

GOETHE
UND DIE BILDENDE KUNST





Goethe, Erscheinen des Erdgeistes, 1812

zu Seite 67

OTTO STELZER

GOETHE
UND DIE BILDENDE
KUNST

IM VIEWEG-VERLAG

Die Vorlagen für die Abbildungen stellte das Goethe-
Nationalmuseum in Weimar freundlichst zur Verfügung

ISBN 978-3-663-03001-0

ISBN 978-3-663-04189-4 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-663-04189-4

Alle Rechte vorbehalten

Gesamtherstellung: Schloß-Buchdruckerei Richard Borek KG., Braunschweig

1949

Softcover reprint of the hardcover 1st edition 1949

*W*em die Natur ihr offenbares Geheimnis
zu enthüllen anfängt, der empfindet eine
unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer
würdigsten Auslegerin, der Kunst.

Goethe, Maximen und Reflexionen

VORWORT

Eine ausreichende Gesamtdarstellung von Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst gibt es bis zum heutigen Tage erstaunlicherweise nicht, obwohl seit Jahrzehnten immer wieder auf diesen Mangel hingewiesen wird. Das Büchlein von Theodor Vollbeh, „Goethe und die bildende Kunst“, Leipzig 1895, ist veraltet und einseitig; es beschränkt sich vorwiegend auf den „voritalienischen“ Goethe. Das sonstige Schrifttum besteht aus Aufsätzen und Abhandlungen, die nur Ausschnitte bieten. Die bildende Kunst nimmt aber im g a n z e n Leben Goethes eine so hervorragende Stellung ein, daß ihr eine Gesamtbehandlung gebührt, um so mehr, als die Darstellung einzelner Teilgebiete es nicht vermag, der Variationsbreite und den Wandlungen goethescher Anschauungen (seiner „Antinomie“) gerecht zu werden.

Das vorliegende Werk besteht aus einem genetischen und einem systematischen Teil. Im ersten werden die sich wandelnde Einstellung, die sich vervollkommnenden Kenntnisse und die produktive Teilnahme Goethes auf dem Gebiete der bildenden Kunst von früher Jugend bis zum Tode chronologisch verfolgt. Der zweite Teil versucht, eine von Goethe selbst geplante „Theorie der bildenden Künste“, eine goethesche Kunstästhetik und Anschauungslehre, aus dem Material seiner Dichtungen, Aufsätze, Notizen und Äußerungen zu rekonstruieren.

Was Goethe als Zeichner, als Betrachter und Kenner, als Historiker und Sammler, als Kunsterzieher und Denkmalspfleger für die bildende Kunst geleistet hat, wäre längst einer umfassenden Würdigung wert gewesen. Sie wird heute um so mehr zur Pflicht, als sich in Goethes Kunstanschauung Gedanken von eindringlicher Gegenwartsnähe verbergen. In unserer Zeit, in der sich die Kunst in einem kritischen Stadium befindet, drohen sich Begriffe zu verwirren, für deren Klärung Goethe ein Leben aufgewendet hat. Er vor allem ist zum Vermittler berufen, da ja seine Größe nicht zuletzt darauf beruht, daß er selbst d e n Erscheinungen noch gerecht wird, die ihm zu widersprechen scheinen.

Auch Goethe ist Kind seiner Zeit und mancher Irrtum erwächst ihm aus dieser Abhängigkeit. Wenn Goethe auf einen außerordentlichen Mann das Wort bezieht: „Le malheur des temps a causé son erreur, mais la force de son âme l'en a fait sortir avec gloire“, so gilt das mit größtem Recht für ihn selber. „Wer kann sein Schiff von den Wellen sondern, auf denen es schwimmt?“ fragt Goethe. „Gegen Strom und Wellen legt man nur kleine Strecken zurück.“

Nun, so klein sind die Strecken nicht, die Goethe seiner Zeit vorausläuft. In der Farbenlehre, in den Wanderjahren, in der Metamorphose der Pflanzen stehen Dinge, die erst die Gegenwart zu begreifen beginnt. Wie Weissagungen durch ihre Erfüllung, kann Goethes Vorläuferschaft nur schrittweise erkannt und gewürdigt werden. Gerade in der Kunstanschauung, in der er sich über alle Auffassungen seiner Zeitgenossen erhob, ist sein Vorläufertum besonders schlagend. Goethe hat manches „für die Enkel“ gedacht und niedergeschrieben, von dem er wußte, daß es die Mitlebenden nicht verstanden: „Wenn ihnen einmal die Augen aufgehen, werden sie erschrecken, daß ich schon in Naumburg und Leipzig bin, mittlerweile sie noch bei Weimar und Blankenhain herumkröpel“, sagte er.

Die Augen gehen uns auf, sobald wir es unternehmen, alle auf Kunst bezüglichen Gedanken und Äußerungen, die sich verstreut in seinen Werken verstecken, in ihren organischen Zusammenhang zu bringen. Dann erkennen wir, wie die Kunstanschauung unserer Tage von Fiedler bis Croce „lebend sich entwickelt“, aus einer von Goethe gestreuten Saat.

Braunschweig, im Mai 1949

Dr. Otto Stelzer

INHALT

I.

	Seite
1. Goethe als Kunstbetrachter und Kenner	11
2. Goethe als bildender Künstler	62
3. Anschauende Urteilskraft	79

II.

4. Kunst und Künstler	88
Handwerk — Wissenschaft — Kunst	88
Vom Schönen	95
Kunst und Natur	103
Kunst und Nachahmung	110
Vom Wesen des Künstlers	114
5. Das Kunstwerk und seine Wirkung	127
Vom Gegenstand	127
Gehalt und Form	138
Materialerlebnis	142
Komposition	144
Farbe	147
Das Gesetzmäßige im Kunstwerk	153
Vom Standpunkt des Betrachters	156
6. Das Entwicklungsgesetz	165
Die Metamorphose der Kunst	165
Nachweise, Anmerkungen	176

I.

1. GOETHE ALS KUNSTBETRACHTER UND KENNER

„Den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt“¹, scheint Goethe — und uns — die Kardinalfrage jeder Biographie. Das Individuum und sein Jahrhundert gilt es in Zusammenhang und Gegensatz zu begreifen. Im *Z u s a m m e n h a n g*, weil es unleugbar ist, daß menschliches Schicksal in Zeit und Umwelt integrierend aufgeht, „dergestalt, daß man wohl sagen kann, ein jeder, um zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein“²; im *G e g e n s a t z*, weil außer Frage steht, daß das Individuum Kraft, Willen und Neigung hat, ein Kräftespiel zentrifugaler und zentripetalen Wirkungen zu betreiben, indem es sich gegen Bindung und Bedingung sträubt.

„Wir leiden an unserem Zeitalter“³, klagt Goethe, ohne jedoch zu übersehen, daß es uns auch einbettet, sichert und schützt. Er beobachtet, er erlebt an sich selbst, daß zumal der Künstler „mit der Zeit in Widerspruch oft einsam und verzweifelt“⁴ lebt und faßt Bindung und Abwehr in einem Brief an Schiller in die Worte: „Sein Jahrhundert kann man nicht verändern, aber man kann sich dagegen stellen und glückliche Wirkungen vorbereiten“⁵.

Zeit und Umwelt, scheint es auf den ersten Blick, haben Goethe auf seinem Weg zur bildenden Kunst außerordentlich begünstigt. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und zeit seines Lebens galt es für ausgemacht, daß die *K u n s t b i l d u n g* das Hauptmerkmal aller höheren Bildung überhaupt sei. Dazu kamen: „Alte und neue Sprachen, rhetorische und poetische Übungen, ferner Ausbildung auf das Gesellig-Sittliche bezogen und die schöne Literatur. An Naturgeschichte (in Schulen und anderswo) wurde nicht gedacht“, sagt Goethe in seiner „Geschichte meines botanischen Studiums“, mit dem er sich gegen sein Jahrhundert stellte und mehr oder weniger „glückliche Wirkungen“ vorbereitete, denn in der Tat, recht bald nach seinem Tode war die Epoche der künstlerischen Allgemeinbildung zu Ende, und das Zeitalter der Naturwissenschaft zog auf.

Zur allgemeinen Gunst der Zeit kommt der Vorteil einer häuslichen Sphäre, die schon den spielenden Knaben ins Reich der bildenden Kunst lockte. Das große Erlebnis von Goethes Vater war eine italienische Reise, die er 1740 angetreten hatte und von der er im Familienkreise mit Vorliebe erzählte. Kupferstiche in der schwungvollen Art des Piranesi: die Peterskirche in Rom, das Kolosseum, die Engelsburg, die Piazza del Popolo zierten den Vorsaal des Vaterhauses.

Ein Raritätenkabinett versammelte Kunstwerke aller Art, voran die Gemälde heimischer Künstler wie Hirt und Trautmann, Schulz und Seekatz, als deren Mäzen der Vater Goethes sich nicht ungerne angesprochen fühlte. Andere Kunstsammlungen der Stadt, wie die des Wachstuchfabrikanten und „Sonntagsmalers“ Nothnagel, besuchte Goethe schon in seiner Kindheit. Als der Graf Thoranc zur Zeit der französischen Einquartierung im Goethehaus logierte und seine ebenso umfang- wie grillenreichen Aufträge an Frankfurter und Darmstädter Künstler verteilte, pflog Wolfgang mit ihnen den intimsten Verkehr, der sich bis zur kritisch-tätigen Mithilfe steigerte.

Daß den kindlichen Betrachter von Kunstwerken nur „der Gegenstand reizte, nicht die Kunst“, wie Goethe später den jungen Wilhelm Meister sagen läßt, bedarf kaum der Erwähnung. Der durchschnittliche Kunstgeschmack der Zeit und der Zeichenunterricht von Goethes Kinderstube zielte auf Richtigkeit der Darstellung, Zierlichkeit des Details und dabei natürlich vor allem auf das Stoffliche: „Der materielle Eindruck ist es, der den Anfang selbst zu jeder höheren Liebhaberei macht“⁶. Doch dämmerte bereits dem Knaben Goethe — viel früher als Wilhelm Meister — die Erkenntnis, daß damit nicht alles erkannt und getan ist. Als der Maler Juncker vom Vater Goethe ein Blumenstilleben in Auftrag bekam, war Wolfgang am Zustandekommen des Werkes stark beteiligt. Von Zeit zu Zeit brachte er neue Sommerblumen herbei, gelegentlich auch eine Maus, eine Kornähre und dergleichen als Staffage, die der gutmütige Maler dem sich dauernd verändernden Bilde unverdrossen zufügte. Zum Schluß war der Meister mit seinem Werke aber gar nicht zufrieden, und er vermochte auch den Knaben zu überzeugen, daß zwar die Details alle schön und richtig, das Ganze aber nichts sei. Der Eindruck der Ganzheit fehlte, da das Werk nicht einem einheitlichen Plan, nicht einer spontanen Konzeption entsprungen war. Es wurde eine zweite Fassung „aus einem Guß“ entworfen und ausgeführt, und dem jungen Goethe war kein Wort hart genug, um das verstoßene Werk zu schmähen und das zweite zu preisen. Um so größer war seine Enttäuschung, als der Vater Goethe von beiden

dann doch das schlechtere wählte. Sein Sohn aber erfuhr hier wohl zum erstenmal, daß das Ganze mehr sein müsse als die Summe seiner Teile, daß „alles auf die Konzeption ankomme“⁷, wie er sich Jahrzehnte später ausdrückte. Sein Widerwille, vom Detail zum Ganzen zu gehen, statt umgekehrt, seine Unfähigkeit ein Kunstwerk durch „Aggregation“⁸ zustande zu bringen, mag sich in diesem Knabenerlebnis andeuten oder vielleicht sogar von ihm herleiten.

Es ist bekannt, wie Goethe auf der Universität in Leipzig sich pro forma der Rechtswissenschaft, in Wahrheit aber fast allein den schönen Künsten widmete. Sein Kunstlehrer Oeser zeichnete sich vor allem dadurch aus, daß er es ablehnte, Kunst zu „lehren“. Er vertrat die Meinung, daß man Kunstwerke überhaupt nicht „erklären“ könne, daß ein verstandesmäßiges Eindringen in sie unmöglich sei; nur der „Empfindung“ erschlösse sich die Kunst. Goethe muß ihm aus vollem Herzen zugestimmt haben. Die Lektüre von Argentvilles „Leben der Maler“ konnte ihn historisch belehren, aber nichts für das eigentlich Künstlerische bewirken. Lessings „Laokoon“, die Kunstfibel der Zeit und ein Lieblingsbuch Oesers, war zwar wertvoll für ihn, da es bereits vom Gegenstand zum Kunstgemäßen führte: Dieses Werk hat ihn fortan vor dem „mißverstandenen ut pictura poesis“⁹ bewahrt, dem Goethe bis dahin in seiner Weise huldigte, daß er zu Kupfern Gedichte machte. Aber gerade diese Lektüre gab statt „Anschauung den Begriff allein“¹⁰. Nach Anschauung aber drängte es Goethe vor allem, nach dem „immediaten Geist des Originals“. Das Meßbare läßt sich in Reproduktionen überliefern, der einmalige Auftritt des Genius' nie. Goethes Sehnsucht nach dem Anblick von Originalen vermochten schließlich die Leipziger Kunstsammlungen von Huber und Kreuchauff, Winkler und Richter nicht mehr zu befriedigen, und so brach er eines Tages — geheim — nach Dresden auf, wo er begeisternde Stunden in der Gemäldegalerie verlebte.

Freilich war es auch hier noch der „materielle Eindruck“ des malerischen Realismus der Niederländer, der ihn in seinen Bann nahm. Die Bilder der Renaissance ließen ihn kalt, die Antiken „lehnte er ab zu sehen“¹¹. Ein großes Erlebnis aber war es für ihn, als er in der dämmerigen Schusterstube seines Quartierwirtes jenes malerische Helldunkel Ostades in der Wirklichkeit wiedererkannte und damit zum erstenmal seine Fähigkeit gewahr ward, die Natur „mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen“, dessen Werken er sich zuvor besonders gewidmet hatte¹².

Oesers Grundsatz, Kunstwerke nicht „anzureden“, sondern sprechen zu lassen, fand in Goethe einen fruchtbaren Boden und bewährte sich schon in seiner Straßburger Zeit. Ja er wird in der irrationalen Erfassung des Kunstwerkes noch bestärkt, sowohl durch die eigene erhöhte seelische Bereitschaft, als auch durch seinen Mentor Herder, der ja auch die Theorie verachtete und es gewagt hatte, in den „Kritischen Wäldern“ gegen die Einseitigkeit Winckelmanns, Oesers Propheten, einige Hiebe zu führen. Besonders förderte auch die Lektüre Hamanns jene Einstellung auf den „Geist“ und „Genius“. Zwar hat Herder, dessen Bedeutung für die Kunstgeschichte noch immer nicht genügend herausgehoben ist, auch die geschichtlichen Ursprünge in schon fast moderner Weise beachtet. Aber wenn er in der Kunst geschichtlich zu denken bemüht ist, so deshalb, weil völlige Hingabe an den Geist des Kunstwerks Voraussetzung für dessen Begreifen ist. Bei alten Werken ist dies nicht anders möglich, als daß man versucht, sich zugleich dem Geist der Zeit hinzugeben, in der es entstand, mittelalterliche Kunst beispielsweise mit dem Auge des Mittelalters zu betrachten.

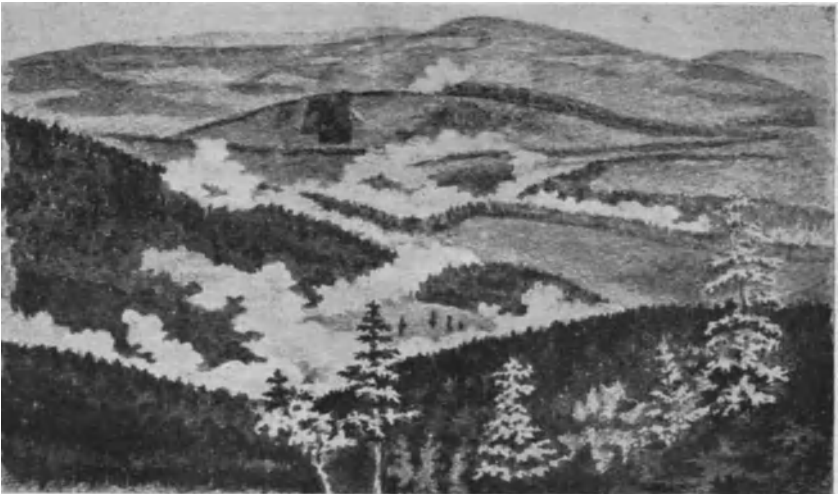
Was Goethe nun in Straßburg anschaute und ergriff, ist nicht mehr nur der „materielle Eindruck“. Hier wurde eine höhere Stufe erreicht und der Geist der Materie, „der Geist der Massen“¹³ gesehen. Zeit-lebens bewahrt Goethe die Fähigkeit, das Geistige im gestalteten Stoff zu erkennen, wie sie hier in einem Jugenderlebnis wach wird. „Der Geist des Wirklichen ist das wahrhaft Ideelle“, heißt es in einem Brief von 1827¹⁴.

Mit geradezu religiösen Empfindungen tritt der junge Goethe „anbetend vor das Werk des Meisters“¹⁵. Kunst ist Gottesdienst. Künstler wie Rembrandt und Rubens, die er in dieser Zeit neben Raffael stellt, kamen ihm „in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde gegenwärtig fühlen und nicht des umständlichen Prachts von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen heranzuzerren“¹⁶. Seine Sehnsucht richtet sich darum besonders auf jene Zeiten, wo Kunst tatsächlich und für alle Gottesdienst war, auf Zeiten, in denen eine gemeinsam bekannte, gemeinsam geglaubte Religion alle Menschen umschloß und sie in jener frommen Einfachheit erhielt, die er im Kunstwerk suchte. So erschloß sich ihm an Herders Seite die Welt der Frühzeit und des Mittelalters mit ihrer Frommheit und Einfachheit. So beschäftigte ihn nun die Arbeit am „Götz“. Er sammelte elsässische Volkslieder und drang in die frühesten Schichten der Volkspoesie vor. Jacobi schrieb



Goethe, Der Schwansee bei Mondschein, vor 1780

zu Seite 71



Goethe, Täler bei Ilmenau im Nebel, 1776

zu Seite 70



Goethe, Dorfbrand im Weimarischen, von 1780

1774 von Goethe: „Ebenso wie ich unter den alten Griechen, so lebt er unter den alten Schotten, Kelten und Deutschen . . . Er will in meine luftigen Täler, wo eine Grazie auf der Leier spielt, nicht herabsteigen“¹⁷.

In der Tat, viel mehr schätzte Goethe damals — in der ersten Phase seiner Entwicklung, die bis zur italienischen Reise reicht — den „ehrlichen Albrecht Dürer“, dessen „holzschnitzteste Gestalt“ ihm willkommener war als die Werke der neueren „geschminkten Puppenmaler“¹⁸. Es wird namentlich Merck gewesen sein, der Dürerkenner und -sammler, der ihm das graphische Werk dieses Meisters nahe brachte. Bald sammelte nun auch Goethe Graphik von Dürer, Schongauer und Lukas van Leyden für sich, Lavater und den Herzog von Weimar. An Merck schrieb er 1780: „Vor Dürern selbst und vor der Sammlung, die der Herzog besitzt, kriege ich alle Tage mehr Respekt“¹⁹. „Er hat nicht seinesgleichen“, meldet ein Brief an Lavater²⁰, und schon 1776 wurde Dürer in „Hans Sachsens poetischer Sendung“ von Goethe ein Denkmal gesetzt:

Sondern die Welt soll vor dir stehen,
wie Albrecht Dürer sie hat gesehen,
ihr festes Leben und Männlichkeit,
ihr inner Maß und Ständigkeit.

Die Liebe zum Mittelalter spricht deutlich aus diesem Gedicht, das als Erklärung zu einem alten Holzschnitt verfaßt wurde und in dem kräftigen Schlußwort gipfelt:

In Froschpuhl all das Volk verbannt,
das seinen Meister je verkannt.

Im ersten Teil des Faust setzte Goethe in Hans Sachsens Knittelversen seiner Neigung zur mittelalterlichen Welt das großartigste Monument.

Am Urfaust arbeitete Goethe zwischen 1770 und 1775. Gleichzeitig schrieb er (1772) den Aufsatz „Von deutscher Baukunst“, die Lobrede auf Erwin von Steinbach. Wollte man in zwei Worten sagen, mit welcher Empfindung Goethe der Natur und der Kunst damals gegenüberstand, so wären es wohl die:

Wie alles sich zum Ganzen webt,
eins in dem andern wirkt und lebt . . .

Diese Zeilen, die schon der Urfaust enthält, bilden den cantus firmus in Goethes Hymnus auf das Münster von Straßburg.

„Ein ganzer, großer Eindruck“, füllte Goethes Seele, als er zum ersten Male vor das Münster trat, ein Eindruck, den er „wohl schmecken und genießen, keinesfalls aber erkennen und erklären konnte“²¹, denn hier wurde „mehr gefühlt als gemessen“. Und wenn auch die willkürlichsten Formen vom Genius benutzt werden, sie „stimmen zusammen“, „denn e i n e Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen“. Darum verharre man andächtig vor dem Werk des Meisters, „der zuerst die zerstreuten Elemente in ein lebendiges Ganzes zusammenschuf“.

Die Hinwendung auf den „Geist“ bei der Betrachtung von Kunstwerken gilt für die ganze erste Entwicklungsphase Goethes bis hin zur „italienischen Zeit“. Zur „Geist“verehrung aber gesellt sich die „Meister“-verehrung, die auch wieder im Münster-Aufsatz den beredtesten Ausdruck erhält. Goethe kann sich den Genius nur im Meister verkörpert denken, in der Seele einer bedeutenden Persönlichkeit, deren der Geist sich bedient. Er weiß wohl um die Jahrhunderte, die an der Kathedrale gebaut haben, aber den einen Erwin von Steinbach preist er als den großen Erfinder. S e i n Geist ist's, ganz und gar, der „Genius des großen Werkmeisters“, der sich auch im Bruchstück vollkommen ausspricht. Er offenbart sich Goethe nur in „leisen Ahnungen“. Wie kann man sich ihm nähern, dem Genius? „Verschließ dein Ohr vor allem Wortgeprahle über bildende Kunst, komm, genieße und schau!“²¹

Wir sehen, Kunst wird als spontan vollzogener Akt verstanden. Der Betrachter, der ja durch das Werk zum Meister und dessen Gedanken vordringen will, muß ebenso spontan empfinden. Das Werk aber löst sich fast unbewußt aus dem Innern des Künstlers, es wird ein Zeichen seiner ich-betonten Empfindsamkeit. Nur mit dem gleichen subjektiven Gefühl kann es wiederum vom Betrachter aufgenommen werden. Die Sturm- und Drangperiode Goethes ist eine Epoche gesteigerter Subjektivität.

Aber das Subjekt ist hingabebereit. Es lebt und webt im Ganzen der alles umschlingenden Natur. Wie dem Kunstwerk gibt sich die Seele auch der Naturwelt hin. Goethes frühe Naturlyrik und seine Zeichnungen verraten einen subjektiven, gefühlsbetonten Naturalismus. Der Definition des Naturalisten Zolas, „Kunst gleich Natur, gesehen durch ein Temperament“, kommt Goethe in dieser Phase am nächsten. Kunst ist für ihn „die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt“²².

Nicht alle Bereiche der Kunst freilich erschließen sich mit dieser Auffassung. Die Welt der antiken Kunst zum Beispiel mußte ihm ver-

schlossen bleiben. Goethe spricht im „Sendschreiben“ (1774) offen aus, wie fern ihm das Altertum steht:

Nicht in Rom, in Magna Graecia,
dir im Herzen ist die Wonne da!
Wer mit seiner Mutter, der Natur, sich hält,
findt im Stengelglas wohl eine Welt!

Er findet hier die Welt, die Goethe in der niederländischen Abteilung der Dresdener Galerie entzückte. Wir hörten, daß er damals am Antiken-Kabinett vorbeisritt. Von Straßburg aus unternahm er zwar eine Wanderung nach Niederbronn, um dort römische Ruinen zu betrachten, es änderte sich aber zunächst seine Einstellung nicht. In „Dichtung und Wahrheit“ berichtet er später²³: „Hier in diesen von den Römern schon angelegten Bädern umspülte mich der Geist des Altertums, dessen ehrwürdige Trümmer in Resten von Basreliefs und Inschriften, Säulen, Knäufen und Schriften mir aus Bauernhöfen zwischen wirtschaftlichem Wust und Gerät gar wundersam entgegen leuchteten.“ Er sah das mit seinen Jugendaugen: Altertum, von Natur übersponnen. Hier vollzieht sich in Goethe, als eine Vorausnahme, jene spätere Verflechtung von Romantischem und Klassizistischem. Es bleibt nichts als ein empfindsam angeschautes Bild: Ruinenromantik. Im „Wanderer“ (1772) erhält der Anblick von Niederbronn, wiederum ganz auf die irrationale Geistverehrung bezogen, seine dichterische Verwandlung. Der wandernde Jüngling entdeckt „eines Tempels Trümmer“.

Von dem Moos gedeckt ein Architrav!
Ich erkenne dich, bildender Geist!
Hast dein Siegel in den Stein geprägt! . . .
Glühend webst du
über deinem Grabe,
Genius! Über dir
ist zusammengestürzt
dein Meisterstück,
o du Unsterblicher.

Tröstung empfindet der Wanderer in seinem melancholischen Nachsinnen aus der Natur, der „ewig keimenden“, die den Menschen auch über Trümmern genießen läßt.

Rückkehrend von Straßburg besuchte Goethe 1771 das Antikenkabinett von Mannheim. Hier hatte Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz eine Sammlung von Abgüssen berühmter antiker Plastiken aufgestellt. Goethe, der in „Dichtung und Wahrheit“ die dort empfangenen

Eindrücke beschreibt, muß bedauernd gestehen: „Kaum war die Tür des herrlichen Saales hinter mir zugeschlossen, so wünschte ich mich selbst wieder zu finden, ja, ich suchte jene Gestalten eher, als lästig, aus meiner Einbildungskraft zu entfernen.“ Nur ein Abbild des Kapitells der Rotonde scheint ihn mehr gefesselt zu haben, da „beim Anblick jener so ungeheuren als eleganten Arkantusblätter“ sein „Glaube an die nordische Baukunst etwas zu wanken anfang“²⁴. Dies ist freilich aus der Erinnerung zur Zeit seiner höchsten Altertumsverehrung niedergeschrieben, und man darf nicht annehmen, daß sich die gewaltige Stilwandelung in Goethe, seine Antinomie, von der bald die Rede sein wird, bereits 1772 so deutlich abgezeichnet hätte. Man vergesse nicht, daß die Straßburger Eindrücke erst später, in Wetzlar und Frankfurt verarbeitet und zu Papier gebracht wurden, der Baukunst-Aufsatz wie der Götz und der Urfaust. Auf der Reise nach Italien ist am 6. September 1786 in seinem Tagebuch wieder von einem Antikenkabinett (München) die Rede, aber noch hier mußte er bemerken, daß seine „Augen auf diese Gegenstände nicht geübt sind, deswegen wollte ich nicht verweilen und Zeit verderben. Vieles sprach mich gar nicht an, ohne daß ich sagen könnte, warum.“ Er stand noch auf der Stufe seines subjektiv-naturalistischen Sehens.

Im Antikenkabinett in Mannheim ist die kühle Art, wie er der berühmten Laokoon-Gruppe entgegentrat, höchst verwunderlich. Er schrieb an Oeser, der ihm dieses Werk sicherlich als göttlich gepriesen hatte, eine kleine Abhandlung, die sich weniger auf die Kunst als auf eine sachlich-kalte anatomische Untersuchung bezog. Laokoon zieht den Unterleib ein, um dem Schlangenbiß zu entgehen. Und darum kann er gar nicht schreien, aus rein physiologischen Gründen: d. i. Laokoon mit den Augen des Naturwissenschaftlers betrachtet²⁴.

Und so sehen wir hier denn doch bereits eine Wandlung sich andeuten. Goethe bemüht sich um vorurteilslose Objektivität. Bald ist der „Werther“ geschrieben und der Weimarer Aufgabenkreis tritt an ihn heran. Als Dichter und Künstler ist Goethe noch in bruchloser Verbindung mit seiner subjektiv-irrationalen Sturm- und Drang-Empfindsamkeit. Aber daneben gibt es jetzt einen Wissenschaftler Goethe. Die Bemühungen mit dem Herzog um Belebung des Thüringischen Bergbaus führen ihn in die Mineralogie ein. Er schreibt über den Granit, entdeckt den Zwischenkieferknochen und beginnt sich vor der überströmenden Phantasie seiner inneren Gestaltungskraft hinter der kühlen Beobachtung zu verschanzen. Zum „spontanen“ Goethe stellt sich der „reflektierende“. Die Gegenstände der Welt sollen nun

rein und unverfälscht angeschaut werden, ungetrübt von der „absurden“ Umdeutung durch die jugendliche Einbildungskraft. Jetzt wird nicht mehr nur gefühlt. Es wird auch gemessen, verglichen, nach Regel und Richtschnur gesucht, wie es einstmals Dürer tat, den erst apokalyptische Bilder durchzuckten und der in einer künstlerischen Krisis sich nach Italien rettete. Das Bildungsgesetz der Natur zu erfahren, ging Goethe seine weiten Umwege durch das Reich der Naturwesen. Seine eigene zeichnerische Produktivität geriet ins Stocken. Er wollte nicht nur „nach der Natur pfsuchen“, „kriechen und krabbeln“²⁵. Auch in der Kunst mußte es ein Bildungsgesetz geben. Er wollte es finden. Er war ein Deutscher, und darum suchte er es hinter den Alpen. Im September 1786 bäumte sich seine ganze Vitalität auf in dem Willen, seine erste große Lebenskrisis zu überwinden. Er floh nach Italien.

Hier vollzieht sich die Umwandlung. „Ich lebe sehr Diät und halte mich ruhig“²⁶, heißt es alsbald, „damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen.“ Das bedeutet nichts anderes, als daß er die Welt um sich nicht mehr, wie er einst sagte, durch die innere Welt packen will, sondern in voller Objektivität unter Ausschaltung der Einbildungskraft aufnehmen möchte. Die Ich-Betonung der ersten Lebenshälfte ist beendet. Ein begrifflich fundierter Objektivismus tritt an seine Stelle.

Goethes Entwicklung ist pflanzenhaft. Sie geht nicht in Sprüngen vor sich. Es ist nicht zu erwarten, daß schon die ersten Atemzüge italienischer Luft ihn verändern. So führt in Beziehung auf Goethes Kunstauffassung die italienische Reise keineswegs sogleich eine Wendung herbei. Wo immer er in seinem Tagebuch auf der Reise nach Rom Kunstwerke erwähnt und beschreibt, es wird von dem, was er unbewußt suchte und was ihn auf die Reise trieb, von der gesetzmäßigen Bildung nämlich, vom Formal-Künstlerischen zunächst gar nichts gesagt. Wenn er von der „Leichtigkeit“ der Auffassung spricht oder von der „scharfen sicheren Gegenwart“ bei Mantegna, „die sich nicht ausdrücken läßt“, wenn er vor der sixtinischen Decke Michelangelos „nur sehen und anstaunen“ kann, wenn er von der „inneren Sicherheit und Männlichkeit des Meisters“, von seiner „Großheit, die über allen Ausdruck geht“ redet, wenn es vor Tizian heißt: „Wir fragen nicht nach Wie und Warum, wir lassen es geschehen und bewundern die unfaßbare Kunst“²⁷, dann ist die Einstellung auf den „Geist“, den man nicht erklären kann, die irrationale Einstellung von Oesers Zeiten her, noch immer unverkennbar.

Auf der anderen Seite ist das, was schließlich das Geschenk seiner Italienreise wurde, die Begegnung mit dem Geist des Altertums und seiner Abspiegelung in den Werken der Renaissance, ihm nicht unvorbereitet zugefallen. Weniger die antiken Reste Niederbronnns und die Abgüsse Mannheims als vielmehr Homer und Pindar hatten ihm den Geist der Antike allmählich näher gebracht. In Frankfurt schon schmückte er sein Zimmer mit Abgüssen griechischer Plastik, in Weimar setzte er das Sammeln solcher Gegenstände fort, 1782 besah er mit größtem Interesse die Kupfer der Viacentischen Bauten Palladios und zeichnete selber antike Säulenordnungen. Schon die ersten Tage auf italienischem Boden zeigen, was er in Italien suchte. Viel mehr als die freilich zweitrangigen Gemälde Veronas, die er sehen konnte, sind es die antiken Werke im Museo Lapidario sowie die Arena, die ihn dort anziehen. Antike Grabreliefs reißen ihn bis zu Tränen hin. Die gotischen Scaligergräber beachtet er nicht. Aber er atmet den „Wind, der von den Gräbern der Alten herweht“, der „kommt mit Wohlgerüchen über einen Rosenhügel“²⁸.

Viele Tage verweilt er in Viacenza und ist außer sich vor Entzücken, die Bauten Palladios, darunter die Basilika und das olympische Theater zu sehen. Nichts sagt ihm in Padua Giotto, nichts Donatellos Gattamelata. An Mantegna lobt er, wie erwähnt, die „scharfe sichere Gegenwart“, mithin das gleiche und in gleichen Worten, was ihn an den antiken Reliefs so sehr erfreute. In Venedig steht wieder hoch über allem Palladio. Was ist ihm dagegen der Dogenpalast, dessen kurzbeinige, dicke Säulen seinen Geschmack beleidigen, was die Kirche S. Marco, die aussieht wie ein „Taschenkrebs“! Aber in Padua hat er des Palladio Buch über die Architektur gekauft, das ihn „sehr glücklich“ macht und ihm „die Schuppen von den Augen“ nimmt. S. Giorgio, Il Redentore und vor allem das Kloster Carità reißen ihn ganz mit: „Jahre könnte man in der Betrachtung so eines Werkes zubringen.“

Es ist uns heute nicht leicht, den Enthusiasmus Goethes für Palladio zu begreifen. Es ist nötig, sich die beginnende Verwandlung von Goethes Kunstanschauung zu vergegenwärtigen. Es galt für ihn, von der Jugendvorstellung seiner „gotischen“ oder auch — wenn wir wollen — „romantischen“ Anschauung zur Formkunst der Alten zu gelangen. Er brauchte einen Mittler, der ihm das, was er bisher in der Kunst vergebens suchte, vorführte, zugleich aber das, was ihn bislang beglückte, nicht ganz vermissen ließ. Das Gewaltige im Straßburger Münster entbehrte der Anmut und einer gewissen edlen Zurückhaltung,