*. München: Saur, 2002.
- Pfotenhauer, Helmut und Sabine M. Schneider. »Kommentar zu ›Vorbe-griffe zu einer Theorie der Ornamente‹«. *Klassik und Klassizismus*. Hrsg. Helmut Pfotenhauer und Peter Sprengel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995. 758-801.
- Purdy, Daniel. »The Veil of Masculinity. Clothing and Identity via Goethe's Die Leiden des jungen Werthers«. *Lessing Yearbook*, 27 (1996): 103-29.
- Schneider, Sabine M. *Die schwierige Sprache des Schönen: Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.
- Schneider, Ulrich Johannes. »Foucault und die Aufklärung«. *Das 18. Jahrhundert*, 23,1. (1999): 13-25.
- Schroeder, Susanne. »Ameublement à l'antique, Zum Empire im Journal des Luxus und der Moden«. *Feine Leute*. Ausst.-Kat. Erfurt: Museum für Thüringer Volkskunde, 2008. 180-91.
- Wiedemann, Conrad. Hrsg. *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Wies, Ruth. *Das Journal des Luxus und der Moden. Ein Spiegel kultureller Strömungen der Goethezeit*. Diss., masch., München, 1953.