

Helmut Pfotenhauer

Vergesellschaftungseffekte

Moritz in der Akademie – Jean Paul im Salon Zwei Beispiele für Berlin als ästhetisch-literarischer Katalysator

Gibt es eine Berliner Klassik? Ich werde mich hüten, auf diese Frage direkt zu antworten. Denn ich würde – abgesehen von der Sonderstellung und den Sonderleistungen Berlins um 1800 – zunächst einmal eher die oft geäußerte Skepsis gegenüber dem Begriff der Weimarer Klassik betonen wollen, statt eine weitere deutsche Klassik auszurufen. Konsens ist ja,¹ daß jene Weimarer Klassik und die an sie geknüpfte Vorstellung vom Bleibenden, weil Gelungenem, sich vor allem der identitätsstiftenden oder -süchtigen Mythenbildung des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts verdankt. Konsens fast schon ist es, daß die sogenannte Klassik um 1800 komplexer, widersprüchlicher, spannungsvoller ist, als es die Legende wahrhaben will, daß der diese Klassik prägende Klassizismus sentimentalisch ist, reflexiv gebrochen, durchtriebener gleichsam, seit Winckelmann schon seines erinnernd-projektiven Charakters zweifelnd und melancholisch eingedenk.² Der Klassizismus dieser Zeit ist also in der Regel keineswegs nur rückwärtsgerichtet, normativ, eklektizistisch, sondern experimentell ausgerichtet, auf der Suche nach Beglaubigungen und unverbrauchten Bildern. Beinahe Konsens ist es, daß die in diesem Kontext sich entwickelnde Autonomieästhetik, die Abkehr vom Mimesisgebot und den kunstexternen Referenzen, Anschlußstellen liefert für die romantische Produktions- und Genieästhetik, für die Selbstreferentialitäten des arabeskenhaften Witzes, der doch von den Weimaranern ebenso wie von den späten Aufklärern zugleich als Hypertrophie der Einbildungskraft so sehr beargwöhnt wird. Man kennt auch die vielfachen Berüh-

¹ Vgl. unter anderem Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, DFG-Symposion 1990, Stuttgart, Weimar 1993.

² Vgl. meine Ausführungen im Kommentar zu: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heine*. In: *Bibliothek der Kunstliteratur 2*, Frankfurt am Main 1995, S. 323ff. Neuerdings zusammenfassend: Schneider, Sabine: *Klassizismus und Romantik – Zwei Konfigurationen der einen ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven*. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 37* (2002), S. 86ff.

rungen und Verschlingungen der Semiotik und der Medienreflexion, welche mit der Autonomisierung der Kunst einhergehen, das Bedeuten zum Selbstbezeichnen umdefinieren und einer neuen, nur ihrer inneren Stimmigkeit noch verpflichteten, nicht mehr konventionell beglaubigten Bildlichkeit den Weg ebnen. Kann man hier, wo die Redeweisen und Argumentationen der verschiedenen Lager ineinander übergehen, noch einfach von Klassik, von Romantik sprechen? Wir tun es in bezug auf Weimar und Jena aus pragmatischen Gründen, zum Zweck schnellerer Verständigung, mit kritischen Vorbehalten am traditionellen Wortgebrauch festhaltend. Wollen wir dann aber eine neue, nicht althergebrachte Formulierung riskieren: Berliner Klassik?

Trotz der geäußerten Bedenken ist für mich diese Frage noch nicht beantwortet. Ich weiche ihr aus und stelle mir eine eingeschränktere Frage, die sich dann vielleicht doch auf jene andere, heikle, vorsichtig beziehen läßt. Ich frage nach Beispielen spezifisch urbaner Effekte im klassizistisch-romantischen Spannungsfeld um 1800: Welche Einflüsse haben typisch großstädtische, typisch berlinische Geselligkeitsformen, Institutionen – auch staatlicher Art –, politisch gewollte Reformbestrebungen und dergleichen? Gibt es in diesen Zusammenhängen eine eigene, unverwechselbare Produktivität? Hat die urbane Kultur in diesem Feld eine katalysatorische oder zumindest irritierende, herausfordernde Wirkung? Ob eine solche Spezifik schon klassisch wäre, sei zunächst dahingestellt. Aber vielleicht könnte man ja dann in einem zweiten Schritt der Argumentation von einer überdauernden Geltung, der Modellhaftigkeit eines nicht statuarischen, monumentale Werke generierenden, sondern aufs Übergängliche, Konfliktuöse, Anregende statt Einschüchternde setzenden Kulturgeschehens sprechen. So könnte ich mir die Frage nach einer Berliner Klassik zurechtlegen.

Ich gehe von zwei Gegenstandsbereichen und zwei sie repräsentierenden Autoren aus, die mir hier exemplarisch zu sein scheinen: der ästhetischen Theorie und Karl Philipp Moritz sowie der Literatur und Jean Paul. Ich spreche also als Literaturwissenschaftler über die Frage einer „Berliner Klassik“, um der Tendenz entgegenzuwirken, Literatur und ästhetische Theorie in unserem Kontext zu gering zu veranschlagen. Beide Schriftsteller, Moritz und Jean Paul, stehen für das Dazwischen, für den Übergang; sie sind nicht festzulegen auf eine der dominanten Parteiungen und sind gerade deshalb kennzeichnend für deren Interferenzen. Sie messen mit ihren Schwankungen, ihren Widersprüchen jenes Spannungsfeld der beginnenden Moderne aus – Moritz, der Klassizist, der durch die Zuspitzung seiner klassizistischen Autonomieästhetik insgeheim an der Abschaffung der klassizistischen Vorbilder arbeitet; und Jean Paul, der empfindsame Antiklassizist, der aber in der Selbstbezogenheit des von ihm diagnostizierten und kritisierten Weimarer Ästhetizismus Spiegelungen des eigenen Schreibens erkennt. Beide, Moritz und Jean Paul, kommen aus Weimar nach Berlin, beide sind von der Geselligkeitskultur oder den Institutionen zur Vergesellschaftung der Kultur gefangengenommen. Beide mobilisieren angesichts dieser Herausforderung äußerste Kräfte, beide geben ihren Schriften eigentümliche Wendungen.

1 Zirkel, Staat, Menschheit. Moritz als Akademiker

1786 wurde, noch unter der Regierung Friedrich II., die Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin reorganisiert. Unter Führung ihres neuen Kurators, des Staatsministers von Heinitz, sollte sie durch Veredelung des Geschmacks zur Hebung des heimischen Gewerbes beitragen. Handwerkern sollten zur Vervollkommnung ihrer Arbeiten Kunstkenntnisse beigebracht werden, Praxis und ästhetische Theorie sollten über die bloße Pragmatik der bisherigen Zeichenschulen hinaus zusammenfinden.³ Seit Januar 1788 erschien zur öffentlichen Verbreitung der akademischen Kunstansichten die Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin.⁴ Der Herausgeber ihres ersten Bandes ist der Prediger Andreas Riem. In einer Einleitung stellt er klar: Nebenzweck sei die Verfeinerung aller Zweige der bürgerlichen Industrie, welche auf Kunst Beziehung haben,⁵ Geschmacksbildung also im Hinblick auf die Manufakturen, Hauptzweck aber die Nützlichkeit, die diese bewirke. In diesen Prämissen ist enthalten, daß die Kunst nicht um ihrer selbst willen da sei, sondern einem externen Zweck diene; das heißt für Riem auch, daß sie der Natur und deren Nachahmung verpflichtet sei, daß darin die Freiheit der Phantasie ihre Grenzen habe, Naturwidriges also verpönt sei, daß Maß und Simplizität gemäß dem edlen Stil der Alten zu gelten haben anstelle der Neuerungssucht des Verzierungsunwesens und seiner Launen zügelloser Einbildungskraft. Der Freiherr von Heinitz bekräftigt dies im folgenden Artikel sogleich auf Französisch: „l'utilité publique [sei das Motto, die] recherche des régles (sic!) de l'ancien noble et simple stile [der Weg] – au lieu du goût colifichê pour les grotesques et arabesques qui règne de nos jours“.⁶

1787, noch in Italien, bewirbt sich Moritz um ein Lehramt für „griechische und römische Geschichte, Mythologie und Alterthümer“, welches ihm im Frühjahr 1788 mit der Auflage, sich noch in Geometrie, Perspektive und Architektur kundig zu machen, bewilligt wird.⁷ Im Februar 1789 dann, nach der Rückkehr aus Italien und dem kur-

³ Vgl. neben vielen anderen die Beiträge zu den beiden wichtigsten Ausstellungskatalogen der letzten Jahre: Volkmann, Barbara: Akademie der Künste. In: Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche (Ausstellung der Akademie der Künste 1981), S. 315ff., und Vogtherr, Christoph Martin: Die Akademie-Reform von 1786. In: Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen (Ausstellung der Akademie der Künste 1996), S. 71ff.

⁴ Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, 1. Jg. 1788; hier zitiert nach dem Original der sächsischen Landesbibliothek Dresden (Signatur: Ephem. art. 66).

⁵ Siehe ebenda, S. 3.

⁶ Ebenda, S. 8.

⁷ Ausstellung der Akademie der Künste 1996 (Anm. 3), S. 84f. Vgl. dazu auch Klingenberg, Anneliese: Karl Philipp Moritz als Mitglied der Berliner Akademien. In: Griep, Wolfgang (Hg.), Moritz zu Ehren. Beiträge zum Eutiner Symposium im Juni 1993, Eutin 1996, S. 135ff.

zen Aufenthalt in Weimar, übernimmt Moritz den Posten als Professor für „Theorie der schönen Künste, Alterthümer und Mithologie“. Er tritt 1789 Riem als Herausgeber der Monatsschrift an die Seite.

Bereits 1785, vor seinem Italienaufenthalt, hatte Moritz in der Berlinischen Monatsschrift einen „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten“ verfaßt. Darin verabschiedete er nachdrücklich alle externen Bestimmungen der Kunst: die durch die Nachahmung der Natur, durch das Vergnügen im Betrachter und die durch die Nützlichkeit für die Gesellschaft. Das Schöne sei nur sich selbst verantwortlich, wir müssen uns in ihm verlieren, um ihm gerecht zu werden.⁸ Kaum aus Italien zurück veröffentlicht Moritz eine weitere, wohl schon in Italien im Kontakt mit Goethe konzipierte Schrift: „Über die bildende Nachahmung des Schönen“.⁹ Zwar wird darin der Nachahmungsbegriff wieder in sein Recht gesetzt, aber nur um ihn entschieden umzuinterpretieren: Nachahmung heiße, mit der Natur zu wetteifern, es ihrer schöpferischen Kraft gleichzutun, nicht sie als eine der Kunst äußerliche Instanz zu repräsentieren. Bildungskraft, Genie brauche es, um – so die nunmehr metaphysisch inspirierte, neuplatonisch-leibnizianische Argumentation – das große Ganze, das nur Gott deutlich sehe, in verjüngtem Maßstab ins Auge fassen zu können. Dies habe dann seinen Zweck in sich; das selbsttätige Vermögen des Künstlers entbinde es nur.

Wie aber nun sollen solche, noch dazu mit allen weltanschaulichen Weißen versehenen Grundpositionen der Autonomieästhetik, deren Protagonist Moritz ist, mit jenen in der Monatsschrift im Namen der Akademie verkündeten Maximen der Nützlichkeit, der kunstexternen Orientierung, der Naturnachahmung vereinbar sein?

Moritz' erster Beitrag zur Monatsschrift gilt der Frage „Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?“; die Antwort darauf hatte er schon in Rom parat. Die erste Schrift aber nach der Rückkehr nach Berlin, die erste, die er als Mitherausgeber der Zeitschrift der Akademie publiziert, stellt und beantwortet eine andere Frage: „Sind die architektonischen Zierrathen in den verschiedenen Säulenordnungen willkürlich oder wesentlich?“¹⁰ Sie kann als programmatische Antwort auf Riem und Heintz gelesen werden und ist der Versuch, die extrem gegensätzlichen Positionen zu vereinen, ohne jedoch an der eigenen auch nur die geringsten Abstriche zu machen. Nicht der Endzweck der Argumentation ändert sich, nur die Art derselben. Aber dies ist für unseren Zusammenhang entscheidend; denn darin macht sich der prägende Einfluß der neuen Umgebung, macht sich die staatliche Zielsetzung, der gesellschaftliche Zweck geltend, welche an der Berliner Akademie vorgegeben sind.

⁸ Vgl. die Edition von Hollmer, Heide & Albert Meier: K. Ph. Moritz, Werke in zwei Bänden, Bd. 2. Popularphilosophie. Reisen. Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1997, S. 941ff.

⁹ Braunschweig 1788; vgl. Hollmer & Meier, ebenda, S. 958ff.

¹⁰ Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin (Anm. 4), 2. Jg. 1789, S. 29ff.

Moritz wählt den scheinbaren Nebenkriegsschauplatz der Ornamentdiskussion ganz bewußt, denn auf ihm läßt sich Grundsätzliches zur Selbstgenügsamkeit des Schönen und zugleich Pragmatisches zum nebenher ja auch Nützlichen der Verzierungen geltend machen.

Es ist hier nicht der Ort, die Ornamentdebatten des achtzehnten Jahrhunderts zu rekapitulieren; dies ist an anderer Stelle bereits geschehen und leicht nachzulesen.¹¹ Nur so viel sei gesagt: Schon seit Mitte des Jahrhunderts profilierte sich der Stilwille des Neoklassizismus durch die Kritik an den Verschlingungen der Rokoko-Ornamente, den Rocailles. Mit den herculanischen Entdeckungen und deren Publikation spitzte sich die Diskussion zu. Denn jetzt war es nicht mehr der verfehlt zeitgenössische Geschmack, mit dem man sich auseinandersetzen hatte, sondern der jener sonst so vorbildlichen Alten selbst, der den einen die Verirrungen der willkürlichen Einbildung demonstrierte, den andern die Verführungen des Unbedeutenden, der spielerisch und von Sinnansprüchen unbeschwerten, ineinander übergehenden Pflanzen und Tier- und Menschenleiber. Raffael war der Antike in den Logen des Vatikans und der Villa Madama gefolgt; was lag also näher, als sich im Gefolge der Autoritäten vom Verpönten, Anarchischen verführen zu lassen. Riem hatte dagegen in der Monatsschrift der Akademie bereits gewettert. „Ueber die Arabeske“ heißt ein langer Artikel, den er 1788/89 in mehreren Folgen in seine Zeitschrift einrücken ließ.¹² Darin erklärt er jenem verfehlten Geschmack der „Arabesken, Grotesken, Moresken“¹³ ausdrücklich den Krieg – nicht weil es sich bei dieser ganz Europa überschwemmenden Mode nur um eine untergeordnete Dekorationsform handelte, sondern weil auch für ihn damit Grundsätzliches auf dem Spiel stand: der Begriff der Kunst und des ästhetischen Zeichens, welche an der mimetischen Repräsentation zu orientieren seien, wollte man nicht der Anarchie und den Hirngespinnsten anheimfallen. Vitruv wird, wie immer in solchen Fällen und bei solchen Ängsten schon seit alters her als Kronzeuge aufgerufen.

Moritz antwortet dem ganz gelassen, unpolemisch und verbindlich; denn er will seine eigene Ästhetik mit diesem common sense preußischer Kulturpolitik in Einklang bringen. Zwei Argumente sind es vor allem, die das Ornament sowohl als Kunst erscheinen lassen wie auch als Zierde, als Annehmlichkeit für den Alltag. Zum einen sei das Nutzlose, das Nichtfunktionale der Zierraten, nicht gleichzusetzen mit dem

¹¹ Vgl. die Kommentare von Sabine Schneider und Helmut Pfotenhauer, insbesondere zu Moritzens „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. In: Pfotenhauer, Helmut & Peter Sprengel (Hg.), *Klassik und Klassizismus*. Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 3, Frankfurt am Main 1995, S. 757ff., sowie Schneider, Sabine: *Das Ornament als Reflexionsfigur einer Kunsttheorie am Beginn der Moderne*. Karl Philipp Moritz' „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. In: Tausch, Harald (Hg.), *Historismus und Moderne*, Würzburg 1996, S. 19ff.

¹² Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin (Anm. 4), 1. Jg. 1788, S. 276ff., 2. Jg. 1789, S. 22ff. und 119ff.

¹³ Ebenda, 1. Jg. 1788, S. 277.

Überflüssigen; denn es lenke unsere Aufmerksamkeit auf das Wesen der Sache hin, sei ihr nicht äußerlich. In der Baukunst könne man das an den Säulen-Kapitellen erkennen: das der korinthischen Säule sei mit Laubwerk verziert, „wo zwischen den Blättern zarte Stengel sich hervordrängen, die oben unter dem Deckel schneckenförmig sich in sich selbst zurückkrümmen“.¹⁴ Damit bringt nach Moritz das Kapitell die Säule zu ihrer eigentlichen Bestimmung; denn diese sei es nicht primär, zu tragen, sondern eine „innere wachsende und strebende Kraft“ zum Ausdruck zu bringen und schließlich sich in sich selbst zurückzunehmen und jenes Wachstum „nach unterwärts“ in sich zu vollenden.¹⁵ Vervollkommnung, Bildung ereigneten sich so; die Säule wird gleichsam zum Kunstwerk geädelt – herausgerissen aus ihren angestammten architektonischen Verwendungszwecken, isoliert, wie das Lieblingswort von Moritz dafür lautet. Zum andern zeigt dies für Moritz, wie für die Alten – unsere Vorbilder in Fragen des Geschmacks – Zierde und höchste Schönheit zum Einstand kommen.

Moritz will zeigen, daß durch diese Konjunktion die Kunst aus dem Joch der Nachahmung befreit sei; denn es gehe nicht um Abbildung, etwa von Pflanzen, sondern um Vollendung des Kunstgebildes in sich; daß die Kunst so dem Nützlichen entrückt sei, denn nicht das Tragende, sondern das sich selbst Repräsentierende sei der Zweck; daß schließlich nicht die subjektive Willkür und Beliebigkeit in solcher Kunst herrsche, sondern höhere Notwendigkeit des strukturellen Zusammenstimmens, eine Notwendigkeit, die mit der Freiheit der spielenden Phantasie vereinbar sei. Moritz bezieht damit in allen diesen wesentlichen Punkten die strikte Gegenposition zum Spätaufklärer Riem, auch wohl zu Kurator Heinitz, ohne sich doch gegen die Kunstpolitik der Akademie auszusprechen. Im Gegenteil: Denn die Ehrenrettung des Ornaments kommt ja dem mechanischen Arbeiter, dem Handwerker, dem Kunstliebhaber in seiner alltäglichen Umgebung zugute.¹⁶ Man sieht: dies ist der exoterische Aspekt von Moritzens Ästhetik. Der höchste Begriff von Kunst wird durch eine Wendung ins Formelle, Strukturelle mit dem Unbedeutenden, sonst nur als akzidentielle Gesehenen vereinbar. Das Verbindende ist die Abkehr von den bedeutenden Gegenständen und die Zuwendung zum in sich selbst Vollendeten.

Moritz scheut sich nicht, diesen Paradigmenwechsel in der Monatsschrift ganz offensiv zu vertreten. Alltagskunst als schöne Kunst, als hohe Kunst, ist dabei die Devise. „Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt“ heißt der nächste Artikel, den er in die Akademie-Zeitschrift, die nun auch seine ist, einrückt.¹⁷ Die

¹⁴ Ebenda, 2. Jg. 1789, S. 30.

¹⁵ Ebenda, S. 31.

¹⁶ Vgl. auch die kleine Akademieschrift von 1793: Ein Blick auf die verschiedene[n] Zweige der Kunst (wieder abgedruckt in: Pfothhauer & Sprengel: Klassik und Klassizismus [Anm. 11], S. 370f.).

¹⁷ Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin (Anm. 4), 2. Jg. 1789, S. 49ff. Vgl. den Wiederabdruck unter dem Titel „Die Vase“. In:

Vase, so heißt es da, sei das Inbild des in sich Fassens, des Isolierens, und damit zierlicher Schmuck und Kunst in einem. Der Gebrauchsgegenstand wird dekontextualisiert, um schön zu sein, die Kunst wird entgegenständlicht, um Zierde zu sein. Isolieren ist das Motto. Es wird auch auf den Rahmen, das Gewand, den Knopf, die Schuhschnalle angewandt: Moritz sammelt Beispiele, „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“, wie eine seiner letzten Veröffentlichungen heißt.¹⁸

Bevor wir auf diese zurückkommen, sei noch einmal ein Blick auf die esoterische Seite von Moritzens Ästhetik geworfen. Sie steht der exoterischen, auf den Reformulierungsdruck der Berliner kulturpolitischen Institutionen, der Akademie und ihrer Zeitschrift, reagierenden komplementär gegenüber. Sie läßt erkennen, welche unterschiedliche Optionen diese Ästhetik im Übergang vom Klassizismus zur Moderne, je nach den Kontextualisierungen, denen sie ausgesetzt ist, auszubilden vermag. Von der „Bildenden Nachahmung des Schönen“, in Italien in Zusammenarbeit mit Goethe entworfen und nach der Rückkunft publiziert, war bereits die Rede. Das Schöne war hier das große Ganze der Schöpfungsordnung in verkleinertem Maßstab, das künstlerische Schaffen deren Nachahmung und somit des höchsten uns Vorstellbaren teilhaftig. So läßt sich Kunstautonomie metaphysisch begründen – als höchste Vollkommenheit und Selbstgenügsamkeit, aber nicht alltäglicher Geschmack. Moritz unterscheidet denn hier auch strikt zwischen jener Bildungskraft und diesem bloß genießenden Empfindungsvermögen. Sein Gegenstand, die Zierde, wird – eher konventionell – wieder dem Nützlichen zugeordnet und damit aus dem Bereich des eigentlich Schönen ausgegrenzt.¹⁹ Es versteht sich, daß dies auf eine Unterscheidung von Genie und Dilettant hinausläuft, die mit dem Imperativ der Vergesellschaftung des Schönen und des guten Geschmacks nicht in Einklang zu bringen ist. Ästhetik wird exklusiv, esoterisch. Dies geht so weit, daß Moritz selbst sich als nichtproduktiver Künstler, als der er sich versteht, aus dem Bereich der höchsten Kunst ausschließt. Schiller hat in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung von einigen „wenigen auserlesenen Zirkeln“ gesprochen, in denen der schöne Schein sich realisieren lasse.²⁰ Den ästhetischen Staat dem Wesen nach, also auch politisch, realisieren zu wollen, könne nur dem Schwärmer einfallen. In Moritz klingt dieses Exklusive des Weimarer Kreises, auch der italienischen, die Stadt ignorierenden Künstlerzirkel, nach. Selbstquälerisch, negativ gewendet, melancholisch bezieht er es auf sich als Dilettanten. Aber die Herausforderung der Stadtkultur und der in ihr zentrierten Kulturpolitik des Staates veranlaßt ihn, auch die andere, die exoterische Seite seines Kunstdenkens zu stärken. In der Monatsschrift der Akademie findet sich beides ne-

Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente, 1793, hier nach Klassik und Klassizismus (Anm. 11), S. 400.

¹⁸ Berlin 1793.

¹⁹ Vgl. die Edition des Textes von Hollmer & Meier: K. Ph. Moritz (Anm. 8), S. 968.

²⁰ 27. Brief. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20.1, hrsg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 412.

beneinander: die Ineinssetzung von Schönerm, Kunst und Zierde²¹ und deren strikte Trennung im Namen eines höchsten Schönen.²² Das Schwanken, die gegensätzlichen Optionen im einen Argumentationsfeld, sind charakteristisch für diese Ästhetik im Umbruch.²³

Kommen wir zurück zu den „Vorbegriffen zu einer Theorie der Ornamente“, dem Buch, in das Moritzens Überlegungen zu den Verzierungen 1793, kurz vor seinem Tod, münden.²⁴ Diese Vorbegriffe sind collageartig zusammengestellte Beispiele und daran geknüpfte Raisonsments, keine elaborierte Theorie, abgeleitet, wie etwa in der „Bildenden Nachahmung“, aus obersten metaphysischen Prämissen. Blickt man ins Inhaltsverzeichnis, so sieht man bereits: Der Rahmen steht da neben der Säule, den Arabesken des Raffael, der Vase; die Gewänder, „durchbrochene Arbeiten“ wie die Schnalle am Schuh, der stählerne Knopf am Kleid,²⁵ finden sich zusammengestellt mit Ikonen des Klassizismus wie dem Apollo vom Belvedere. Das Große wird klein, das Kleine groß. Dekonstruktion der klassizistischen Ästhetik ist das unausgesprochene Motto.

Das Buch beginnt mit einer Einleitung, die als Abschnitt „Ueber Verzierungen“ auch in die gleichzeitigen „Reisen eines Deutschen in Italien“ übernommen wurde.²⁶ Hier wird die Dignität des Ornamentalen nunmehr anthropologisch, also gänzlich a-metaphysisch, mit einem inneren Trieb des Menschen nach Vervollkommnung begründet.²⁷ Auch „die geringste wohlgewählte Zierat“ bewirke diese Verfeinerung des Geschmacks und Bildung des Geistes, weil sie durch das Auge die Seele ergötze. Die einförmigen toten Massen, die rohe Stofflichkeit unserer Erfahrungswelt also, müßten durch Bildung, durch einen Abschluß in sich, durch das Herausnehmen aus

²¹ Vgl. auch: Über den Einfluss des Studiums der schönen Künste auf Manufakturen und Gewerbe (Eine Rede am Geburtsfeste des Königs, im September 1792 in der Akademie der Künste vorgelesen ...). In: Hollmer & Meier: K. Ph. Moritz (Anm. 8), S. 1038ff.

²² Vgl. Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste (1789). In: Hollmer & Meier: ebenda, S. 1018ff.

²³ Die Akademie der Wissenschaften, in die Moritz im Oktober 1791 aufgenommen wird, faßt er im Gegensatz zur Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften als exklusiven Zirkel für Eingeweihte auf (vgl. seine Antrittsrede vom 13. Oktober über die Vereinfachung der menschlichen Kenntnisse. Rede anlässlich der Aufnahme in die königliche Akademie der Wissenschaften in: Hollmer & Meier: K. Ph. Moritz, ebenda, S. 55ff.). Die Doppeltheit von Exoterik und Esoterik, Staat und Zirkel, distribuiert sich also auch gemäß den jeweiligen Institutionen, denen Moritzens ästhetische Überlegungen gewidmet sind.

²⁴ Hier zitiert nach der Neuedition in: Pfothenhauer & Sprengel: Klassik und Klassizismus (Anm. 11), S. 384ff.

²⁵ Vgl. ebenda, S. 448f.

²⁶ Vgl. die Konkordanz S. 758ff. und die Zusammenstellung der Paralleldrucke bei Hollmer & Meier: K. Ph. Moritz (Anm. 8), S. 1173ff.

²⁷ Vgl. ebenda, S. 385f.

dem Kontinuum der verrinnenden Zeit für einen Augenblick, veredelt werden. Man sieht in solchen Passagen das menschliche Elend, das Hinfällige, den Tod, das unstrukturiert Viele und Kontingente unserer Lebenswelt als Kehrseite des Schönen und Zierlichen durchscheinen. Vielleicht ist es diese lebenslange, für ihn eigentümliche Irritation, die Moritz für das Großstädtische, das Viele, Schnellebige, und mit ihm das Verschönerungs- und Beruhigungsbedürftige besonders sensibel werden läßt. Jedenfalls finden wir in diesem Buch, den „Vorbegriffen“, eine Versenkung ins Geringe, geradezu Banale und einen Rettungsimpetus, der für die klassizistische Ästhetik, auch Moritzens eigene, mit ihrer Orientierung, wenn nicht am großen Ganzen der Schöpfung, so doch am Idealbild des Menschen als ihrer vornehmsten Ausprägung und der Antike als dessen Vollender, Sprengkraft besitzt.

Zwar gäbe es noch jenen belvederischen Apoll als Orientierung und die damit verbundene Hierarchie der Vollkommenheiten, deren oberste die hier zum Bildnis werdende vergöttlichte Menschengestalt ist;²⁸ zwar gäbe es die Differenzierungen des Geschmacks nach edleren und unedleren Spielarten und die Warnungen vor dem bloß kindischen Spiel und den sonderbaren Ausschweifungen der Einbildungskraft;²⁹ aber die Zusammenstellung mit dem Geringfügigen und die Reduktion auf die gemeinsame Struktur des in sich selbst sich Abschließenden relativiere sie immer wieder.³⁰ Die Verzierungskunst, die eine Akademie als guten Geschmack, selbst noch für den Handwerker, die Näherin, propagieren darf, wird selbstbewußt.³¹

Wenige Jahre später wird sich ein anderer, Asmus Jakob Carstens, mit den Moritzschen autonomieästhetischen Argumenten von der Berliner Akademie der Künste und ihrem Kurator Heinitz abwenden und das Recht des Genies auf Selbständigkeit einfordern.³² Carstens beruft sich dabei auf die Menschheit im Gegensatz zur Enge des Berliner Gemeinwesens und seiner staatlichen Institutionen. Man ersieht daran

²⁸ Vgl. ebenda, S. 388f.

²⁹ Vgl. ebenda, S. 449f.

³⁰ Selbst die Allegorie, in der Semiotik des Klassizismus bis hin zu Winckelmann ja immer wieder als Ideenspeicher, als Hort des Bedeutenden in der Kunst favorisiert, unterliegt einer Art struktureller Erosion: Im Abschnitt über Guido Reni (Über die Allegorie, S. 401ff.) wird die allegorische Idee – tanzende Stunden vor dem Wagen der Göttin Aurora als Zeichen für den Lauf des Tages, eine rollende Kugel, auf welcher Fortuna sitzt, als Zeichen des Glückswandels – zur bloßen Veranlassung für das Schöne dieser Gruppen depotenziert. Maßstab dieser Schönheit ist allein ihre innere formale Bezüglichkeit und Abgeschlossenheit.

³¹ Ähnliches ist unter anderem auch an der Rezeption der Dekorationsentwürfe John Flaxmans in Deutschland ablesbar: Während Goethe dies noch dem Dilettantismus zurechnet, feiert August Wilhelm Schlegel das Skizzenhafte dieser Zeichnungen bereits als Vorboten einer neuen hieroglyphischen Andeutungskunst, vgl. Hofmann, Werner & John Flaxman: Mythologie und Industrie, München 1979, S. 31ff.

³² Vgl. Busch, Werner: Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie. In: Berlin zwischen 1789 und 1848 (Anm. 3), S. 81ff.

die Zweischneidigkeit jener Reformulierung der akademischen Programmatik im Zeichen des sich selbst Genügenden. Zuwendung und Abkehr sind auch sonst nahe beieinander liegende Reaktionen auf die Berliner Institutionen.

2 Weiber die Menge? Schreiborgien! Jean Paul

Wenn man auch in den Berichten über den Berliner Kulturbetrieb immer wieder lesen kann, daß hier zwischen Aufklärung und Romantik in literarischer Hinsicht vor und um 1800 eine Lücke klaffe,³³ so trifft das nur bedingt zu. Nicht ein Berliner, wohl aber ein Berlin-Besucher, der von Moritz als Schriftsteller entdeckte Jean Paul, liefert das Gegenbeispiel. Literarisch situiert zwischen Aufklärung, Empfindsamkeit, Klassizismus und Romantik, also wieder zwischen allen Stühlen, schreibt er hier monatelang (im Mai und Juni 1800 und von Oktober 1800 bis Mai 1801) an einigen seiner wichtigsten Werke – dem zweiten Band des „Titan“, dem „Giannozzo“ – sowie einigen kleineren Schriften. Er schreibt zahlreiche, mitunter sehr lange Briefe und eine Unzahl von Exzerpten und anderen Notizen, die sein Schaffen immer schon begleiten, ja es mit ausmachen. Kurz: Er arbeitet, wie er dem Freund Christian Otto mitteilt, „wie ein Pferd“³⁴ – am Schreibtisch, versteht sich.

Jean Paul fährt mit dem in seinem Heimatort Weimar Begonnenen nicht einfach fort, sondern er schreibt, durch die Großstadt aufgeregt – angezogen und abgestoßen – eine Spur anders, obsessiver fast noch. Sein Leben ist immer schon eine Schriftexistenz, seine Schriften sind papiernes, erfundenes, erträumtes Leben. Aber nun fühlt er sich vom Leben draußen so angezogen wie nie zuvor und niemals mehr; so muß er, um sich nicht zu verlieren, den Zusammenhang, den nur das Schreiben gewährt, um so erbitterter retten. Goethe und Schiller hatten Jean Paul in ihren Xenien bedacht:

„Richter in London! Was wär er geworden! Doch Richter in Hof ist
Halb nur gebildet, ein Mann, dessen Talent euch ergötzt.“³⁵

Richter in Weimar, so müßte man hinzufügen, kann nach dieser Logik nicht viel besser sein als Richter in Hof. Liegt das an Weimar? An Richter? Wie auch immer. Aber Richter in Berlin? Goethe, der selbst die Großstadt mied, weil er, wie schon sein Berlin-Besuch 1778 zeigt, die ästhetische Distanz zu verlieren fürchtet,³⁶ be-

³³ Vgl. etwa Hermsdorf, Klaus: Literarisches Leben in Berlin. Aufklärer und Romantiker, Berlin 1987, u. a. S. 178.

³⁴ Brief vom 30. März 1801, zitiert nach: Jean Pauls Werke. Historisch-kritische Ausgabe (HKA), Dritte Abteilung (III), Vierter Band, hrsg. von Eduard Berend, Berlin 1960, S. 59.

³⁵ Xenien und Votivtafeln aus dem Nachlaß, hier zitiert nach: Goethe. Poetische Werke, Gedichte und Singspiele II, Berliner Ausgabe (BA), Berlin, 1973, S. 500.

³⁶ Vgl. Detemple, Siegfried: Goethe. Berlin. Mai 1778. Sechs Tage durch die preußische Residenzstadt, Berlin 2001. Vgl. unter anderem auch den Brief an Charlotte von Stein vom

scheinigt Jean Paul ein Übermaß an Isolation, welches ihn an der Reinigung seines Geschmacks hindere.³⁷ Und Schiller pflichtet dem bei; das Subjektiv-Überspannte an ihm sei wohl auf den Mangel „einer ästhetischen Nahrung und Einwirkung von außen“ zurückzuführen sowie auf zu wenig „Opposition der empirischen Welt“.³⁸ In Berlin hatte Jean Paul das im Überfluß – auch wenn Berlin nicht London war. Er spricht vom „wühlenden wogenden Berlin“, und davon, daß er ebenso gut den hiesigen Sand wegzublasen versuchen könne als die vielen Zerstreuungen.³⁹ „Berlin werde jeden Tag reizender“, schreibt er;⁴⁰ er genießt nicht nur die Huld der Königin, der er seinen großen Roman widmet und die ihn in Sanssouci empfängt; er genießt die vielen Verehrer und vor allem Verehrerinnen: Iffland spiele extra seinetwegen den Wallenstein,⁴¹ er sei oft in Gelehrtenclubs eingeladen, besuche sie aber nicht; dafür habe er „aber Weiber die Menge“. Besucht werden die Salons,⁴² insbesondere die von Rahel und Henriette Herz, wo er die Verehrerinnen trifft und staunt, wie sich hier, in dieser Stadt und ihren geselligen Einrichtungen alles vermischt: „Der Adel vermengt sich hier mit dem Bürger, nicht wie Fet mit Wasser, auf welchem dieses immer oben schwimmt und äugelt, sondern sie sind innig vereinigt wie diese durch Laugensalz, woraus Saife entsteht. Gelehrte, Juden, Offiziere, Geheime Räte, Edelleute, kurz alles was sich an andern Orten [...] die Hälse bricht, fället einander um diese, und lebt wenigstens freundlich an Thee- und Estischen beisammen“.⁴³ Weimar erscheint Jean Paul – dieser Erfahrungsdichte und Promiskuität gegenüber – als „Isolierschemel“.⁴⁴ Aber Jean Paul empfindet diese forcierte Geselligkeit auch als Tumult.⁴⁵ Er sehnt sich nach häuslicher Stille, nach der Ruhe einer Ehebeziehung.⁴⁶ Wenn ihm die Frauen zu nahe treten, weicht er zurück und – bietet ihnen an, ihnen zu schreiben.⁴⁷ Eine liebende, und das heißt für ihn schreibende, Entfernung sei dem Herzen lieber als eine kalte Nähe.⁴⁸

17.–24. Mai 1778. In: Beutler, Ernst (Hg.), Briefe der Jahre 1764–1786, Zürich, Stuttgart 1965, S. 393f.

³⁷ Siehe den Brief vom 18. Juni 1795 an Schiller. In: BA (Anm. 35), S. 889.

³⁸ Brief vom 17. August 1797, ebenda.

³⁹ An Jacobi, 1., 8. Juni 1800. In: HKA (Anm. 34), III.3, S. 339.

⁴⁰ An Josephine von Sydow, 10. Juni 1800, ebenda, S. 340.

⁴¹ An Christian Otto, 13. Juni 1800, ebenda, S. 345.

⁴² Vgl. dazu allgemein Gaus, Detlef: Geselligkeit und Gesellige. Bildung, Bürgertum und bildungsbürgerliche Kultur um 1800, Stuttgart, Weimar 1998.

⁴³ An Karoline Herder, 12. Januar 1801. In: HKA (Anm. 34), III.4, S. 41.

⁴⁴ An Knebel, 14. Juli 1800, ebenda, III.3, S. 353.

⁴⁵ An Josephine von Sydow, ebenda, S. 340.

⁴⁶ An Gleim, 16. Juni 1800, ebenda, S. 342.

⁴⁷ So zum Beispiel gegenüber Karoline von Feuchtersleben; vgl. den Brief an Jacobi, 27. Juli 1800, ebenda, S. 356.

Rahel verkörpert für Jean Paul das genau umgekehrte Prinzip. Für sie sei, so schreibt er der Freundin nach Paris, das Leben poetisch, nicht die Poesie das Leben.⁴⁹ Sie bringe die Freiheit der Dichtkunst in die Gebote der Wirklichkeit und wolle die Schönheiten dort auch als Schönheiten hier wiederfinden. Aber, so fügt er hinzu, die poetischen Schmerzen seien, in die Prosa des Lebens übersetzt, recht wahre Schmerzen. Vor jenen, vor der allzu kompakten Prosa des Alltags, ziehe er sich in diese, die Poesie, zurück. Für Rahel ist Mitteilung ihr Wesen; eine Empfindung sei nur schön, solange sie nicht zur Geschichte werde.⁵⁰ Für Jean Paul zählen nur noch – in Berlin mehr denn je – die Geschichten, die geschriebenen, distanzierten Mitteilungen, die in Tinte getauchten Empfindungen.

Für Schleiermacher und seinen „Versuch einer Theorie des geselligen Betragens“ sind Rahel und ihr Salon das Vorbild. Es müsse, wie bei Rahel, ein Zustand erzeugt werden, der es ermögliche, daß die Sphäre eines Individuums von den Sphären anderer so mannigfaltig als möglich durchschnitten werde.⁵¹ Diesen anderen oder das Andere gibt es für Jean Paul im Grunde nicht, oder genauer: nicht eigentlich im Kontext einer oralen Kultur der Verständigung, sondern im wesentlichen nur als Anlaß zum Schreiben. Die Opposition in der empirischen Welt, die Schiller und Goethe ihm verordnen wollten, hat er nun; sie regt ihn auf, aber noch mehr regt sie ihn an, nämlich dazu, noch monomanischer sein Leben und das der anderen in Text zu verwandeln.

Im zweiten Band des „Titan“ geht, wie Jean Pauls Herausgeber Berend zu Recht bemerkt,⁵² die Handlung nicht zügig voran. Dafür gibt es Charaktere und Schauplätze, die sich für die Selbstthematisierung und die Selbstvergewisserung des Literarischen eignen. Geselligkeit und ihre Umkehrung und Verkehrung wird zum Sprachgeschehen. Das erste Kapitel des Bandes, die zehnte „Jobelperiode“ des Romans, gilt Roquairol, dem Gegenspieler und Halbbruder des Helden Albano. Er wird vorgestellt als „Kind und Opfer des Jahrhunderts“.⁵³ Eine „vertrocknete Zukunft voll Hochmut, Lebensekel, Unglauben und Widerspruch“ liege um solche Kinder her. Nur noch der Flügel der Phantasie zucke an ihrer Leiche. Alle Wahrheiten und Empfindungen antizipiere Roquairol; alle herrlichen Zustände des Menschen wie Liebe, Freundschaft gehe er früher in Gedichten als im Leben durch, früher als Schauspiel- und Theaterdichter denn als Mensch. Er lebe eher auf der Sonnenseite der Phantasie als auf der Wetterseite der Wirklichkeit. Alle Begegnungen präpariere er literarisch

⁴⁸ An Karoline, 23. Juli 1800, ebenda, S. 354.

⁴⁹ An Rahel Levin, 6. November 1800, ebenda, III.4, S. 15.

⁵⁰ Vgl. Altenhofer, Norbert: Geselligkeit als Utopie. Rahel und Schleiermacher. In: Berlin zwischen 1789 und 1848 (Anm. 3), S. 37.

⁵¹ Vgl. ebenda, S. 39.

⁵² Siehe Einleitung. In: HKA (Anm. 34), I.8, S. LXVIIff.

⁵³ Jean Paul Werke, 3. Bd., hrsg. von Norbert Miller, 4. Auflage, München 1980, S. 262.

für die Eisgrube künftiger Erinnerungen.⁵⁴ Er lebe seine Zerstreuungen und Liebeshändel nur, um sie hinterher auf dem Papier oder Theater wiederherstellen zu können – auf der Bühne oder am Schreibpult nur spreche er die wahre Sprache der Empfindungen.⁵⁵

Liest man das zunächst als eine Kulturkritik und Kritik des neueren literarischen Lebens, insbesondere der frühen Romantik, aus dem Kreis um Herder und Jacobi, so wird bald klar, daß es hier nicht um die anderen, sondern um Jean Pauls eigenes Schreiben, um seine Verwandlungskünste von Leben in Schrift geht. Der Text handelt von sich selbst, von seinen eigenen Entstehungsbedingungen im geselligen Leben und von der ungeselligen Abkehr als Voraussetzung seiner literarischen Existenz. Die Berliner Herausforderungen und die monomanischen Reaktionen auf sie, die Schriftobsessionen, die sich daraus ergeben, werden zur Figur – Allegorie des Schreibens mehr als schrift- und subjektvergessene Ausbreitung von Gegenstandswelten, wie Goethe und Schiller es dem Autor ironisch gewünscht hatten. Auffällig auch die Nähe zum Ornamentalen, Zierlichen, Unnütz-Selbstbefangenen, in die Roquairol wiederholt gerückt wird.⁵⁶ Moritzens Verzierungen kehren wieder,⁵⁷ literarisch transformiert in das Faszinosum und den Skandal artistischer und auswegloser Selbstreferentialität. Denn daß es mit Roquairol nicht gut enden könne, zeichnet sich in diesen Berliner Kapiteln ja bereits ab. Der Autor wird seine Figur, die Figuration seines Schreibens, etwas überzeichnen und als dessen tragische Variante in effigie leiden und sterben lassen.

Die vierzehnte Jobelperiode, die letzte des zweiten Bandes, Ende 1800 in Berlin geschrieben, hat ihren Schauplatz in Lilar, dem künstlichen Paradies des Romans, in welchem sich Albano und seine erste Geliebte Liane treffen und vereinigen. „Es gibt zwischen den Alltags-Tagen des Lebens [...] zuweilen einige Schöpfungstage, wo sie [die Natur, H. P.] sich in eine schöne Gestalt ründet und zusammenzieht, ja wo sie lebendig wird und wie eine Seele uns anspricht“⁵⁸, sagt der Erzähler. Albano hat hier einen solchen Tag. Und sofort wissen wir, daß es nicht nur der Tag der Naturempfindung und der Liebe ist, sondern indirekt auch die Nacht seiner Entstehung auf dem Papier, wovon hier gesprochen wird. Der Nordostwind flutet Albano hier nun entgegen und wühlt das feste Land zum flüssigen um. Durch das Blau schwim-

⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 263.

⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 264.

⁵⁶ Vgl. dazu meinen Beitrag: Roquairol oder semiotische Verwerfungen als poetische Figur. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 32/33 (1998), S. 9ff.

⁵⁷ Im Mai 1800 studiert Jean Paul einen 1797 angefertigten Band seiner Exzerpte, in dem sich auch einige Stellen aus Moritzens „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“ finden. Vgl. Staatsbibliothek zu Berlin, Nachlaß Jean Paul, Fasz. 2b, Exzerpten. 28. Band. 23. August 1797, Lesevermerk auf dem Titelblatt und Exzerpte Nr. 1, 2 und 125. Die Transkription von Jean Pauls unveröffentlichten Exzerpten bis 1801 stellte mir Michael Will von der Würzburger Jean-Paul-Arbeitsstelle zur Verfügung.

⁵⁸ Jean Paul Werke (Anm. 53), S. 332.

men majestätisch die Wolken. Alles zerflattert und zerfließt. Die Äolsharfe erklingt und läßt den Weltgeist aufjauchzen und seufzen; und die Vögel auf den Bäumen schreien freudig darein. Die Welt verschmilzt zu einem liebestrunkenen Szenario, in dem auch die Liebe der Protagonisten dann ihren Platz hat. Es ist, als ob die Verschmelzungen, die der Autor im Berliner Salonleben sich versagt, nunmehr als Sprache auferstehen – inhaltlich, aber auch im metaphorischen Ausdruck, in dem sich rhetorisch alles mit allem verbindet. Die Tränen der Liebe und der Wehmut, die der Autor sich aufspart, fließen hier nun gleichsam als formgebende, als literarisch strukturbildende: Sie verflüssigen die Berliner Tagesreste zu entmaterialisierten, traumähnlichen Gebilden. Doch daß die Empfindungen, die Verschmelzungen, die Tränen als Text überhaupt erst sind, ist nicht zu übersehen. Da wird nicht ein Verlust kompensiert, sondern eine Fülle geschaffen, die nur hier, in der kontingenzenthebenden, überzeitlichen schriftlichen Fixierung existiert. Und überall wird denn auch das Künstliche, Inszenatorische dieses Zusammenstimmens selbst mit thematisiert. Das Kulissenhafte, die komplizierten Gerätschaften, die die große Natur erst zum Sprechen bringen, sind ein unübersehbares Zeichen dafür, der rhetorische Aufwand dieser Sprache seine Bestätigung. Wo die roquairolsche Artistik eigentlich durch die Öffnung des Herzens übertrumpft werden sollte, geschieht dies mit artistischem Aberwitz. Kunstbesessenheit also, Schriftobsession – Weiber die Menge, aber lieber auf dem Papier, denn als wirkliche Schreibstörung. Die Berliner Geselligkeitskultur hat als ihre Kehrseite und als eine ihrer wichtigsten Effekte eine Potenzierung der literarischen Monomanie hervorgebracht. Dies ist übrigens der Unterschied zu ausgesprochener Großstadtliteratur, die das Beunruhigende, Unvorhersehbare, Überwältigende der großen Stadt, ihres Menschengetümmels, ihrer Flut von Reizen thematisiert. Wir kennen sie etwa seit Lichtenbergs Briefen über London von 1755.⁵⁹ Berlin ist offenbar für solche Erfahrungen noch nicht großstädtisch genug. Und Jean Paul macht Berlin nur indirekt, durch Inversion in die Schrift gleichsam, zum Anlaß für Literatur, nicht direkt-thematisch.

„Des Luftschiffers Giannozzos Seebuch“ gehört zum zweiten komischen Anhang des „Titan“. Nicht Verschmelzung, sondern Erhebung steht hier auf dem Programm. Der komplementäre literarische Gestus wird nun vorgeführt. Giannozzo hat seine kleinliche Achtzehnte Jahrhundertwelt unter sich gelassen und sich in sein Luftschiff, den „Siechkobel“ begeben – ausgerüstet mit einem Kriegsperspektiv, um drunten alles sehen und gehörig verachten zu können. Das betrifft auch Berlin, hier Rosiza genannt,⁶⁰ das den Helden mit seinen alten Freunden, seinem Freiheitsgeiste und seinem Gesellschaftstone verstricken will wie früher, als er noch darin gewohnt,⁶¹

⁵⁹ Vgl. Brüggemann, Heinz: Aber schickt keinen Poeten nach London! In: Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 22ff.

⁶⁰ Vgl. den Kommentar von Berend in: HKA (Anm. 34), I.8, S. 540.

⁶¹ Vgl. Jean Paul Werke (Anm. 53), S. 983 (Neunte Fahrt).

„aber der Südwest blies, und ich war des bewohnten Landes satt und so durstig nach dem leeren, reinen Meer“, notiert Giannozzo in sein Tagebuch. Auch die „Nikolaiten“ mit ihrer Allgemeinen deutschen Bibliothek⁶² und die aufgeklärten „Achtzehnjahrhunderter“ und ihre Berliner Monatsschrift bekommen ihren Anteil an Spott ab. Ebenso die Fichteaner, die gegen jenen Überfluß an Trivialität aufstünden. „O wie mir dieses blankgescheuerte Blei der polierten Alltäglichkeit [...] ein Greuel ist!“ ruft Giannozzo aus. Die Distanz zu Berlin ist, wie man sieht, nicht implizit, sondern thematisch, ebenso wie sie keine nur innere, sondern auch eine äußere ist.

Aber auch hier, wo alles ganz anders scheint, liegt die eigentliche Pointe nicht in den einzelnen Gegenständen, sondern in der Selbstvergegenständlichung des Schreibens. Sie ist wichtiger für die Berliner Innervationen Jean Pauls als einzelne Berliner Themata. Giannozzo ist als Satiriker auch Schriftsteller; er legt seine Invektiven in einem Tagebuch nieder, aus dem uns der fiktive Erzähler seine Geschichte mitteilt, er schreibt Jean Paulsche Aphorismen,⁶³ und am Ende, als sein Luftschiff mit ihm in ein Gewitter gerät und zugrunde geht, offenbart er seinen wahren Impetus: „Bis auf die letzte Schlag-Minute schreib' ich, vielleicht wird mein Tagebuch nicht zerschmettert.“⁶⁴ Das ist es: Selbstvergewisserung oder genauer noch: Selbstkonstitution in der Schrift,⁶⁵ Dauerhaftigkeit dieses papierenen Ichs gegenüber und in den Zerstreuungen und Vergänglichkeiten des Lebens, papierene Unsterblichkeit. Der Autor hat diese Grundkonstellation seines Schaffens erneut in einer Figur allegorisch objektiviert und variiert und damit – medial vermittelt – lebendig erhalten. In der Tat verbrennt nach dem finalen Blitzschlag nur ein Teil von Giannozzos Körper; der entscheidende Rest, das Buch, bleibt unversehrt.

Im Anhang zum dritten und vierten Band des „Titan“ findet sich ein kaum je beachteter, ebenfalls zum Teil in Berlin geschriebener Text, der einiges von dem Gesagten noch einmal zur Sprache bringt: „Das heimliche Klaglied“ und die „wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht“ sowie die „Vorrede zu Vorreden“.⁶⁶ Diese letztere faßt zusammen: Die Geschichte des Buches sei wichtiger als das Buch und seine Geschichten, das Schreiben über das Schreiben wichtiger als das Geschriebene; deshalb seien die nachstehenden Geschichten in Weimar verfaßt, die Vorrede aber, das Reifere und Eigentliche der Sache, in Berlin – sie sei der „köstliche Steiß am gebratenen Kapauen“. Vorreden zu Vorreden, die Geschichte der Geschichten oder

⁶² Ebenda, S. 906 (Vorrede zum zweiten Bändchen des komischen Anhangs).

⁶³ Vgl. ebenda, S. 996f. (Zwölfte Fahrt).

⁶⁴ Ebenda, S. 1009 (Vierzehnte Fahrt. Letzte –).

⁶⁵ Zur Konzeption des Menschen als Schriftexistenz finden sich wiederum Belege in den noch unveröffentlichten Exzerpten der Berliner Zeit, so über: „Büffon: der Stil ist der Mensch selbst. – Wenn man ihm einen Menschen lobte, sagte er: man zeige mir wie er schreibt.“ (Staatsbibliothek zu Berlin, Nachlaß Jean Paul, Fasz. 4a, Exzerpte, Dritte Reihe, Bd. 16, Februar 1801, Nr. 305).

⁶⁶ Hier nach HKA (Anm. 34), I.9, S. 505ff.

auch die Geschichte der Vorrede zu Geschichten sind bekanntlich ein stehendes Motiv bei Jean Paul. Hier aber wird dies, wie humoristisch gebrochen auch immer, mit der großen Stadt in Verbindung gebracht. Wir wissen jetzt vielleicht, warum. Eine der Geschichten, die von der „wunderlichen Gesellschaft in der Neujahrsnacht“, greift im Hinblick auf die Jahrhundertwende ein weiteres Leitmotiv Jean Pauls auf, das des Blicks in die Zukunft und deren literarische Konjektur und Vorwegschreibung.⁶⁷ Das beunruhigend Alltägliche, das ja nicht nur Zerstreuung, sondern mit ihr auch Verlust der Zeit und nahender Tod ist, soll im heraustretenden Augenblick still- und auf Dauer gestellt werden. Die Gesellschaft, in der dieses Überleben in der Schrift imaginiert wird, ist wieder auf den kleinen Zirkel zusammengeschrumpft. Die Ausweitung in die Gesellschaft und die Menschheit ist zurückgenommen – viel mehr noch als das bei Schiller der Fall war: Die Genossen des literarischen Ich nämlich sind „wunderliche“ Gestalten, Gespenster. Mit dem Glockenschlag verschwinden sie und das Ich ist mit sich und seinem Spiegelbild allein.

Jean Paul zieht aus seiner ästhetischen Isolation inmitten des geselligen Lebens der Berliner Salons schließlich die lebenspraktische Konsequenz: Er kehrt zurück in die Provinz und wird deren geradezu fanatischer Anhänger. Nicht jedoch, ohne sich vorher das passende Weib dazu zu suchen. Es ist keine Schönegeistige, Empfindsame, sondern eine Karoline Mayer, eine, die ihn anbetet und wie die Rosinette seiner „Konjektural-Biographie“, einem anderen Kapitel des vorweggeschriebenen Lebens, am liebsten in Jean Pauls Büchern liest.⁶⁸ Jean Paul hat sie im Salon von Henriette Herz kennengelernt; er zieht aus der Erfahrung der Berliner Salons seine eigenen Konsequenzen, aber ohne die Salons hätte er dafür nicht die Veranlassung gehabt.

3 Fazit

Die Beispiele reichen vielleicht nicht aus für die Begründung einer „Berliner Klassik“. Aber sie zeigen, daß dieses komplexe diskursive Feld, dieses Gemenge von spätaufklärerischen, empfindsamen, klassizistischen, frühromantischen Denkstrategien und Ausdrucksmustern, das diesen Umbruch zur Moderne um 1800 ausmacht, unter den Bedingungen der urbanen Geselligkeitskultur und Vergesellschaftungsinstitutionen unter Artikulations-, Selbstbehauptungs-, Neuerungsdruck gerät und somit Zuspitzungen und Überdeutlichkeiten hervorruft, die eine eigene Berliner Signa-

⁶⁷ Vgl. bereits „Alten Jahrs Abend – angezündeter Brantewein“. In: Jean Paul, Dichtungen, Merkbücher, Studienhefte, Schriften zur Biographie, Libri legendi, hrsg. von Götz Müller (= HKA II.6), S. 7f. Vgl. dazu meinen Aufsatz „Das Leben schreiben – das Schreiben leben.“ Jean Paul als Klassiker der Zeitverfallenheit. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 35/36 (2001), S. 47ff.

⁶⁸ Vgl. dazu auch de Bruyn, Günter: Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter. Eine Biographie, Frankfurt am Main 1978, S. 229.

tur zu haben scheinen. Will man das in seiner ganzen Vielgestaltigkeit, zum Teil auch Widersprüchlichkeit als eine Art höheren Aggregatzustand für vorbildlich ansehen und als spezifisches intellektuelles Klima würdigen, so mag man das klassisch nennen.