

„Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht“.

Goethe und das Zeichnen

Von Frank Fehrenbach

Als Marianne von Eybenberg 1803 Goethe um einige Zeichnungen bittet, erhält sie die Antwort: „nun habe ich aber leider niemals gezeichnet, sondern nur nach der Natur und der Idee gefuscht. So lange ich nicht wußte worauf es ankam gab ich mir Mühe, jetzt da ich's weiss erschrecke ich vor jedem weissen Blatt Papier./ Indessen findet sich eine Gelegenheit dass ich ihnen ein Blättchen zuschicken kann durch ein paar Freunde“ (18.9.1803). In der ambivalenten Reaktion verdichtet sich die beinahe lebenslange Selbstbeurteilung Goethes als Zeichner. Seit dem Schwanken des jungen Goethe zwischen Malerei und Dichtung bis zur italienischen Reise, danach bis etwa 1810 immer wieder durchbrechend, sind seine fortdauernden, oft euphorischen zeichnerischen Anstrengungen dokumentiert. Sie werden von ebenso zäher Selbstkritik begleitet, die vor allem in *Dichtung und Wahrheit* ihren oft unbarmherzigen Niederschlag findet. Die Abwertung, die Goethe manchmal sogar den Zeichnungen selbst beifügt – so etwa im Widmungsgedicht zum *Reise-, Zerstreuungs- und Trost-Büchlein* von 1806/07: „Bei vieler Lust und wenig Gaben / Werd' ich doch nur gekritzelt haben“ (HA I, 260) –, ist aber mehr als bloße Koketterie. Zeichnen ist für Goethe ein Erfahrungsbereich, in dem sich *auch* die schmerzhaft Unverfügbarkeit von sinnlicher *evidentia* und künstlerischem Gelingen erweist.

Kaum ein Aspekt – etwa biographischer, ästhetischer, kunst- und sozialgeschichtlicher Art – dieser spannungsvollen Auseinandersetzung, den die Literatur bislang vernachlässigt hätte.¹ Nach den teilweise rührenden Versuchen, Goethe gegen seine eigenen Verdikte in Schutz zu nehmen, seine latente Modernität zu demonstrieren, überwiegen in den letzten Dekaden problemorientierte Ansätze, die für Goethes Schwierigkeiten widersprüchliche kunsttheoretische und -historische Prämissen verantwortlich zu machen suchen. Auch hier fokussiert sich die Auseinandersetzung jedoch letztlich auf die Rekonstruktion eines Scheiterns, gegen das genetische, wenn man so will morphologische Überlegungen einen schweren Stand haben. Genau hier will die folgende Skizze aber einen Umriss wagen. Sie folgt nicht dem Leitfaden: Begabter, vielversprechender Anfänger gerät in die Sackgasse eines rückständigen Milieus, scheitert an unerfüllbaren Ansprüchen und bescheidet sich zuletzt in der

Rolle des dilettierenden Liebhabers, wobei einige wertvolle Trümmerstücke ursprünglicher Ambitionen – etwa „Gegenständlichkeit“ – ins zugewiesene Habitat des Poeten hinübergerettet werden. Meine Skizze möchte vielmehr dazu anregen, Goethes Selbstkritik in einigen Aspekten präziser zu fassen und diese Selbstkritik auf ihre kunsttheoretischen und vielleicht auch naturphilosophischen Implikationen hin zu durchleuchten. Weniger die Zeichnungen selbst als vielmehr das zeichnerische *Tun* Goethes soll dabei im Zentrum stehen, ein Tun, das sich – so die These – nicht allein mit tradierten künstlerischen Formulierungen auseinanderzusetzen hatte, sondern mit grundlegenden medialen Determinanten, die eine erstaunliche historische Kontinuität besitzen und die von Goethe oft ebenso präzise erfaßt und problematisiert wurden. Determinanten wiederum, deren paradoxe Integrationsleistungen früh ins Blickfeld des jungen Goethe gerieten und deren Folgen für Natur-, Ideen- und Wissenschaftsbegriff kaum zu überschätzen sein dürften: Synästhesien, die Vermittlung von Subjekt und Objekt, die Harmonie heterogener Gegenstände, die Integration von Einzelnem und Ganzem, von Augenblick und zeitlichem Nacheinander.

Die Berechtigung des, wenn man so will: medientheoretischen Ansatzes läßt sich im übrigen schon daraus ableiten, daß Goethe eingestandenmaßen nur außerhalb poetologischer Reflexionsmuster zu einer kunsttheoretischen, ästhetischen Fragestellung fand. Nur durch die bildende Kunst fand er den Abstand, um dasjenige zu beleuchten, was ihn „in der Nähe verwirrte“ (HA XIV, 252). Victor Lange hat auf den „sombambulen Zustand“ hingewiesen, den Goethe gegen poetologische Begründungszwänge gerne für sich reklamierte.² Der knappe Bescheid an den Fürsten Reuß vor Verdun, daß nicht er Gedichte mache, sondern diese ihn, bestätigt diese theoretische Schamhaftigkeit (31. 8. 1792; HA X, 206). Nur die existenzielle Bemühung um Zeichnung und Malerei verlangte nach kunsttheoretischen Klärungsversuchen, die bei zumeist „gelingender“ Dichtung obsolet waren.

Sehen, fühlen, wühlen

Die Dignität, die Auge und Sehen für Goethe besaßen, zeigt sich sowohl in biographischem als auch in ästhetischem Zusammenhang. Anlässlich der Heilungsepisode nach der Gretchengeschichte meint Goethe in *Dichtung und Wahrheit* lapidar: „Das Auge war vor allen anderen das Organ, womit ich die Welt faßte“ (HA IX, 224). Die Konfession des Augenmenschen Goethe (als solchen sah ihn auch seine Umgebung)³ übersteigt aber ihren privaten Kontext durch hierarchisierende Äußerungen, wie sie etwa in den *Wanderjahren* zu finden sind. In „Makariens Archiv“ wird zwischen dem Sehen und den anderen vier Sinnen, die als Modifikationen des Tastens körperhaft kontaminiert sind, ein Rang-

unterschied festgestellt: „Das Gesicht ist der edelste Sinn, die andern vier belehren uns nur durch die Organe des Takts, wir hören, wir fühlen, riechen und betasten alles durch Berührung; das Gesicht aber steht unendlich höher, verfeint sich über die Materie und nähert sich den Fähigkeiten des Geistes“ (HA VIII, 480; Nr. 128). Solche Äußerungen stehen im breiten Strom traditioneller ästhetischer Differenzierungen. Texte, welche die seit der Antike verbürgte Superiorität des Auges in Frage stellen, sind äußerst rar.⁴ Goethes Aphorismus entgeht der bloßen Wiederholung des Unbestrittenen nur dadurch, daß er zwischen optischen und taktilen Sinneseindrücken kategorial unterscheidet. Ein Unterschied, der dem Licht offensichtlich einen geistig-körperlichen Zwitterstatus einräumt und damit noch am ehesten mit neuplatonisch-augustinischen Traditionen verbunden werden kann.⁵ Im Aphorismus ist vom Licht zwar nicht die Rede; Goethes bekannte Plotiniparaphrase (HA I, 367) und die Einleitung des *Entwurfs einer Farbenlehre* belegen aber die Vermutung, daß Auge und Sehen vom überkörperlichen Status des Lichts profitieren: „Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde“ (HA XIII, 323).

In der Aufwertung des Nichttaktilen kommt der reife Goethe zu Wort. Die Reflexionen des frühen Zeichners spiegeln hingegen noch ein umfassenderes Verständnis des Sehens als eines synästhetischen, den ganzen Leib ergreifenden Prozesses. In einem der *Briefe aus der Schweiz* berichtet „Werther“ von der Unruhe, in welche ihn der Anblick gezeichneter und gemalter Landschaften versetzt. Die Schilderung forciert taktile Sensationen, die sich dabei zwanghaft einstellen. „Die Fußzehen in meinen Schuhen fangen an zu zucken, als ob sie den Boden ergreifen wollten, die Finger der Hände bewegen sich krampfhaft, ich beiße in die Lippen.“ Die Überwältigung des kultivierten *Kunstbetrachters* durch seinen ins Leere ausgreifenden Körper fordert ihren Preis: Werther/Goethe entflieht in solchen Situationen der domestizierten Umgebung: „ich werfe mich der herrlichen Natur gegenüber auf einen unbequemen Sitz, ich suche sie mit meinen Augen zu ergreifen, zu durchbohren, und kritzle in ihrer Gegenwart ein Blättchen voll, das nichts darstellt“ (WA I 19, 201). Sehen gewinnt hier durch die Betrachtung von Kunst überwältigendes Momentum und bahnt sich seinen Weg durch die leeren Zwischenräume zur Natur wie mit der Machete. Die Metaphorik des sexuellen *Raptus*, die Goethe wählt, ist nicht zufällig, wie noch zu zeigen sein wird. Die Aggressivität des ergreifenden Sehens steht nur noch in lockerer Verbindung mit Herders Aufwertung des Tastsinns.⁶ Für den stürmenden und drängenden Goethe sind die Wege zwischen Sehen, Tasten, Durchbohren und dem Herausquellen einer zeichnerischen „Bildung voller Saft / Aus meinen Fingern“ (HA I, 53) allemal kurz – synästhetische Übergänge, die auch noch der alte Goethe bei Farben

durchaus konzediert.⁷ Neben solchen Überzeugungen gibt es Versuche, das Optische der Malerei gattungsspezifisch möglichst rein herauszupräparieren. In einem durch Riemer überlieferten, fragmentarischen Paralipomenon zur *Farbenlehre* heißt es beispielsweise lapidar: „Das Auge sieht keine Gestalten, es sieht nur was sich durch Hell und Dunkel oder durch Farben unterscheidet“ (LA I 3, 436; vgl. auch HA XIII, 323). Das scheinbar bloß wahrnehmungspsychologische Diktum provoziert durch die Verbindung mit malereitheoretischen Äußerungen, die die „Wahrheit“ der Kunst an die „Wahrheit“ des von ihnen angesprochenen Organs binden (LA I 3, 437). Von hier wäre der kunsttheoretische Sprung in die Moderne in der Tat kurz.

Diese Stellen bleiben jedoch vereinzelt. Sehen und Tasten, Bild und Plastik durchdringen sich zumeist. Goethe betont ihre enge Verbindung sowohl biographisch als auch gattungstheoretisch. Im *Laokoon* thront die von Herder dem Getast zugeordnete Plastik auf dem Gipfel der künstlerischen Gattungen, „weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß“ (HA XII, 59). Und derselbe Goethe, der im Harz als Maler Weber, in Italien als „pittore tedesco Möller“ unterwegs war, bezeichnet sich 1826 gegenüber Sulpiz Boisserée als Plastiker.⁸ Zeichnen und Plastizieren gehen auch faktisch bis zur italienischen Reise ineinander über. Dabei wird die plastizierende Tätigkeit meist als Heilmittel gegen das unentschlossene Modellieren des Zeichners eingesetzt. Schon für Werther entsteht durch die Heftigkeit der optischen Eindrücke und das damit einhergehende „Schwimmen und Schwanken“ des Sichtbaren ein gestalterischer Stau, der ihn Zuflucht bei der Plastik nehmen läßt. Sie soll das durch die optischen Sensationen evozierte Werk „herausbilden“ – „und sollten's Kuchen werden!“ (HA VI, 41). Die krisenhafte Zuspitzung seiner zeichnerischen Ambitionen während des *Zweiten Römischen Aufenthalts* – hervorgerufen durch die Versuche am Spitzenobjekt bildlicher Mimesis, der menschlichen Gestalt – kündigt sich durch den Ernst alttestamentarischer Beschwörung („Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, und sollt' ich mich lahm ringen“) und das Eingeständnis an, nicht weiterzukommen (HA XI, 386). Ausweg soll auch hier das Modellieren erbringen, wobei die verzweifelte, ausgedehnte Arbeit Goethes an einem tönernen Fuß die Aussichtslosigkeit des Unterfangens sprechend vor Augen bringt (vgl. 529; 543).

Zeichnen und Plastik, Sehen und Tasten – um ihre innere Verbindung rang Goethe ebenso heftig wie um den Ausgleich zwischen klassizistischen Bildformeln und individuellem Naturerlebnis. Zuletzt erhielt dieses Amalgam seine monumentale naturphilosophische Legitimation durch den Hinweis an Falk, daß die Schöpfung, „was ihre Grundanlagen betrifft, gänzlich auf Zeichnen und Plastik beruht“.⁹ Ich werde den bildtheoretischen Implikationen dieser Verbindung später noch nachgehen.

Hier soll zunächst nur das ästhetische Feld des Zeichnens eröffnet werden. Besonders für den frühen Goethe heißt Zeichnen *auch* tastendes, ergreifendes, gestaltendes Plastizieren; eine Konnotation, die im übrigen schon durch die deutliche Sprache der Metaphern, mit denen er sein zeichnerisches Tun mehr oder weniger wertend umschreibt, ins Auge fällt. Zeichnungen sind nicht nur „Kritzeleyen“, sondern auch „Kraabeleyen“; Zeichnen bedeutet „krabbeln auf dem Papiere“ (an Ch. v. Stein, 13.–16. 9. 1777). Die Schöpfungskraft der Seele bekundet sich nicht in disziplinierter Wiedergabe des Sichtbaren; sie arbeitet sich gleichsam in den Papiergrund hinein, „in kitzelnden Strichen *wühlt* sie auf dem Papier Anbetung dem Schaffenden“ (HA XII, 28; Hv. F. F.) und übersteigt durch die Bindung an erhabene Naturformen (Schneegebirge, Rheinfall) tendenziell die medialen Einschränkungen der Gattung: kleines Format, zerbrechliches Zeicheninstrument.¹⁰

Zeichnen und Plastik oder Optisches und Haptisches *in* der Zeichnung markieren gleichsam unterschiedliche Mischungsverhältnisse wiedergebender und aneignender, rezeptiver und produktiver Energien, die das Sehen grundlegend konstituieren. Im bereits zitierten Paralipomenon zur *Farbenlehre* bringt Goethe das auf die knappe Formel: „Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub; aber das Auge vernimmt und spricht. In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch. Die Totalität des Innern und Äußern wird durchs Auge vollendet“ (LA I 3, 437). Hier wird die Hierarchisierung der Sinne mit jener Inversion rezeptiv-produktiver Leistungen begründet, die für Goethes Wahrnehmungstheorie fundamental ist. Das Auge ist vernehmend-sprechendes, empfangend-gestaltendes Organ, an dem sich Außen und Innen assimilierend vermitteln, „damit das innere Licht dem äußeren entgegenetrete“ (HA XIII, 323). Keine Farben ohne Auge, aber auch kein Auge ohne Farben. Die kolorittheoretischen Thesen in Goethes Diderot-Kommentar betonen diese Doppelstruktur des Sehens, die „Passung“ von Welt und Organ gegenüber naturalistischer oder konstruktivistischer Ästhetik. Über Kolorit zu sprechen, heißt immer zugleich an das menschliche Auge denken, das die Farben sieht, sie „aufnimmt und zusammenhält“ (WA I 45, 312). Die Harmonie der Farben etwa „ist in dem Auge des Menschen zu suchen, sie ruht auf einer inneren Wirkung und Gegenwirkung des Organs, nach welchem eine gewisse Farbe die andere fordert, und man kann ebensogut sagen, wenn das Auge eine Farbe sieht, so fordert es die harmonische, als man sagen kann: die Farbe, welche das Auge neben einer andern fordert, ist die harmonische“ (WA I 45, 294).¹¹

Hinter der empfangend-hervorbringenden Doppeltätigkeit des Auges macht sich eine breite Tradition bemerkbar, die auf der Erfahrung des aktiven, handelnden Sinnes beruht. Nur so läßt sich die ideengeschichtliche Beharrlichkeit des Topos erklären. Diese Tradition kann hier über

einige Streiflichter hinaus nicht dargestellt werden.¹² Sie reicht bis in die Optik Platons zurück, der das Sehen als Vereinigungsvorgang von Licht und Auge beschreibt. Aristoteles, auch hierin Goethe besonders nah, betont hingegen den Aktualisierungsprozeß, den die wahrnehmungsförmige Wirklichkeit im Sinnesorgan erfährt; ein Prozeß, für den er das Bild der erklingenden Leier verwendet.¹³ In der Auseinandersetzung um passive und aktive Komponenten des Sehens vermischen sich ästhetische und epistemologische Fragestellungen. Der Übergang von (mehr oder weniger passiver) Sinnlichkeit in (mehr oder weniger aktive) Sinnggebung wird später auf der Linie zwischen Objekt und Gehirn ganz unterschiedlich lokalisiert. Die Pneumatologie spielt eine wichtige Rolle, erlaubt sie doch, gedankliche und physikalische Vorgänge demselben Substrat zu unterwerfen. Erst durch den Einfluß der Optik Alhazens (10. Jahrhundert) beginnen sich radikal rezeptionistische Thesen zu formieren (Intromission). Bis sie sich in Europa mit Kepler durchsetzen, vergeht jedoch noch viel Zeit. Die Alhazen rezipierenden franziskanischen Optiker des Hochmittelalters (v. a. Roger Bacon, John Peckham) modifizieren das Modell weitgehend, sprechen (stoisch-aristotelisch-platonisch) von der Transformation des Mediums durch Licht *und* Sehen oder betonen die aktiven Verarbeitungsprozesse der Sinnesdaten im Augeninnern. Auf diese synkretistische Optik gehen wahrnehmungs- und bildtheoretische Überlegungen der Renaissance zurück. Filarete etwa bezeichnet das Auge als Magneten, auf den die von den Körpern diffundierenden Abbilder zielen. Goethe teilt zwar nicht die mechanistischen, korpuskularen Deutungsmuster der Renaissance, bekennt sich jedoch mit der Ablehnung eines radikalen Rezeptionismus zu dieser Tradition, die auch seine Epistemologie prägt.

Verschmelzungen

Im empfangend-gestaltenden Doppelwesen des Sehens vermitteln sich innere und äußere Welt. Sehen geht so in Goethes Verständnis der „Anschauung“ ein, durch die sich ebenfalls Innen und Außen vereinen – in diesem Falle Wahrnehmung und Denken.¹⁴ Es ist ein Spezifikum von Goethes Epistemologie, daß sich die analytischen Ausgangspunkte ästhetischer und kognitiver Synthesen selbst wiederum als Synthesen tieferer Stufe darstellen lassen: Im Sehen verbinden und durchdringen sich Sinneseindruck und gestaltende Tätigkeit, in der „Anschauung“ Wahrnehmung und Begriff (oder Erscheinung und Idee; vgl. HA XII, 366; MuR 2.61.1), im anschaulichen Denken „Anschauung“ und Idee, und die Idee wird als stets in die Erscheinung drängende Einheit gedacht, die ihrerseits „Resultat der Erfahrung“ ist (438; MuR 1.585).¹⁵ Goethe gebraucht für diese Realsynthesen bezeichnenderweise das *Bild* des Webstuhls, der Einheit und Differenz von Idee und Erscheinung, von

Anschauung und Idee, von Wahrnehmung und Begriff herstellt und so dualistische Isolierungen und monistische Nivellierungen gleichermaßen verhindert (HA XIII, 32).¹⁶ Das zur Erscheinung drängende Einheitliche, Vereinigende der Idee wird *durch* die Erscheinung zwar „bedrängt“, scheint *in* ihr aber zugleich sinnlich auf (HA XII, 491; MuR 6.25.1). Diese kritische, problematische Epiphanie der Idee erlaubt es Goethe, innerhalb der Erscheinungswelt zu differenzieren. Transparentere Erscheinungen – Sinneswahrnehmungen, in denen Gesetzliches (vgl. 366; 441; MuR 1.553; 2.47.1) direkt aufscheint – werden gegenüber der Idee nicht abgewertet, ja sie können „vortrefflicher“ als diese sein.

Für die Überwindung der „Bedrängnis“, der Limitierungen der zersplitterten, kontingenten Erscheinungsnatur (vgl. 18) gebraucht Goethe die sexuelle Metapher der „wahren Zeugung“ bzw. „wahren Fortpflanzung“ der Idee (491; MuR 6.25.2). Die Metapher ist glücklich gewählt, denn sie verhindert eine schematisch-dialektische Deutung und wahrt statt dessen den organischen Zusammenhang, für den sich an anderen Orten etwa der Begriff der Metamorphose oder der Entelechie anbot. Auch die Entelechie nimmt nichts auf, „ohne sich's durch eigene Zutat anzueignen“, ein „verschlingender“ Vorgang, dessen produktiver Aspekt Goethe dazu veranlaßt, einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zwischen dem „Gewahrwerden des Ideellen“ und der sexuellen Zeugungsfähigkeit zu postulieren (403; vgl. 435; MuR 1.620). Der knappe Exkurs in Goethes Ideenlehre diene vor allem der Erschließung dieser sexuellen Metaphorik, weil sie „objektive“ und „subjektive“ (erkenntnistheoretische) Vereinigungsvorgänge gleichermaßen erschließt, vor allem aber, weil sie strukturell in Goethes zeichnerischen Reflexionen nicht nur wiederkehrt, sondern dort auch ihren genetischen Ursprung haben könnte.

Hermann Schmitz hat die überwältigenden, verzehrenden Wirkungen der gesteigerten sinnlichen Rezeptivität bei Goethe pointiert herausgearbeitet. Gegen die Tendenz, mit dem Wahrgenommenen als einem nivellierten Ganzen zu verschmelzen, empfiehlt Goethe eine rigorose Isolation der Einzelelemente oder das Tätigwerden als „ergänzendes Schutzmittel der Anschauung“.¹⁷ Werthers berühmte Emphase, in der er die Natur als „Gegenwart des Allmächtigen“, als tragenden Grund einer bis zum „Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen“ gesteigerten sinnlichen Dichte erfährt, macht ihn zum größten Maler und zugleich unfähig, auch nur „einen Strich“ zu zeichnen. Die Unfähigkeit, das Empfangene wiederum zeichnerisch auszudrücken, läßt ihn „unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen“ zugrundegehen (HA VI, 9). Es ist generell Kennzeichen der Genieästhetik des jungen Goethe, die empfangend-gestaltende Struktur der Wahrnehmung sachlich und genetisch bis zum Zerreißen auszuspannen und der gesteigerten Rezeptivität des Künstlers seine produktive Aktivität gegenüberzustellen.

Später, etwa in der Auseinandersetzung mit Diderot, bringt Goethe die gewaltsame Scheidung des Rezeptiven und des Produktiven ins Kontinuum, „der Künstler [...] ruht auf dem Gegenstande, er vereinigt sich mit ihm in Liebe, er teilt ihm das Beste seines Geistes, seines Herzens mit, er bringt ihn wieder hervor“ (WA I 45, 321). Bildende Kunst wird so zum erotischen Paradigma einer Erkenntnistheorie, die Natur und Subjekt zu vermitteln sucht. Der Künstler wird zum Musterfall der produktiven Tätigkeit der Erfahrung, weil jede lebhaftete Erfahrung das Bedürfnis hat, das Erfahrene hervorzubringen wie der Liebende „die herrlichen Eigenschaften des geliebten Gegenstandes“ (vgl. HA XII, 85; 87).

Es ist zu vermuten, daß die Transformation von Goethes früher Produktionsästhetik unter anderem auch am Leitfaden der Erfahrung zeichnerischen Tuns erfolgte. Immerhin fällt auf, daß die Kraft- und Genieattitüde des jungen Goethe schon früh durch die Unverfügbarkeit des reizauslösenden Naturvorbilds irritiert wurde. Das Straßburger Münster kann als Architektur souverän die „willkürlichsten Formen“ zusammenfügen, weil sie „eine Empfindung [...] zum charakteristischen Ganzen [fügte]“ (13). Die Gegenstandsbindung mimetischer Kunst bringt jedoch ein Gegenüber ins Spiel, das sich nicht überall und jederzeit in der Einheit des Gefühls erschließt. Es ist verräterisch, wenn Goethe eingesteht, den großen Münsterbaumeister oft dann kongenial empfunden zu haben, wenn durch die Abenddämmerung „die unzähligen Teile zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete“ (11).¹⁸ Hier wird klar, welche Bedeutung tageszeitliche und meteorologische Ausnahmesituationen für den Blick eines Zeichners haben, der über der Zersplitterung der ersten seine durch die Einheit des Gefühls gegangene zweite Natur errichten will. Schon im 1776 publizierten Text *Nach Falconet und über Falconet* mahnt Goethe, sich auf möglichst wenige Gegenstände zu beschränken, an ihnen zu haften „unter allen Lichtern“, um mit ihnen wahrhaft zu verschmelzen. Denn: „bedenke, daß jeder Menschenkraft ihre Grenzen gegeben sind“ (27). Schon hier kündigt sich die eigentümliche Doppelung von Objektassimilation und Neuschöpfung an, die beispielsweise noch im Maximenpaar Nr. 899 und 900 formuliert wird. Sie findet in der kunsttheoretischen Frucht der italienischen Reise, *Über einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, ihren lapidaren Ausdruck insofern, als der überpersönliche Stil an das Finden einer eigenen Sprache (Manier) und die treue Orientierung am Objekt rückgebunden bleibt.

Es würde zu weit führen, die strukturelle und sachliche Analogie zwischen der Epiphanie des Objekts (der Natur), die der Zeichner nicht willkürlich erzeugen kann, und dem Gewährwerden von Phänomen, Urphänomen, Metamorphose und Idee zu verfolgen. Wesentlich bleibt die Unverfügbarkeit gefühlsförmiger Naturerscheinungen. Sie beschränkt

sich nicht nur auf die Objektseite. Der wahre Künstler sieht zwar im Prinzip in jeder Hütte „die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet“. ¹⁹ Er befindet sich damit aber für Goethe in einer Situation, die jeder kennt, der von der Natur oder der eigenen Gefühlswelt zu vereinheitlichender, ganzheitlicher Sicht genötigt wird. Die Antithetik von Goethes Beispielen ist signifikant. Dem Schauer beim Eintritt in einen *Wald* oder dem Grausen bei umfangender *Nacht* steht der Goldton gegenüber, in den für den *Liebenden* die ganze Welt getaucht wird. Am Arm des geliebten Mädchens fließen „Himmel und Erde in wonnevollsten Harmonien“ zusammen (HA XII, 24). Das wiedererscheinende erotische Motiv – Bedingung für die Verschmelzung von Einzelnem und Ganzem, von Natur und Subjekt – bezeichnet hier zwar noch den Dauerzustand des genialen Gefühlshelden. ²⁰ Es macht jedoch die pragmatische Frage unvermeidlich, was geschehen soll, wenn der Anblick von Natur und die seelische Disposition einmal inkongruent sind – die *Crux* jedes erotischen Paradigmas. In der Reflexion Nr. 1240 stellt Goethe zwar noch unterkühlt fest: „Wer in sich recht ernstlich hinabsteigt, wird sich immer nur als Hälfte finden [das wendet sich gegen die naive Genieästhetik – F.F.]; er fasse nachher ein Mädchen oder eine Welt, um sich zum Ganzen zu konstituieren, das ist einerlei“ (HA XII, 532). Offen bleibt jedoch, ob diese Komplemente jederzeit zur Verfügung stehen.

Irritationen

Goethes zeichnerisches Tun und dessen Reflexion belegen die Gültigkeit und die Irritationen des erotischen Paradigmas gleichermaßen. Der jugendliche Zeichner war daran gewöhnt, in seinen Blättern weniger das Dargestellte als vielmehr die das zeichnerische Tun begleitenden Stimmungen und Gedanken wiederzuerkennen (HA IX, 225). Das im „lieblichen Winkel“ vollzogene Geschäft war vorzüglich dazu geeignet, „sehnsüchtig meinen Grillen nachzuhängen“ (332). Die Erfahrung, daß seelische Dispositionen jedoch das Naturvorbild radikal zu stimmen, einzufärben, zu verwandeln vermochten, bewirkte gesteigerte Aufmerksamkeit auf den vermittelnden – nicht identifizierenden! – Prozeß zwischen natürlicher Gegebenheit, Stimmung und Erscheinung. Goethe schildert selbst, wie ihm 1768 die Wahrnehmung formierende Kraft der Kunst aufging: Nach Bildbetrachtungen sah er die Wirklichkeit eine Zeitlang mit völlig verwandelten Augen (321).

Das mußte faszinieren und irritieren, denn es band – um es nochmals zu sagen – die produktive Kraft zeichnerischen Tuns gleichermaßen an Naturvorbilder wie an seelische Gestimmtheiten. Das erotische Paradigma trat allmählich in den Vordergrund, weil es Aktivität des Subjekts und Autonomie des Objekts verbinden konnte und überdies „Ganzheit“

und Detail des Gegenüber integrierte. Liebe entband gewissermaßen den mehrstimmigen Gesang von Natur und Zeichner, indem sie auf gegenständliche Selektion verzichten half und zugleich jedes Einzelne in den Zusammenhalt eines großen Gefühls einschmolz. Die „Lieb' zu deinem Pantoffel“ und zu jeder „krüppliche[n] Kartoffel“ bewirkt keinen Selbstverlust des Zeichners im Detail, sondern das Gefühl, daß „die ganze Welt / Der große Himmel zusammen hält“ (HA I, 92). Inwiefern das zeichnerische Medium wiederum Selektionskriterien hervorrief, soll im nächsten Abschnitt skizziert werden.

Die Labilität des erotischen Paradigmas wird während der gemeinsam mit Carl August im Sommer 1776 unternommenen Exkursion nach Ilmenau besonders deutlich. Im Hintergrund steht die unglückliche Entwicklung der Beziehung zu Charlotte von Stein, aber auch Irritationen des in die Politik geworfenen Intellektuellen, die eine nüchterne Sicht auf die eigene künstlerische Begabung und den künftig einzuschlagenden Lebensweg erforderlich machten. Die während der Reise entstandenen Briefe an Frau von Stein, Beginn einer bis zur italienischen Reise währenden Kette kritischer Reflexionen, sind in unserem Zusammenhang deshalb von so großem Interesse, weil sie die Erschütterung der Produktionsästhetik des jungen Goethe anzeigen. Auslöser ist, so möchte ich vermuten, das erotische Paradigma, weil Goethe durch die Autonomisierung der zu verschmelzenden „Partner“ des zeichnerischen Prozesses, Naturvorbild, Stimmung und – was uns hier noch nicht beschäftigt – zeichnerisches Medium, zum ersten Mal die Erfahrung ihrer Desintegration, ihrer Widerständigkeit gegen den frischen Zugriff des Genies erlebte.

Die Briefe berichten, um es kurz zu machen, vom Scheitern eines Künstlers, dem Gefühl und Natur wechselseitig abhanden kommen. Zahllos die Stellen, in denen das klagend mitgeteilte Unvermögen zu zeichnen nur der Widerschein einer „unmöglichen“ Liebesbeziehung ist. Einer Liebe wiederum, die auf Seiten des Subjekts jene Bereitschaft zur Integration von Teil und Ganzem, Ich und Welt nur allzusehr steigert. Die Hemmung einer personalen Liebesbeziehung eröffnet zwar – frei nach der späteren Reflexion – die Möglichkeit, statt eines Mädchens die Welt zu ergreifen. Diese Welt erwidert aber nicht immer und jederzeit die entgegengebrachten Gefühle. Oder sie verschwendet sich in plötzlichen Momenten bildhafter Schönheit und überrascht einen stimmungsmäßig ermatteten Zeichner. Am ehesten gelingen Goethe auf der Reise noch Zeichnungen, die die subjektive Schwebelage mit changierenden atmosphärischen Situationen verbinden, so die *Dampfenden Täler bei Ilmenau*²¹. Goethe selbst vergleicht später das kaum Bewegte, Stille einer Landschaft, die nun „uninteressant“ ist, weil die aufsteigenden Nebel verschwunden sind, mit einer „großen schönen Seele“ (an Ch. v. Stein, 6. 9. 1780). Ansonsten beklagt Goethe wechselseitig, daß er

ohne Liebe zeichne (Tagebuch 22.7.1776) oder daß es ihm, bei geeigneter seelischer Disposition (dem Andenken an die Adressatin; vgl. an Ch. v. Stein, 2. 8. 1776), nicht gelinge, ein geeignetes Bild der flüchtigen Natur zu „schießen“ (vgl. Tagebuch 24. 7. 1776; an J. H. Merck, dto.). Im Brief, den Goethe der Zeichnung *Blick vom Kickenhahn* beifügt, heißt es: „Ich hab' viel gekrizzelt seit ich hier bin, alles leider nur von Auge zur Hand, ohne durchs Herz zu gehen, da ist nun wenig draus geworden. Es bleibt ewig wahr: Sich zu beschränken, Einen Gegenstand, wenige Gegenstände, recht bedürfen, so auch recht lieben, an ihnen hängen, sie auf alle Seiten wenden, *mit ihnen vereinigt werden*, das macht den Dichter den Künstler – den Menschen – Addio, ich will mich an den Felsenwänden und Fichten umsehn. – Es regnet fort“ (an Ch. v. Stein, 22. 7. 1776; Hv. F. F.). Und am 12.9.1776 schreibt er: „Ich sizze oft unter meinem Himmel in Gedancken an Sie, Sie helfen mir abwesend zeichnen, und einen Augenblick wo ich Sie recht lieb habe seh ich die Natur auch schöner, vermag sie besser auszusprechen“ (an dieselbe). Die gewünschte Integration gelingt nur kurzzeitig, für „gute Augenblicke“, in denen auch das Licht „wie erwünscht“ liegt und den hastigen Wunsch weckt, den Eindruck „aufs Papier zu fesseln“ (an dieselbe, 8. 8. 1776), was dann die von Goethe beobachtete Überspannung und Erhitzung bewirkt (an dieselbe, 29. 1. 1781).

Die Doppelung von erotischer Entsagung und künstlerischer Tätigkeit, die sich auch im *Werther*, bei der unglücklichen Neigung zur jungen Mailänderin in Castel Gandolfo, später bei den Zeichnungen für Prinzessin Karoline und Wilhelmine Herzlieb zeigt und die auch in der Dichtung zu beobachten ist (programmatisch: Marienbader *Elegie*), darf nicht allein als Mechanismus gesteigerter Erregung und Sensibilität gedeutet werden. Sicherlich war Goethe ein Virtuose in der künstlerischen Ausbeutung enttäuschter Hoffnungen. Man sollte dabei aber die Metamorphose zwischen erotischer Entsagung und einer Integrationskraft sehen, die in die Natur nicht einfach Gestimmtheiten projiziert, sondern auf das Sich-Zeigen eines ganzheitlichen Anderen aufmerksam wird. Sicher: geschärfte Sinne, aber Sinne, die ein nicht immer und überall erscheinendes Ganzes gespannt erwarten. Eben darin liegt Goethes Hoffnung: „Ich fange nun wieder an zu zeichnen und will wenigstens auf dem Papier leben“ (an Ch. v. Stein, 9. 4. 1786).

Integrationen

Die situative Bindung der Zeichnung erfordert, ganz anders als die Dichtung, äußerste sinnliche Konzentration, rasche Aufnahmefähigkeit und – im Übergang zur Produktion – Schnelligkeit, technische Virtuosität. Goethe verwendet für diese Form gespannter, ja lauernder Rezeptivität auch die Metaphern der Jagd und des Schießens. Während der Herzog

im Thüringischen auf Hirsche aus ist, jagt Goethe „Landschaften“; sagt der Büchse führt er sein Portefeuille mit sich (an J. H. Merck, 24. 7. 1776). Doppelt deprimierend, wenn sich weder Wild noch „Anblicke“ einstellen – oder wenn die Anstehenden versagen: „Nichts geschossen u[nd] nichts gezeichnet“ (Tagebuch 24. 7. 1776). Am ausgebildeten Virtuosen Kniep begeistert Goethe, daß er selbst in „schwieriger“ sizilianischer Flußlandschaft einen geeigneten Standpunkt „erhaschte“. Das Ziel ist auch hier klar: „ein Bild soll gefunden werden.“ (HA XI, 233). Wie beim auf *snap-shots* begierigen, alle Augenblicke den Fotoapparat hochreißenden Reisenden unserer Tage deckt die Metaphorik ein heterogenes Verhältnis auf, in dem sich Vorerwartung und Erfüllung vermitteln. Bild- bzw. schußwürdig ist die Natur erst dann, wenn sie bereits in der Form des Bildes erscheint, wenn sie *ein Bild abgibt*. Goethe war sich dieser Spielart des erotischen Paradigmas durchaus bewußt, wie seine Kritik an naiven Mimesis-Konzepten zeigt. „Wenn Künstler von Natur sprechen, subintelligieren sie immer die Idee, ohne sich's deutlich bewußt zu sein“ (MuR 6.29.8). Die Auswahlkriterien dessen, was denn nun bildwürdig sei, können aus dem bloßen Anblick der Natur selbst nicht abgeleitet werden (vgl. MuR 6.29.10–12).

Was ist für Goethe ein „Bild“? Die Nähe der schematisierenden Vorerwartung zum Klischee ist zu groß, um über die Problematik der häufig unbewußten optischen Normierungen hinwegzugehen. Man würde es sich aber zu leicht machen, wenn man bloß auf die jeweiligen kunsthistorischen Präferenzen verwiese. Goethes Erwartungen gingen nicht einfach in der durch *Claude's Glasses* eingefärbten idealischen Barocklandschaft auf. Seine Anstrengungen im zeichnerischen Medium reflektieren grundlegende gattungsspezifische Probleme, die mit dem Schlagwort „Klassizismus“ nicht zureichend erfaßt werden. Goethe verfiel sich weniger im Widerspruch zwischen (kollektiver) Tradition und (individueller) Naturerfahrung, als vielmehr in den paradoxen Integrationsleistungen, die das zeichnerische bzw. malerische Medium *per se* bestimmen – und die letztlich auch all jene gegenklassischen Strömungen affirmieren, die aus der Negation medialer Determinanten Profit schlagen.

Genauere inhaltliche Bestimmungen solcher Determinanten finden sich bei Goethe interessanterweise in Texten, die *Skulptur* thematisieren. Das könnte damit zusammenhängen, daß die raumgreifende Skulptur „sinnliche Kunstgesetze“ in sich zu integrieren hat, die ihr nicht – wie gleich bei der Zeichnung zu zeigen sein wird – durch eine übergeordnete, Grenzen setzende Instanz vorgegeben sind. In der kunsttheoretischen Einleitung der Laokoon-Interpretation spricht Goethe jedenfalls davon, daß es der darzustellende *Gegenstand* ist, der unter anderem „Maß, Grenze“ besitzen muß. Die Darstellung insgesamt ist dann „den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlich-

keit, Symmetrie, Gegenstellung etc., wodurch er für das Auge schön, das heißt anmutig wird“ (HA XII, 57). Es würde zu weit führen, diesen Kategorien im einzelnen nachzugehen. Jenseits klassizistischer Beschränkungen fällt das Leitmotiv der Abgeschlossenheit, Überschaubarkeit und der Integration des Einzelnen in ein Ganzes auf. Nicht zufällig wählte Goethe skulpturale *Gruppen* für seine paradigmatischen Interpretationen. Das zeigt sich ganz deutlich an seiner Rekonstruktion von *Myrons Kuh*, die er – recht gewaltsam – mit einem Kälbchen versah, wodurch er die Gelegenheit erhielt, erneut die Integration von Teil und Ganzem herauszustellen: „das Gleichgewicht im Ungleichen, den Gegensatz des Ähnlichen, die Harmonie des Unähnlichen“ (133). Die „Eurhythmie des Ganzen“, die beim *Relief von Phigalia* betont wird (169), ergibt sich nicht von selbst; sie muß im räumlich (bzw. flächig) Unbestimmten, Ausgebreiteten der Skulptur und des Frieses durch die Kohäsion der Einzelteile bewußt hergestellt werden.

Skulptur und Fries besitzen – in Goethes Interpretation – keine vorgegebenen räumlichen Begrenzungen, schweben als gestalthafte Inseln in einem unbestimmten Ambiente. Anders liegen die Verhältnisse bei Zeichnung bzw. Malerei. Die medialen Determinanten, oder wie Goethe (schöner) formuliert: die „Gesetze [...], die aus der Natur jeder Kunst entspringen“ (MuR 1.361), kommen hier von vornherein dem entgegen, was soeben als Integration von Teil und Ganzem bezeichnet wurde. Pointierter formuliert: Wer zeichnet (malt), kann der beschriebenen Integrationsleistung gar nicht entgehen. Sie konstituiert das Medium. Deshalb möchte ich vermuten, daß auch in diesem Fall Goethes ästhetisches Problembewußtsein – genetisch betrachtet – im zeichnerischen Tun selbst eine seiner Wurzeln hatte.

In der bereits zitierten Heilungsepisode aus *Dichtung und Wahrheit* heißt es weiter: „Ich gewann freilich dadurch [gemeint ist das Zeichnen] eine große Aufmerksamkeit auf die Gegenstände, aber ich faßte sie nur im ganzen, in sofern sie Wirkung taten; und so wenig mich die Natur zu einem deskriptiven Dichter bestimmt hatte, ebenso wenig wollte sie mir die Fähigkeit eines Zeichners fürs einzelne verleihen“ (HA IX, 224). Doch damit nicht genug. Die jugendlichen Versuche Goethes waren auch durch einen eklatanten Mangel gekennzeichnet, „Ganzheit“ im Sinne einer ausgewogenen Komposition zu geben. Er berichtet, wie er deshalb am liebsten unregelmäßige, vergilbte, teilweise beschriebene Blätter verwendete, die der sorgende Vater dann mit Rahmenlinien und Schere traktierte. Nach der Rheingau-Reise (1764) zum Beispiel verfuhr der Vater wie gewohnt „und nötigte mich dadurch wirklich, die Umrisse verschiedener Berge bis an den Rand zu ziehen und den Vordergrund mit einigen Kräutern und Steinen auszufüllen“ (226f.). Gegenüber dem relativ unsystematischen Zeichenunterricht des jungen Goethe, an dem sich auch der Vater eifrig beteiligte und der nach kurzer Zeit darin stek-

ken blieb, Vorlagen möglichst genau zu kopieren (115), markiert das harmlos scheinende Ziehen von Rahmenlinien einen deutlichen Einschnitt. Goethes Zeichnungen emanzipierten sich dadurch zwangsläufig von ihrer Funktion als bloße Stimmungsschiffren. Die schwebend-verfließenden Gegenstandskonglomerate erhielten durch die Rahmung zwangsläufig *Orte* auf der Fläche, von der sie rückbestimmt wurden. Das Regulativ der Flächenbegrenzung nötigte dazu, über das bloße erinnerungs-gesättigte Gefühlszeichen hinaus *anschauliche* Ganzheit anzustreben. Leerstellen im Rahmen drängten zum kompositorischen Abschluß; freilich mußte die mechanische „Füllung“ mit gegenständlichen Versatzstücken einen unbefriedigenden Kontrast zum „höchst nebulistisch[en]“ Notat abgeben (347).²²

Die Eingriffe des Vaters (zu denen auch noch das etwas brachiale Einziehen von Perspektivlinien kam; ebd.) waren schmerzhaft, schärfen aber Goethes Bildbewußtsein. Das Problem des Bildgemäßen stellte sich, wenn Goethes Erinnerung nicht trägt, auch unabhängig von den väterlichen Maßnahmen. Schon auf der hauptsächlich dem Zeichnen gewidmeten Tour im Rheingau mußte Goethe aufgefallen sein, wie schwierig es ist, „eine weite und breite Landschaft als Bild zu begreifen“. Das enttäuschende Resultat führte dazu, motivisch „ins Enge“ auszuweichen, verfallene Gemäuer und dergleichen auszuwählen (226) – Motive, die, weil es sich um (Kunst-)Werke oder isolierte Gegenstände handelte, die Integration von Detail und Ganzem bereits selbst leisten konnten und zusätzlich durch den gefühlsträchtigen Bedeutungsgehalt über die nicht immer sachlich gerechtfertigten Unbestimmtheiten im Gegenständlichen hinweghalfen. Auch hier verfuhr der Vater nach der Rückkehr auf seine bekannte Weise, schnitt, klebte und rahmte. Goethe wies später selbst darauf hin, daß „dieser Zug seiner Ordnungsliebe einen geheimen Einfluß“ auf ihn ausübte, „der sich späterhin auf mehr als Eine Weise lebendig zeigte“ (227).

Rähmchen

Das Problem des Rahmens ist zu bedeutungsvoll, um gleich darüber hinwegzugehen. Es spielt zwanzig Jahre später eine wichtige Rolle in der quälenden Selbstkritik gegenüber Charlotte von Stein. Wenn ihr Goethe am 26. 1. 1783 mitteilt, daß er zeichne und dabei „ein recht schönes Rähmgen und eine recht liebe Geliebte zu finden“ hoffe, dann darf der verspielte Ton nicht über die enge Beziehung zwischen zeichnerischem und biographischem Gelingen hinwegtäuschen. Der Rahmen ist mehr als eine Metapher „geordneter“ Verhältnisse; er weist auf Vollendung, auf Integration des Disparaten, Heterogenen. Am 21. 4. 1783 gesteht Goethe, daß ihn seine aufgeklebten – also formatlich bestimmten – Zeichnungen „ängstigen“, „weil ich fühle und sehe was ihnen fehlt“. Die

Klärung des Ausschnitts ist nicht belanglos; an der abschließenden Festlegung der Fläche entscheiden sich Harmonie und Kraft eines aus Teilen bestehenden Ganzen. Goethe überläßt die Rahmung daher gerne Charlotte selbst (Ende Oktober 1783), oder er hofft, daß die mit „Noth und Angst“ gesetzten Pinselstriche durch „Rähmgen“ gewinnen mögen: „die sollen das beste thun“ (19. 2. 1786).²³

Es ist vor diesem Hintergrund signifikant, wenn Goethe unmittelbar vor seinem Aufbruch nach Italien feststellt, daß er ein größeres Blattformat benötigt, weil der gezeichnete Gegenstand (Fels von Neudeck) auf das kleinere nicht „paßt“ und daher auf zwei Blätter verteilt werden muß (an dieselbe, 20. 8. 1786). Die Bedeutung des Bildträgers – der Bezug zwischen Bildgegenständen und Bildfläche – zeigt sich auch daran, daß Goethe in Italien vorübergehend das Panoramaformat Knieps adaptiert und diesen lobt: „Das Papier, worauf gezeichnet werden soll, mit einem rechtwinkligen Viereck zu umziehen, versäumt er niemals“ (HA XI, 218). Das extreme Querformat lockert die zentralisierende Tendenz der üblicheren Blattmaße, und der Boden muß nicht bis zum Vordergrund geführt werden, was in der Konsequenz zu einer geringeren Körperhaftigkeit der (entfernteren) Bildgegenstände führt. Goethe zögert dennoch, Zeichnungen mit Rahmen zu versehen („Nur zehen Bildchen sind in Rähmchen gebracht“ – an Ch. v. Stein, 19. 2. 1787).²⁴

Die Einrahmung, das Fassen von Zeichnungen ist ein dem Auszeichnen folgender bedeutsamer Akt (vgl. Tagebuch 29. 12. 1813 und 28. 2. 1814), der die Bildfläche endgültig definiert und den Goethe deshalb häufig sehr lange hinauszögert. Zugleich ist seine spätere Scheu dokumentiert, nicht gefaßte Zeichnungen vorzuzeigen.²⁵ Die Bedeutung der definierten, begrenzten Gesamtfläche geht aus alledem klar hervor. Goethe bestätigt das mit der Gravitas seines Altersstils: „Nach unserer Überzeugung sollte der junge Künstler wenig oder gar keine Studien nach der Natur beginnen, wobei er nicht zugleich dächte, wie er jedes Blatt zu einem Ganzen abrunden, wie er diese Einzelheit, in ein angenehmes Bild verwandelt, in einen Rahmen eingeschlossen, dem Liebhaber und Kenner gefällig anbieten möge“ (MuR 2.17.5). Er fordert von jedem angehenden Künstler, für ein halbes Jahr konsequent bei jeder Skizze, jedem Pinselstrich die „Intention, einen vorliegenden Naturgegenstand als Bild abzuschließen“ (MuR 2.17.12).

Die Integration von „Einzelheit“ und Ganzem, von der hier die Rede ist – eine Integration, die das „bildhafte“, begrenzte, gerahmte Bild zu leisten vermag –, ruft verwandte Äußerungen Goethes im erkenntnistheoretischen und naturphilosophischen Kontext auf. Nochmals muß dabei aber die genetische Fundierung des Gedankens im konkreten zeichnerischen Tun betont werden. Es ist die Zeichnung selbst, die – ganz anders als die Sprache – schon sehr früh gleichermaßen Detailtreue und harmonischen Wechselbezug der Teile, gegenständliche Mimesis

und Widerschein der Einheit des Gefühls verlangte. Goethe berichtet, wie er als junger Zeichner das jeweils „Ganze“ „wohl mit Augen sah, aber nicht begriff“ und das Einzelne „zwar kannte, aber dem zu folgen [...] weder Fertigkeit noch Geduld hatte“ (HA IX, 225). Zeichnung nötigte hier in einem sehr elementaren Sinne zu doppelter Anstrengung. Es ging zunächst, kurz gesagt, darum, den gefühlten, sinnlichen Eindruck der jeweiligen Ganzheit so zu „begreifen“, daß seine zeichnerische Rekonstruktion aus Einzelheiten gelingen konnte, und das bekannte, gewußte Einzelne mit einem Maximum an Geduld getreu nachzuahmen, und das hieß allererst: genau zu sehen. Das Ziel bestand, anders formuliert, darin, ein (häufig in der Dämmerung, im Mondlicht, im Verfall) empfunden-gesehenes Ganzes zu vergegenständlichen, mit Kontingenzen zu konfrontieren und das bloß „gewußte“ Einzelne so genau zu sehen, daß es in einem übergreifenden Ganzen wieder aufgehoben schien. Die kunsthistorische Situation, in die der junge Goethe gestellt wurde, die Koppelung von sensualistischen und älteren mimetischen Theoremen, führte zwangsläufig zur doppelten Zielrichtung einer Kunstpraxis, die bedeutende Integrationsleistungen verlangte.²⁶

Das gelungene Bild reflektiert diese Leistung. Indem „die zerstreuten Gegenstände in eins gefaßt“ werden, ist das Kunstwerk zunächst „über die Natur“ (HA XII, 72), die sich stets vereinzelt, ins „Breite“ geht (vgl. 46) – aber auch „über die Sprache“, „denn das Wort muß sich auflösen, es muß sich vereinzeln, um etwas zu sagen, zu bedeuten. Der Mensch, indem er spricht, muß für den Augenblick einseitig werden; es gibt keine Mitteilung, keine Lehre, ohne Sonderung“ (HA IX, 514). Die synthetische Leistung der bildenden Kunst hängt wiederum mit der spezifischen Sinnesleistung des Auges zusammen. Das „Sehen ist ein Zusammenfassen unendlicher Mannigfaltigkeit, das Denken ein Versuch des Zerlegens“. Sprache hingegen oszilliert zwischen der Synthesis des Sehens und der Analyse des Denkens (WA I 49.2, 234).

Die integrative Kraft der bildenden Kunst dokumentiert sich in der „gewählten Ordnung der Teile“ und entlarvt damit den „modernen Wahn, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse“ (HA XII, 57f.). Goethes Problem bestand zunächst darin, die Integrationskraft der Zeichnung nicht aufscheinen lassen zu können, weil ihm für das Detail als Korrelat des gefühlten Ganzen Fleiß, Fähigkeit und Blick fehlten. Seine Hoffnung, allmählich von selbst aus dem Ganzen ins bestimmte Detail zu gelangen (Tagebuch 26.2.1780), sich „immer mehr aus der Unbestimmtheit und Dämmerung heraus zu arbeiten“ (an J. H. Merck, 2.4.1780), erfüllte sich jedoch nicht, weil die Gegenstandswiedergabe Hingabe und technische Fertigkeiten verlangte, die er sich dann erst in Italien ernsthaft anzueignen suchte. Dort entzündet sich sein anfänglicher Enthusiasmus vor allem daran, daß sich sein Auge in „Gestalt und Verhältnis“ einübt und *zugleich* sein „alt Gefühl

für Haltung und Ganzes recht lebhaft wiederkehrt“ (HA XI, 371). Die genaue zeichnerische Wiedergabe des Einzelnen soll das Gemüt schneller und reicher ins Allgemeine heben (an Ch. v. Stein, 7./10. 2. 1787) und damit der gesuchten Bildhaftigkeit entgegenkommen.

Der Teil und ein Ganzes

Das Medium Zeichnung vermittelt für Goethe aber nicht nur zwischen Binnenelementen und dem Flächengesamt. Die mimetische Bindung führt auch dazu, zwischen der Körperhaftigkeit verschiedener Orte zu unterscheiden. Nahe Gegenstände besitzen größere Plastizität als ferne. Der Leipziger Zeichenunterricht bei Adam Friedrich Oeser bewirkte zunächst eine einseitige Gefühlsorientierung, bei der die Körperhaftigkeit der Gegenstände zugunsten schwebender Stimmungslagen nivelliert wurde (vgl. HA IX, 311f.). Die Schweizer Reise von 1775 machte das schmerzhaft bewußt. Goethe erinnert sich, daß ihm die Konturen der Gebirgslandschaft einigermaßen gelangen, „aber es trat nichts hervor, nichts zurück; für dergleichen Gegenstände hatte ich keine Sprache“ (HA X, 146). Die spätere Kritik an der Zeichnung des „Scheideblicks“ nach Italien, vom Gotthard aus, präzisiert das. Einfach „die nächsten Gebirgskuppen, deren Seiten der herabschmelzende Schnee mit weißen Furchen und schwarzen Rücken sehen ließ“, zu zeichnen, mußte für Goethe deshalb mißlingen, weil sich daraus kein „Bild“ ergab (vgl. 149). Während der starke Kontrast von Schneefeldern und Gestein Gegenständlichkeit überblendet, erlauben „Gebirgskuppen“ keine klare Lokalisierung, weil in diesem Fall das räumliche Kontinuum zum Vordergrund nicht dargestellt werden kann. Die „Gewohnheit, von Jugend auf die Landschaft als Bild zu sehen“, versagte „in einer solchen Welt“ (152). Vermutlich wurde das Problem für Goethe aber überhaupt erst durch die Schweizer Reise virulent. Gegenüber den vorangehenden Übungen besitzen einige – zumal die getuschten – Zeichnungen der Expedition eine erstaunliche Plastizität.²⁷

Die Unfähigkeit, dinghafte Volumina des Vordergrundes darzustellen, wird von Goethe bezeichnenderweise nicht allein auf das Fehlen von Technik und Fleiß zurückgeführt, sondern als Mangel an „eigentliche[r] plastische[r] Kraft“ (173), an „Präzision und Energie“ (an Ch. v. Stein, 17. 1. 1786) empfunden.²⁸ Gegenüber Eckermann werden Schwäche und Furcht vor dem Gegenständlichen für das Scheitern als Zeichner verantwortlich gemacht. „Wenn ich etwas zeichnete, so fehlte es mir an genugsamem Trieb für das Körperliche; ich hatte eine gewisse Furcht, die Gegenstände auf mich eindringend zu machen, vielmehr war das Schwächere, das Mäßige nach meinem Sinn. Machte ich eine Landschaft und kam ich aus den schwachen Fernen durch die Mittelgründe heran [!], so fürchtete ich immer, dem Vordergrund die gehörige Kraft zu geben, und

so tat denn mein Bild nie die rechte Wirkung. [...] Das wirkliche Talent [...] hat [...] den Sinn für das Körperliche, und den Trieb, es durch die Beleuchtung handgreiflich zu machen“ (10. 4. 1829). Man wird hier unschwer – neben den deutlichen Einwirkungen Herders – das erotische Paradigma wiedererkennen. Während die „großen Massen“ von Abend- und Mondlandschaften zum Spielball subjektiver Stimmungslagen, zum amorphen Objekt emotionaler Einbildungen werden können, resistriert das körperhafte, nahe Objekt und fällt leicht aus dem amalgamierenden, vereinheitlichenden Vorgang des Sehens und Zeichnens sperrig heraus. Gegenüber der Optizität der Fernen geht vom voluminösen Ding eine aggressive Taktilität aus, an der sich der verhalten plastizierende Blick bricht. Dabei mußte Goethe an der Gegenständlichkeit der Zeichnung schon deshalb gelegen sein, weil er der Verselbständigung der Empfindungsqualitäten Herr werden wollte, die er als Signum einer manierteren Gegenwart betrachtete (HA XI, 323). Auch dies ließe sich mit Herders kulturkritischer Apologie von Gegenstand und Körperlichkeit verbinden. Immerhin schärfte für Goethe auch hier das Zeichnen die Wahrnehmung. In Italien, wo Landschaft überall von selbst bildhaft geordnet erschien (an Ch. v. Stein, 11. 11. 1786),²⁹ wurde Goethe nach einer Phase gesteigerter „optischer“, farblicher (vgl. 24of.)³⁰ und linearer Wahrnehmung (vgl. 23of.)³¹ die „Fülle der Körperlichkeit [...] beinahe fühlbarer als sonst, und ich konnte dem Schmerz nicht feind werden, der mir innern und äußern Sinn in dem Grade zu schärfen geeignet wär“ (427).

Greifbarkeit in der Zeichnung mußte Goethe jedoch vor allem deshalb so wichtig sein, weil dadurch eine weitere Integrationsleistung des Mediums deutlich wurde – die Integration von Optizität und Haptizität, von farbiger Fläche und Körper.³² Damit sind, wie bereits skizziert, die beiden Pole von Goethes Sehtheorie angesprochen. Man sieht, wie die systematischen Verbindungen zwischen Goethes Reflexionen als Zeichner und als Ästhetiker meist stark genug sind, um scheinbare Konflikte zwischen widerstreitenden kulturellen Milieus sachlich aufzulösen. Für die Gegenstandsorientierung des Zeichners bedarf es keiner Ursachenforschung im Bereich pädagogischer oder biographischer Kontingenzen. Auch die naturphilosophische Rückbindung zeigt, daß Goethes zeichnerischer „Klassizismus“ alles andere als zufällig ist. Es genügt, an die dichterischen Reflexionen zu erinnern, die Goethe im Anschluß an die Betrachtung von Schillers Schädel formulierte: „Festes“ und „Geist“ wirken dynamisch aufeinander ein. Im 1823 entstandenen Aufsatz *Probleme* wird der Antagonismus forciert: Die „Idee der Metamorphose [...] führt ins Formlose“. Ihr steht der „Spezifikationstrieb, das zähe Beharrlichkeitsvermögen“ entgegen. Wenn Goethe meint, daß beide Kräfte zugleich darzustellen sein müßten, erinnert das an sein zeichnerisches Bemühen, der resignierende Zusatz „welches unmöglich scheint“ hingegen an sein

zeichnerisches Scheitern (HA XIII, 35). Dennoch: Integrationsleistungen nahmen trotz solcher Enttäuschungen den höchsten Rang in Goethes Kunsttheorie ein. In der Auseinandersetzung mit Diderot, in der doppelten Frontstellung gegen Naturalismus und Autonomismus der Kunst, wird das lapidar zusammengefaßt: Die Kraft des Künstlers „besteht im Anschauen, im Auffassen eines bedeutenden Ganzen, im Gewährwerden der Teile“ (WA I 45, 257).

Die Entwicklung des reflektierenden Zeichners Goethe, wie sie hier skizziert wurde, geht von der Einheit des Gefühls aus. Das Naturvorbild besitzt zunächst vor allem auslösende Funktion für Stimmungen, welche anschließend von der Zeichnung chiffrenartig festgehalten werden. Der Vorgang zeichnerischer Artikulation führt aber schon sehr früh dazu, das Problem des „geeigneten Motivs“ und – untrennbar davon – der Flächenbindung aller Darstellungselemente in den Blick zu nehmen. Jede Zeichnung ist als begrenzte Fläche ein Ganzes, das seine Binnenelemente verortet und von diesen rückbestimmt wird. Von hier aus postuliert Goethe die Integration von Teilen und Ganzem.

Man könnte an dieser Stelle den bildtheoretischen Implikationen des europäischen Tafelbildes nachgehen, seinem Ganzheitspostulat, dem Hans Körner vor einigen Jahren (1988) eine umfassende, vor allem die französische Diskussion berücksichtigende Studie gewidmet hat. Die etwa von Alberti noch an die Einzelgegenstände des Bildes gebundenen Ausdrucksqualitäten gehen im Laufe des 17. Jahrhunderts (Félibien, de Piles) an das Bildganze über. Kategorien wie *accord*, *tout-ensemble*, *liaison*, *union* umschreiben die veränderte Blickrichtung. Das 18. Jahrhundert forciert die Spannung zwischen Bildganzem und Binnenelementen. In Diderots Ästhetik der *rappports* droht der Gegenstand in einem relationalen Ordnungsnetz zu verschwinden. Die Übermacht des geometrisierten Bildganzen geht der Abwertung des Einzelgegenstandes voraus (David), was zuletzt in die Zersetzung des Gegenständlichen überhaupt mündet. Goethe markiert meines Erachtens in diesem Umfeld insofern eine Sonderrolle, als er nicht antagonistisch, sondern dynamisch und integrativ denkt.

Es wäre auch verlockend, an dieser Stelle Goethes – aus der zeichnerischen Praxis erworbenes – bildtheoretisches Problembewußtsein mit neueren und neuesten kunstwissenschaftlichen Ansätzen zu kontrastieren. Naheliegend sind etwa die Interpretationen Max Imdahls oder die bildhermeneutischen Arbeiten Gottfried Boehms. Boehm beschreibt den „visuellen Grundkontrast“, den „Geburtsort jedes bildlichen Sinnes“ als produktive Spannung „zwischen einer überschaubaren Gesamfläche und allem was sie an Binnenergebnissen einschließt“.33 Um das dynamische Moment, die Unabschließbarkeit des Vermittlungsvorgangs zu betonen, spricht Boehm treffend von einer „ikonischen Differenz“, wo Goethe die gelungene Integrationsleistung, die Assimilation von Einzel-

nem und Ganzem im Blick hat. Boehms differenzieller Ansatz hat gegenüber Goethes harmonistischer Blickrichtung, die sich auch beim Gang durch Unendlichkeiten an Fort-Schritten freut (HA XI, 529), den Vorteil, den verstärkten Spannungen, der häufig verweigerten Integration in der Moderne gerechter zu werden. Goethe würde aber vermutlich fragen, inwiefern die Rebellion – bis hin zur Negation – nicht letztlich doch die Möglichkeit gelungener Vermittlung affirmiert und damit häufig parasitär von etwas zehrt, was sie sich nicht mehr selbst geben kann. Ohne in eine kulturkritische Attitüde zu geraten, fällt doch auf, wie unbeachtet die spärlichen Ansätze einer Bildflächensemantik – etwa in Kandinskys Bauhausbuch *Punkt und Linie zu Fläche* – bis heute geblieben sind.

Doch zurück zu Goethe. Die Vermittlung von Einzelnem und Ganzem, von Individualität und Idealität (vgl. HA XII, 84), die das Bild für ihn zu leisten vermochte, prädestinierte es zum erkenntnistheoretischen und naturphilosophischen Paradigma. Wenn sich die fortwährend, ins Unendliche hinein mannigfaltige Natur (HA XII, 18) in der Erscheinungswelt individualisiert, zersplittert, dann ist es die Komposition, die den Zusammenhang herstellt. Goethes Hinweis auf den „mehr oder weniger ideellen“ Status der Komposition (WA I 49.1, 420) überrascht nicht, wenn das Wirkende, Zusammenhang Stiftende der Idee im Blick bleibt. Die Umschreibung von Goethes Ideenverständnis, die Schmitz gibt, macht die Analogie zum Bild besonders deutlich: „Überblicken wir die Reihe der Bedeutungen, so scheint sich zu ergeben, daß ‚Idee‘ bei Goethe nicht, wie man zunächst meinen könnte, eine abgesonderte Lichtquelle hinter der Erscheinung meint, wie die platonische Idee des Guten und das ‚Eine‘ Plotins – gleichsam eine Hinterwelt im Sinne von Nietzsche –, sondern eher einen Zustand, eine wesensgemäße Verfassung des Seienden, die in der Erscheinung immer schon gestört und getrübt ist, und worin alles Einzelne von Ganzheit umgriffen, in bedeutende Gestalten gegliedert, gesetzlich geregelt und von lästigen Schranken befreit ist.“³⁴ Der dynamische Charakter der Idee, in der Erfahrungen nicht einfach subsumiert werden wie beim Begriff, sondern in der diese Erfahrungen ihr Werdendes, Verbindendes aufschließen (vgl. MuR 2.118.1; 1.585; 1.294), besitzt sein Pendant im Begriff des Stils, der „die Reihe der Gestalten übersieht“ – im Unterschied zur Manier, bei der das „große Ganze viele kleine subordinierte Gegenstände“ bloß „enthält“ (31f.). Auch hier zeigt sich der tiefe Zusammenhang zwischen Goethes Epistemologie und der Erfahrung des zeichnenden Dilettanten. „Mit dem Totaleindruck (ohne Unterscheidung) fangen alle an. Dann kommt die Unterscheidung, und der dritte Grad ist die Rückkehr von der Unterscheidung zum Gefühl des Ganzen, welches das ästhetische ist.“ (WA I 47, 302). Es ist das gelungene Bild, das wie die Theorie „den Zusammenhang der Erscheinungen“ glaubhaft macht (vgl. MuR 1.279), ohne

sich, wie die Wissenschaften, durch „Breite“ und „Tiefe“, gewissermaßen durch den Verlust der Flächenbindung, selbst zu zerstören (MuR 1.633).

Für die dynamische Integration von Einzelem und Ganzheit bot sich auch die alte, etwa durch Herder (*Kalligone*) erneuerte Gleichsetzung von Bild und Organismus an. Goethe nimmt das Bild der Integration im Sinne einer wechselseitigen Bestimmung von Teil und Ganzem in der Spinoza-Studie von ca. 1784/85 auf. „In jedem lebendigen Wesen sind das, was wir Teile nennen, dergestalt unzertrennlich vom Ganzen, daß sie nur in und mit demselben begriffen werden können“ (HA XIII, 8). In der 35 Jahre später publizierten autobiographischen *Einwirkung der neueren Philosophie* wird die Verbindung von Ästhetik und Biologie am Leitfaden der teleologischen Urteilskraft Kants bekräftigt. Lebendigkeit wird vor diesem Hintergrund zum Schlagwort, das Dynamik, Unabschließbarkeit und Integrationskraft zugleich beinhaltet. „Lebendiger Blick“ und „lebendiges Verbinden“ sind Synonyme für eine tätige Eingliederung des gewaltsam Isolierten in einen sinnlichen, dynamischen Kontext. Schon das Straßburger Münster war für den jungen Goethe „Eins und lebendig“ (HA XII, 28). Der Künstler schafft ein „Geistig-Organisches“, das „natürlich zugleich und übernatürlich erscheint“ (42); er zeigt „das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht, [...] das Lebenvolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne“ (WA I 45, 254f.).

Bewegte Dauer

In der Lebendigkeit des Bildes vermitteln sich rezeptive und produktive Aspekte. Das lebensvolle Bild ruft den Betrachter zu sinnlicher und gedanklicher Aktivität, zur Fortzeugung auf. „[...] das Schöne sei, wenn wir das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Tätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir, zur Reproduktion gereizt, uns gleichfalls lebendig und in höchste Tätigkeit versetzt fühlen“ (HA X, 338). Goethe betont beim Zeichnen deshalb den Aspekt der Handlung, des Hervorbringens, der Bewegung. Er, der „wenigstens auf dem Papier leben“ will (an Ch. v. Stein, 9. 4. 1786), kann das „Bildeln“ nicht lassen (an J. K. Lavater, 3. 11. 1780). Manchmal gehen Zeichnen und „Liedern“ Hand in Hand (an H. Chr. Boie, 23. 12. 1774). Die Dynamik des zeichnerischen Tuns setzt sich in den Bildmitteln fort, so wenn Goethe Meyer für eine Sendung mit den Worten „Die Tusche fernt ganz vortrefflich“ dankt (zwischen 4. und 26. 8. 1806).

In der Kategorie der Lebendigkeit überkreuzen sich die Integration von Teil und Ganzem und die Bewegungshaftigkeit des Bildes. Der Zeitstatus von Malerei und Zeichnung war für Goethe aber ein offenes Problem, weil er sich niemals vom Einfluß der Lessingschen Gattungsdifferenzierung ganz frei machen konnte (vgl. HA IX, 316f.). Schon in

der Auseinandersetzung mit Sulzers Ästhetik wird die bewahrende, befestigende Kraft der Kunst gegen eine Natur gesetzt, in der „nichts gegenwärtig, alles vorübergehend, [...] mannigfaltig ins Unendliche“ ist (HA XII, 18). Dennoch orientiert sich Goethes ästhetische Metaphorik gerade in den siebziger Jahren am dynamisch Erhabenen einer gewaltsam bewegten Natur, etwa wenn das Straßburger Münster mit dem Rheinfall verglichen wird. Es muß für Goethe nur ein kleiner Schritt gewesen sein, durch die Antithetik von Gestaltbewahrung und Wirkungsmacht der Kunst auf das fundamentale Problem der Zeitlichkeit des Bildes zu stoßen. Die Gegenstandsbindung tat ein Übriges. Landschaft enthält sachliche Bewegungen, die auch Goethe mit der alten Schwierigkeit ihrer angemessenen Darstellung konfrontierte. Eine Zeichnung der ersten Schweizer Reise beispielsweise enthält hastige, ja atemlose Notate, neben denen die graphische Wiedergabe allenfalls als schwaches Erinnerungszeichen gelten kann. „Das bröckliche Absinken des Rasen/ durch Schnee und Gewässer“ und „Fichten die Wurzel fassen und stürzen/ von den Felsen wenn der Rasen/ nicht mehr halten kann“ (F I, S. 55f. zu Nr. 129) – damit umreißt Goethe eine übergängliche topographische Situation voll latenter Zerstörungskraft, bei der die Frage nach der adäquaten Darstellung unausweichlich werden mußte.³⁵ Goethe sah die Unmöglichkeit, Transformationsvorgänge in der Natur durch „einfache Nachahmung“ wiederzugeben, spätestens auf der italienischen Reise. Eine rigid gegenstandsorientierte Mimesis beschränkt sich deshalb meistens zu Recht auf die „sogenannten toten oder stillliegenden Gegenstände“, während bereits die Subordination von Einzelelementen in ein landschaftliches Ganzes die produktive Eigensprache der „Manier“ erfordert. Die „Reihe der Gestalten“ zu erfassen, ihre dynamische Abwandlung, ihre Formgenese erfordert hingegen morphologischen Blick und die Fähigkeiten des „Stils“ (vgl. HA XII, 31f.). All diese Bestimmungen enthalten zeitliche Differenzierungen, die in irgendeiner Form in Zeichnung und Gemälde eingehen und von dort her einsichtig gemacht werden müssen.³⁶ Indem sich das Bild auf eine lebendige Wirklichkeit bezieht, tritt es selbst in Beziehung zum „Leben“ und muß dessen Implikationen, etwa die Integration von Teil und Ganzem oder Beweglichkeit, Veränderlichkeit, Entwicklung, reflektieren. Goethes spielerische Adaption der Pygmalionmythe in *Amor als Landschaftsmaler* belegt das in aller Deutlichkeit. Amors Malerei, mit dem „rötlichen“ Finger ins Werk gesetzt, hat seine (erotische) Pointe in der Belebung des dargestellten Inventars. Im Moment, als „alles, alles sich bewegte, / Bäume, Fluß und Blumen und der Schleier // Und der zarte Fuß der Allerschönsten“ (HA I, 235–237), greift die bewegte Darstellung auch auf den Künstler/Betrachter über – heiteres Bild für das *gelingende* Responsorium zwischen Künstlersubjekt und Natur, dessen Problematik hier im zweiten Abschnitt skizziert wurde.

Die lebendige Bewegtheit des Bildes enthält einen paradoxen Kern, weil sie im statischen Medium und im Augenblick eine zeitliche Ausdehnung enthält und damit Momenthaftigkeit und Nachzeitigkeit verschmilzt. Für dieses Paradoxon hatte Lessing keinen Blick, weil er nicht über Rezeptionserfahrungen von Dichtung und bildender Kunst, sondern bloß über deren unterschiedliche Materialität sprach. Goethe umkreiste das Problem von verschiedenen Seiten. Im kurzen Aufsatz *Inwiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne* (ca. 1794) ist noch davon die Rede, daß schön dasjenige sei, das Kraft und Vermögen zur Bewegung *in potentia* enthalte (vgl. HA XIII, 21–23). Im Gegensatz zu Lessings (und Winckelmanns) hierarchischem Modell einer Abkoppelung der Imagination von der Sinnlichkeit (die lediglich auslösende Funktion besitzt), befand sich Goethes kämpferischer Einsatz für die Sinnstiftung der Sinne selbst³⁷ aber in einer widersprüchlichen Situation. Die Absicht der Kunst, „das Allerflüchtigste, in höchster Wildheit Vorübereilende vor den Augen festhalten zu wollen“, kontrastiert eines „ihrer schönsten Vorrechte, im gegenwärtigen Momente den vergangenen und zukünftigen und also ganz eigentlich die Bewegung auszudrücken“ (WA I 49.1, 361). Während Lessing von einer linearen Zeitachse ausgeht und das *punctum temporis* des fruchtbaren Augenblicks lediglich inhaltlich definiert, enthält Goethes Laokoon-Interpretation – bei aller scheinbaren Nähe zu Lessings These – doch Reflexe dieses paradoxen Sachverhalts. So, wenn er darauf aufmerksam macht, daß sich beim Schließen der Augen *sofort* die gesamte Gruppe verändert (HA XII, 60). Gezeigt wird ein Moment des Dramas, in dem sich dennoch Reaktionen auf gerade Geschehenes und noch Ausstehendes verbinden.

Goethes Aufsatz *Bedenken und Ergebung* spezifiziert sein Ideenverständnis auch zeitlich. In der Idee sind „Simultanes und Sukzessives innigst verbunden, auf dem Standpunkt der Erfahrung hingegen immer getrennt“. Eine Naturerscheinung, die beide zeitlichen Bestimmungen miteinander verbinden würde, „scheint uns in eine Art Wahnsinn zu versetzen“ (HA XIII, 31f.). Es ist hier nicht der Ort, die phänomenologische Fundierung der scheinbar paradoxen Verbindung – etwa durch Husserl („Verschachtelungs“-Struktur der Retention;³⁸ „leere Intentionen“, durch welche die aktualisierten Vergangenheiten der Reproduktion zugleich auf das Jetztbewußtsein bezogen und von ihm getrennt werden³⁹) – zu thematisieren. Auch ihre Nähe zum romantischen Topos einer „punktuellen Vereinigung des Endlichen mit dem Unendlichen“⁴⁰ kann hier nicht weiterverfolgt werden. Hermann Schmitz schloß jedenfalls aus der Identität der zeitlichen Bestimmungen auf eine enge Analogie zwischen Bild und Idee und entfaltete das an Goethes paradoxer Bestimmung des „Augenblicks“, in dem sich der Zeitfluß zusammen-

faßt, bündelt oder – um einen Cusanischen Ausdruck zu verwenden – „einfaltet“.

Daß der Moment eine gewisse „Ausdehnung“ besitzt und das *punctum temporis* Shaftesburys, Harris' und Lessings eine wesenlose Abstraktion darstellt, kann aber auch aus Goethes Bildbeschreibungen selbst abgelesen werden.⁴¹ Einerseits weisen sie mit Nachdruck auf den Aspekt der Augenblickshaftigkeit, auf die Fixation einer Bewegung, das stehende Jetzt. So bei seiner Beschreibung des pompejanischen Alexandermosaiks, wo die Perser durch den „einzigsten Gest“ des königlichen Wagenlenkers wie „paralysiert“ erscheinen (an W. J. C. Zahn, 10. 3. 1832). Oder bei der Laokoongruppe, die Goethe als „fixierten Blitz“ und „Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt“, bezeichnet (HA XII, 60). Auf der anderen Seite fehlt es nicht an Hinweisen darauf, daß das scheinbar statische Gebilde nicht auf den Augenblickspunkt eines fotografischen *snap-shots* festgelegt werden kann. Bei den gemalten Tänzerinnen aus dem Grabmahl bei Cumae können wir Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft „zugleich erblicken“ (WA I 48, 144). In der Laokoon-Interpretation wird diese Paradoxie auch theoretisch reflektiert. Goethe bezeichnet die „Darstellung des Moments“ in der bildenden Kunst als „äußerst wichtig“ (HA XII, 59). „Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich *wirklich vor dem Auge bewegen soll*, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein“ (59f.; Hv. F. F.). Entscheidend an diesem übergänglichen Moment ist, daß sich „noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande“ zeigt (62), daß sich der Augenblick also gewissermaßen zeitlich *dehnt*. Auch wenn sich Goethe an der punkthaften zeitlichen Verdichtung eines „elektrischen Schlags“ orientiert (62), fällt in der äußerst differenzierten *Beschreibung* des Werks doch auf, daß sich hier ein Drama verdichtet, das nicht einfach den peripetienächsten Geschehenspunkt, sondern seinerseits einen realen Spannungsbogen umfaßt: vom Umschlungensein des jüngsten Sohnes über die Gegenwehr des Vaters, welche die Schlange erst zum Biß reizt, der wiederum die schmerz erfüllt-ausweichende Bewegung Laokoons und die entsetzte Reaktion des eher beobachtenden älteren Sohnes hervorruft. Für Goethe vereinigt die plastische Gruppe Augenblickshaftigkeit und zeitliche Extension oder, scheinbar mit Lessing, aber dessen These doch untergrabend, „bildende Kunst“ („Schrecken“) und „Poesie“ („Furcht und Mitleiden“; 65). Er bringt das auf die lapidare Formel: „Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache“ (61).

Ganz entsprechend bei der Beschreibung des Abendmahls Leonardo da Vincis. „Das Wort, die Voraussagung des Herrn, es werde ihn einer der mit zu Tische Sitzenden verraten, regt die ganze Gesellschaft urplötzlich gewaltsam auf; alle fahren zusammen und bilden höchst belebte, vortrefflich angeordnete Gruppen; alles lebt, alles ist in Bewegung“

(HA XII, 205). Die gerade abgeschlossene Rede Christi erzeugt also Aufruhr, Bewegung, die aber wiederum in Gruppenbildung gleichsam auskristallisiert. „Gleichzeitig“ entstehen in den Gruppen neue Bewegungsimpulse gegen den Urheber der Bewegung hin. Petrus beispielsweise beugt sich nach vorne, „hindeutend auf Christum und zugleich den geliebten Jünger anregend, er solle fragen, wer denn der Verräter sei?“ (167). Christi ganze Haltung aber „wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: Ja es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät!“ (166; Hv. F. F.). Im Gegensatz zur „wohlgedachten Folge“ von Mantegnas *Trionfi*, bei der Goethe eine eindeutig sukzedierende Lesart wählt (182ff.),⁴² ist Leonardos Christus also „zugleich“ Ursache und Adressat von Bewegungen. Die normale Zeitenfolge scheint aufgehoben. Die drei Zeitstufen sind nicht nur verschmolzen: Progression und Regression, Verursachendes und Bewirktes können vielmehr ineinander übergehen, identisch werden – „Und was die Mitte bringt, ist offenbar / Das, was zu Ende bleibt und anfangs war“ (HA II, 23).

Kunstgeschichte und -wissenschaft tun sich mit dieser verwirrenden Fähigkeit der Malerei (und Plastik) schwer. „Zum methodischen Kanon des Faches gehören Zeitanalyse und Sinnbestimmung von Zeit jedenfalls nicht.“⁴³ Daran haben – nach künstlerischen und psychologischen Ansätzen (Kandinsky, Klee, Th. Lipps) – die kunstwissenschaftlichen Ansätze etwa Dagobert Freys (1955/67) und Ernst H. Gombrichs (1964/84) oder die paradigmatischen Bildinterpretationen Kurt Badts (1961), Max Imdahls (1980 und 1989) und Lorenz Dittmanns (1969, 1980 und 1987) bis heute kaum etwas geändert.⁴⁴ Lineare Zeitvorstellungen und die *idée fixe* des statischen Bildträgers lassen die paradoxen Zeiterfahrungen an und durch Bilder selten in den Blick geraten. Für die genuine Zeitlichkeit des Bildes tritt bislang vor allem Gottfried Boehm mit einer Reihe von Aufsätzen ein. Es würde zu weit führen, Boehms These, daß „Zeit [...] eine, genauer: die Grundkategorie der Malerei“ sei⁴⁵, zu referieren. Seine Überlegungen sind hier insofern von Bedeutung, als sie einen engen Bezug zwischen den paradoxen, inversiven Zeiterfahrungen von Bildern und dem Verfahren der Erinnerung herstellen. Bildsehen oszilliert zwischen der stehenden Dauer, Simultaneität des Gesamtbildes und der unendlichen Iteration, Sukzessivität der Einzel-elemente. Dazwischen vermittelt die Arbeit eines erinnernden Sehens. „Die Sukzession dargestellter Elemente auf einem Bilde vermögen wir überhaupt nur als einen Kontext zu begreifen, sofern wir imstande sind, ein eben gesehenes Datum *erinnernd vorzuhalten*, auch wenn sein unmittelbarer Eindruck längst vergangen ist.“⁴⁶

Boehm beschreibt erinnerndes Sehen als Dauer und Folge verwebenden Prozeß, der beim Bild strukturell auf der Integration von Teil und Ganzem fußt. Von hier aus liegt es nahe, nach dem Verhältnis von Zeich-

nung und Erinnerung bei Goethe zu fragen.⁴⁷ Theoretische Reflexionen wird man dabei wohl vergeblich suchen. Der funktionale Bezug ist indes schlagend. Zeichnung fungiert für Goethe von Anfang an als *aide-mémoire*, nur daß sich die zu erinnernden Gehalte allmählich von den ‚begleitenden‘ Stimmungen auf das Naturvorbild selbst verlagern. Durch die Zeichnungen der Rheinreise mit Merck (1774) wurde „jenes herrliche Ufer fester eingedruckt“ (HA IX, 563), und die von Goethe als gescheitert angesehene Scheideblick-Zeichnung vom Gotthard bewirkte immerhin, daß „durch jene fruchtlose Bemühung jenes Bild im Gedächtnis un-auslöschlich geliebt“ ist (HA X, 149). Durch stenographische Skizzen und begleitende Notizen erhielten die Schweizer Landschaften eine gesteigerte „innere Gegenwart“, die sich nachher in Gedicht und Erzählung verwerten ließ (152). Das Medium fungiert auf diesen Expeditionen von vornherein als Erinnerungsinstrument; der künstlerische Anspruch tritt zurück. So auch während der italienischen Reise. Der biographische Exkurs, den Goethe am Anfang darin sah, wird besonders deutlich, wenn er nach der Rückkehr naturwissenschaftliche Studien („Chymie und Mechanik“) in Aussicht stellt, „denn die Zeit des Schönen ist vorüber“ (Tagebuch 5. 10. 1786). Zeichnen erleichtert ihm die Erinnerung (an Ch. v. Stein, 7./10. 2. 1787; F VII, 458), und er hofft, nach der Erfahrung des sprachlich unerreichbaren sizilianischen Lichtes später im Norden wenigstens „Schattenbilder“ davon ausführen zu können (HA XI, 231). Das „Gedächtnis füllt sich voll unendlich schöner Gegenstände“ (369). Tatsächlich darf das Gedächtnistraining, das Goethe gerade wegen der mühsamen, häufig enttäuschenden zeichnerischen Übertragung durchlief, nicht unterschätzt werden. Nach der italienischen Reise kann Goethe jedenfalls als Virtuose der aus dem Gedächtnis gezeichneten Topographie (vgl. HA X, 282) gelten. Die Schulung der exakten Erinnerung ermöglicht nun die lange Reihe abgewandelter, halb oder ganz imaginierter Landschaften, das freie Konstruieren „wahrscheinlicher“ Ansichten, die bis ca. 1810 angefertigt werden⁴⁸ und eine reiche Differenzierung landschaftlicher Stimmungswerte anstreben.⁴⁹

Man sollte beim zeichnenden „Auswendiglernen“ der Natur (an Eckermann, 18. 1. 1827) aber nicht allein den Aspekt der eidetischen Erinnerung betonen (vgl. dazu HA X, 315). Zeichnung *fördert* durch ihre Flächenbindung eine mnemonische Topographie landschaftlicher Details, eine dynamische Subordination der Einzelheit „in einem großen Ganzen“ (HA XII, 31).⁵⁰ Die strukturelle Beziehung zwischen Zeichnung und Mnemotechnik zeigt sich bei der Rezeption der Zeichnungen als aktuelles Verfahren der (primären) Erinnerung, die stets landschaftliche Details aufeinander, auf das Bildgesamt und umgekehrt bezieht. Nochmals: Es ist das Auge selbst, das beispielsweise koloristische Differenzen und Sukzessionen „aufnimmt und zusammenhält“ (WA I 45, 312).

Goethes bereits zitierter „Hauptsatz“, daß der Künstler Ursache und Wirkung *zugleich* ins Bild bringe, beleuchtet diesen Sachverhalt von der Darstellungsseite her. Seine zeitlichen Implikationen werden in den beschreibenden Interpretationen entwickelt, seine naturphilosophische Analogie jedoch beispielsweise in Reflexion 591: „Der denkende Mensch irrt besonders, wenn er sich nach Ursach' und Wirkung erkundigt: sie beide zusammen machen das unteilbare Phänomen“ (HA XII, 446). Auch der anschließende Hinweis auf die tausalösende Wirkung des erkannten Phänomens wird weniger rätselhaft, wenn man ihn auf die rezeptiv-produktive Erfahrung des Sehens von Bildern bezieht. Zeichen und Naturbild treten hier wieder in enge Wechselwirkung, und es überrascht nicht, wenn Goethe die Einsicht in die Metamorphose der Pflanze – die ihrerseits im Spannungsfeld von Typologie und Evolution steht (vgl. HA XIII, 35)⁵¹ – auf den direkten Einfluß des Zeichnens zurückführt. „Zur Aufbewahrung dieser Wundergestalt [gemeint ist die „durchgewachsene“ Nelke; vgl. F V, 67] kein Mittel vor mir sehend, unternahm ich es, sie genau zu zeichnen, wobei ich immer zu mehrerer Einsicht in den Grundbegriff der Metamorphose gelangte“ (HA XI, 377). Schiller gegenüber läßt Goethe bei der ersten Begegnung sofort, „mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor seinen Augen *entstehen*“ (HA X, 540; Hv. F. F.). Das Zeichnen der Pflanzengestalt macht ihre Richtungstendenzen, das dynamische Wechselspiel von Teil und Ganzem aus den beschriebenen medialen Determinanten heraus unmittelbar sinnfällig. Auch ohne Bezug zur Gesamtfläche besitzt die Zeichnung Möglichkeiten, die isolierten Abschnitte der Blattmetamorphose und daneben ihre Integration in eine vollständige Pflanze darzustellen. Der Blick kann dabei frei vom kompositen Lebendigen zum analytisch Isolierten hin und her wandern und dabei selbst zeitliche Integrationsleistungen vollziehen (vgl. zum Beispiel F VB, 90).

Dabei soll nicht bestritten werden, daß die Zeichnung die Gerichtetheit der Individualentwicklung weniger zwingend als ihre sprachliche Abbildung darstellen kann. Die Integration von gewordener Gestalt (Ganzheit) und durchlaufenen Stadien einer Abwandlung identischer Teile, die in der ausgewachsenen Pflanze präsent sind, wird in der Zeichnung eher als Vorgang der Oszillation, des freieren Wechsels zwischen Progression und Regression erfahrbar sein. Abgesehen von ihrer sprachlich uneinholbaren Gegenständlichkeit baut aber die Zeichnung idealiter die Pflanze nicht erst sukzessiv auf, sondern geht von der simultanen Gesamtgestalt gleichsam rekonstruktiv auf ihr Werden zurück und spiegelt darin Goethes Individualmethodologie präzise wider (vgl. LA I 8, 380). Dieses vom Ganzen her gedachte Werden, das Goethe auf „abstrakte“ Bewegungsvorgänge wie Ausdehnung und Zusammenziehung zurückführte, steht aber in einem prinzipiellen Konflikt mit der Gegen-

standsbindung seiner zeichnerischen Ästhetik. Seine darstellerischen Versuche tendieren deshalb in diesem Fall zur analytischen Zerlegung des Wachstumsprozesses, zur Sukzession von Abschnitten, um das, worum es geht, „einzeln, bildlich, ordnungsgemäß und stufenweise dem Auge darzustellen“ (HA XIII, 119). Es ist vor diesem Hintergrund signifikant, wenn Goethe gegen Ende des ersten römischen Aufenthalts, kurz bevor ihm in Palermo die Urpflanze aufging, „manigfaltige Gegenstände“ zeichnet, die lediglich aus verschiedenen Blickwinkeln visitiert wurden, „um die Abänderung der Gegenstände recht fühlbar zu machen“ – freilich fehlt auch hier nicht der enttäuschte Zusatz: „sie wurden aber nicht fertig“ (an K. L. v. Knebel, 19. 2. 1787).

Der Konflikt zwischen Gegenstandsbindung und Prozeßdarstellung scheint unauflösbar; übrigens auch für die Sprache, die das Charakteristikum der Idee – von jedem Abschnitt eines Prozesses aus, „wir mögen uns an einer Stelle befinden wo wir wollen“, den „Anfang und das Ende“ zu zeigen – selbst nur leisten kann, wenn der Leser zumindest einmal den sukzedierenden Gang durch alle Teile vollzogen hat. Das Problem der Sprache ist der verschwimmende Kontur ihrer „Ganzheiten“. Sie instrumentalisiert Erinnerung, während bildende Kunst deren nie ans Ende kommendes Leben inszeniert. Sprache besitzt ein unbekanntes Telos. Die einzige Gewißheit, die der Text bietet, ist sein Ende; von ihm her wird der durchmessene Raum erst sichtbar. An der prinzipiellen Dunkelheit des noch zu Lesenden und der Vereinzelung des Wortes ändern eingeschaltete „Ausblicke“ wenig. Das „komponierte“ Bild hingegen zeigt ein Ganzes, das sich zwar während des anschauenden Durchgangs durch die Binnenelemente selbst verwandelt, als Horizont jeder Vereinzelung aber doch stets präsent bleibt. Texte haben deshalb eschatologischen, neuzeitliche Gemälde providentiellen Charakter.⁵² Goethes Hoffnung, wie die Natur ein sinnliches Ganzes zugleich in seiner Werdeform in die Erfahrung bringen zu können, Simultanes und Sukzessives zu vereinen, die Anschauung in einen unendlichen, Teil und Ganzes verwebenden Prozeß zu überführen, die „bewegte Geometrie“ der Natur zur Anschauung zu bringen (vgl. den Beitrag von Uwe Pörksen im vorliegenden Band), hat sein Paradigma in neuzeitlicher Zeichnung und Malerei. Zeitliche und räumliche Integrationsleistungen haben hier ihren erfahrbaren Ort.

Am Übergang zwischen Dilettantismus und Kunst scheiternd, konnten Goethe die Paradoxien des neuzeitlichen, Einzelnes innerhalb von Grenzen situierenden Bildes nicht verborgen bleiben. Sein Scheitern als Zeichner sollte deshalb nicht darüber hinwegtäuschen, daß gerade die Hemmungen – etwa die fehlenden technisch-handwerklichen Fähigkeiten – ein praktisches Problembewußtsein erzeugten, das dann seine Transformation als gesteigerte Aufmerksamkeit auf dynamische und integrative Naturprozesse durchlaufen haben könnte. Nicht um „Goe-

thes Ästhetik“, sondern um mögliche Verbindungen zwischen diesen praktischen Anstrengungen Goethes als Zeichner (der Auseinandersetzung mit einem eigensprachlichen Medium) und seinem Bild der Natur ging es in dieser Skizze.

„Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen
und sinnlichen Kräften spricht“. Goethe und das Zeichnen
Frank Fehrenbach

- ¹ Vgl. vor allem: Hetzer 1948; Münz 1949; v. Einem 1956; Kemp 1979; Robson-Scott 1981; Hecht 1982; Schulze Altcapenberg 1986; Busch 1988; Maisak 1994; Miller 1994. – Grundlegend der von Femmel 1958–79 erstellte Corpus der Goethezeichnungen (zitiert als F I–VI und Katalognummer), den Band VII mit Selbst- und Fremdzeugnissen abschließt (zitiert als F VII und Textnummer). Maisak 1996 konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden.
- ² Lange 1991, 55.
- ³ Vgl. zum Beispiel F VII, 1058.
- ⁴ Vgl. dazu etwa v. Einem 1968; Nordenfalk 1985; Summers 1987; H. Böhme 1986; Farago 1992; Fehrenbach 1997 (Kap. 1).
- ⁵ Vgl. die (ebenfalls topische) Verbindung zwischen Christus und der Sonne im Gespräch mit Eckermann, 11.3.1832.
- ⁶ Vgl. dazu Mülder-Bach 1994; grundlegend: Utz 1990.
- ⁷ Fühlen bzw. Tasten der Farbe: MuR 2.115.6; Schmecken: MuR 2.115.7.
- ⁸ Vgl. v. Einem 1956, 141.
- ⁹ Vgl. F VII, 880.
- ¹⁰ Vgl. auch den Schluß des Widmungsgedichts, das Goethe einer Zeichnung der Klettenberg beifügt: „Fühle, was ich in dem Weben/ Dieser Himmelsluft gefühlt,/ Als mit ungeduld'gem Streben/ Ich die Zeichnung hingewühlt“ (HA X, 42). – Ich danke Hartmut Böhme, Berlin, für den Hinweis auf die hier umschriebenen Zusammenhänge zwischen Zeichnen und Tasten.
- ¹¹ Vgl. auch HA XIII, 344; 494; 501; 525.
- ¹² Vgl. dazu Haas 1907; Lindberg 1987; Simon 1988/91.
- ¹³ Vgl. dazu Welsch 1987, 156ff.; vgl. auch die ästhetische Teleologie von HA XIII, 494, wo Sehen als bedeutende Bestimmung der Bestimmbarkeit des Auges beschrieben wird.
- ¹⁴ Vgl. etwa die eine metamorphische Beziehung zwischen Sinnlichkeit und Sinn voraussetzende Nachricht an Herder und seine Frau, Rom 2.–9.12.1786: „Ich will [...] die Augen auf tun, bescheiden sehen und erwarten, was sich mir in der Seele bildet.“ – Schlagend der Hinweis in der Korrespondenz mit Schiller: „in unserm Falle, in welchem wir wo nicht eine Erschaffung, doch eine Metamorphose der Gegenstände ‚im künstlerischen Subjekt‘ annehmen“ (Zusatz im Konzept Goethes für den Brief vom 25.10.1797).
- ¹⁵ Es macht wenig Sinn, Goethe eine konsistente Nomenklatur zu unterstellen. Idee und Begriff werden häufig synonym gebraucht (zum Beispiel HA XIII, 55; 63), manchmal entschieden getrennt (vgl. MuR 2.118.1; 1.585; 1.294). – Noch 1828 betonte Goethe gegenüber Kanzler v. Müller, daß ihm 1787 die

- Metamorphose der Pflanzen „so im Anschauen wie im Begriff“ aufgegangen sei; vgl. HA XIII, 49.
- ¹⁶ Zur Untrennbarkeit von Gedanken und Gedachtem vgl. auch zum Beispiel an Knebel, 8.4.1812. – Die Richtungslosigkeit der Beziehung verhindert „realistische“ oder „konstruktivistische“ Abhängigkeitsverhältnisse. Man könnte von einer dynamischen Passung sprechen; die erkenntnistheoretische Herleitung wäre zunächst bei Aristoteles zu suchen. – Vgl. zum „Subjekt-Objekt-Schwebzustand“ mit einer Zusammenfassung des Forschungsstandes Erpenbeck 1988.
- ¹⁷ Schmitz 1959, 134. – Vgl. MuR 1.298, wo Goethe genau angibt, warum er die Erscheinungen zunächst „gewaltsam“ isoliert: „um mich zu retten“.
- ¹⁸ Vgl. den Bericht des Zeichners an J. Ch. Kestner, 25.12.1772; über die zahlreichen Mondscheinlandschaften im Frühwerk vgl. zum Beispiel F VII, 168, 170, 264; dazu die Zeichnungen F I, 156–160; 185; 190 (ca.1776/77). Noch in *Howards Ehrengedächtnis* weist Goethe auf „des eignen Bildens Kraft“, die sich – wie bereits Leonardo bemerkte – am Amorphen betätigt: „die Unbestimmtes zu Bestimmtem schafft“ (HA I, 350).
- ¹⁹ Vgl. auch den Ratschlag des inkognito reisenden Goethe an den jungen Plessing, sich der Natur aufzuschließen und zugleich sein Inneres auszubilden. Landschaftsmalerei wird hier zum Therapeutikum; die Wahl ihrer Gegenstände tritt dagegen in den Hintergrund. Dennoch bleiben Goethes Exempel – unter anderem abendliche Wasserlandschaften, Höhlen – signifikant, weil sich an ihnen das vereinheitlichende, entgrenzende erotische Paradigma gewissermaßen an der Beleuchtung verrät (vgl. HA X, 331f.).
- ²⁰ Auch in *Werther* beispielsweise wird der Wunsch zu zeichnen genau in dem Moment wach, in dem „die Welt um mich her und der Himmel ganz“ in seiner Seele ruhen „wie die Gestalt einer Geliebten“ (HA VI, 9). – In Carl Philipp Moritz' Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), die Goethe auszugsweise in den zweiten römischen Aufenthalt integriert, heißt es lapidar: „Bildungskraft und Empfindungsfähigkeit verhalten sich zueinander wie Mann und Weib“ (HA XI, 540). Moritz spricht aber die möglichen Konsequenzen mißlingender erotischer Vermittlung klarer als Goethe aus: gewaltsame, destruirende Aneignung (ebd., 541).
- ²¹ F I, 145; vgl. auch ebd., 146 und 147.
- ²² Vgl. dazu F I, 15 recto (gerahmte Landschaft bzw. Stilleben auf einem Skizzenblatt; ca. 1765/68).
- ²³ Vgl. die im Umkreis der zweiten Harzreise entstandenen (unvollendeten) Blätter F I, 260; 262–264; 267–271 (ca.1783), bei denen die Landschaftskonglomerate „ortlos“ auf dem Blatt schweben. Vom schwerelosen, schwebenden Charakter dieser Blätter heben sich F I, 275 (Eingestürzte Schachtanlage; ca. 1784) und F I, 282 (Niedergestürzte Fichten an Bach; ca. 1785) gewaltsam ab.
- ²⁴ Vgl. F I, 284.
- ²⁵ Vgl. F VII, 1113a.
- ²⁶ Vgl. dazu Goethes Versuche, ein ähnliches Motiv (Bauerngehöft) etwa gleichzeitig (1777) durch einen die Gegenstände vereinheitlichenden kleinteiligen (F I, 162; Bauerngehöft) oder großzügig-flächigen Duktus (F I, 164) bildhaft zusammenzufassen. Auch der kleinteilige, zitternde Duktus von F I, 201 (Allstedter Schloß und Teich), 202 (Brücke in Hügellandschaft) und 203 (Baumschlagskizze; alle ca. 1778) und F I, 284 (Turmfels Neudeck in Böhmen, 1786)

- resultiert wohl aus der Absicht, Gegenstände miteinander zu „vernähen“, Kontur und Binnendifferenzierung einander anzunähern. – Auch das überstrahlende (Gegen-)Licht bewirkt integrative Verschmelzung von Einzelnem und Ganzem; vgl. F I, 205 (Fensterblick in Allstedt, 1778); F I, 221 (Morgensonne am Gartenzaun, ca.1779/80); F I, 226 (Stürmische Mondnacht <!!>, ca. 1780); F I, 227 (Gespräch am Fenster, ca. 1780).
- ²⁷ Vgl. zum Beispiel F I, 107 (Die Mythen); F I, 121 („Bei den Kapuzinern“ auf dem Gotthard). Nach der Rückkehr von der Schweizer Reise finden sich häufiger dominierende Bäume und Felsen; vgl. etwa F I, 134; 137; 138 recto und die entschiedene Quaderbildung von F I, 276 (1784) und 280 (Felsen am Ochsenkopf, Fichtelgebirge, 1785).
- ²⁸ Zu den Zeichnungen, die Goethe selbst in die spätere Künstlerkategorie der „Schwebler und Nebler“ (HA XII, 90) einordnen würde, gehören beispielsweise F I, 2 (Flußlandschaft mit altem Burgturm auf den Uferbergen, ca. 1765); F I, 38 (Turm im Mondschein, ca. 1767/68); F I, 39; 41; 42 (Baumstudien; ca. 1767/68); F I, 50 (Baumreihe und Höhenzug; ca.1768/69); F I, 62 (Bauernhäuser, von einer Baumgruppe hinterfangen, ca.1768/70); F I, 99; 100 (Stadtmauern; 1770er Jahre). Ferner die Stilleben F I, 52 und 53 (ca. 1768/70).
- ²⁹ Vgl. F II, 13 (Rovereto) als Auftakt; F II, 27; 28 (Frascati); 38; 40; 41; 45–47; 51; 52.
- ³⁰ Vgl. Pfothenhauer 1988/89.
- ³¹ Vgl. die Betonung der weiten Horizontlinie (Küsten, Aquädukte etc.): F II, 72; 74; 76; 78; 108–111 und die von Tischbein beeinflusste, freie, bewegte Linie der Solfatara/Pozzuoli-Zeichnungen F II, 87; 89; 97; 98; 103; 105; 107 oder der Stürmischen See von F II, 126; vgl. auch 127. – Während des zweiten römischen Aufenthalts wird Goethes Linie unter dem Einfluß Hackerts immer kleinteiliger, „ängstlicher“; vgl. F II, 204ff. Das hält sich dann auch während der Rückreise Goethes; vgl. F II, 399; 400; 403.
- ³² Vgl. die Versuche einer Vermittlung von Haptizität und Optizität auf F II, 144; 146; 148; 157; 176; 295 verso; 296; 301; 302; 304–306; 313; 314; 330–332.
- ³³ Boehm 1985, 30.
- ³⁴ Schmitz 1959, 39.
- ³⁵ Vgl. dazu die stärker bewegten Zeichnungen F I, 112 (Waldlandschaft mit Wasserfall, 1775), F I, 118 (Wasserfall der Reuß im Drachental) und F I, 117 (Bergpfad am Gotthard), eine äußerst flüchtig skizzierte Situation, bei der die potentielle Bewegung von Weg und Fels die Räumlichkeit verschwinden läßt; vgl. dazu auch F I, 126 (Teufelsbrücke). Vgl. ferner etwa die heftig bewegte, breit lavierte Hexenszene zu Macbeth von F I, 302 (ca.1776/77) und die Beschwörungsszene F I, 305 (ca.1776/78).
- ³⁶ Nach der italienischen Reise erschließen Goethes Zeichnungen den landschaftlichen Raum wesentlich dynamischer. Bewegung vereinheitlicht die räumlichen Daten und macht so die zeitlichen Implikationen des räumlichen Sehens erfahrbar. Vgl. beispielsweise F IVA, 314; 316; 332; F IVB, 135; 139; F VIA, 244; 243; 264.
- ³⁷ Vgl. dazu Apel 1994, der von einem „Programm der Erneuerung eines sehenden Sehens“ (576) spricht, ohne auf Herkunft und Stellenwert der Formel in Imdahls Hermeneutik zu verweisen. Die integrative Kraft des „erkennenden Sehens“, das für Imdahl „sehendes“ und „wiedererkennendes Sehen“ vereinigt, liegt Goethes Anschauungsbegriff sehr viel näher (vgl. Imdahl 1980, 90ff.).

- ³⁸ Vgl. Husserl 1928, §§10 und 11.
- ³⁹ Vgl. ebd., §25.
- ⁴⁰ Frank 1989, 287ff.
- ⁴¹ Bei den Zeichnungen wäre etwa an Goethes Vorliebe für breit beschiedene, mittägliche Landschaften zu erinnern, in denen sich Stillstand, Dauer und tageszeitliche Übergänglichkeit verbinden (zahlreiche Beispiele in F VIB). – Zu Goethes Bildbeschreibungen umfassend, wenn auch kaum das Zeitproblem berührend, Osterkamp 1991.
- ⁴² Meyer gegenüber fordert Goethe, daß die gemalten Figuren durch ihre Stellungen selbst ihr Verhältnis wie eine Eurhythmie ausdrücken sollen (27.4.1789); vgl. auch Goethes Ablehnung der (statischen) „Komposition“ zugunsten der (dynamischen) „Entfaltung“ (an denselben, 27.2.1789).
- ⁴³ Boehm 1987, 1.
- ⁴⁴ Nützlich auch Lamblin 1987 und Theissing 1987, ferner Wilhelmy 1995 und Pochat 1996.
- ⁴⁵ Boehm 1987, 3.
- ⁴⁶ Boehm 1985, 61; vgl. auch Boehm 1994.
- ⁴⁷ Vgl. zur Bedeutung der Erinnerung bei Goethe: Matussek 1996a.
- ⁴⁸ Vgl. F VII, 562; 632; 642; 659; 670; 671; 673; 679; 680; 684; 966; 1058 und Zeichnungen wie F IVA, 21; 24; 47; 54–56. – Konstruierte Ideal- bzw. Erinnerungslandschaften fertigt Goethe bereits in Italien an; vgl. F II, 102; 118.
- ⁴⁹ Im Reisebüchlein von 1806/07 reicht das etwa von der stillen Existenz einer hell beschiedenen Hofmauer (F IVA, 57; Blatt 36) über locker skizzierte, ruhige Meeresbuchten (F IVA, 50; Blatt 6), ein hoch über der Meeresbucht stehendes Haus im Mittagslicht (F IVA, 62; Blatt 43), mondbeschiedene Buchten (F IVA, 54; 56; Blätter 28 und 29) bis zu pathetisch ins Höhleninnere strahlenden Sonnenuntergängen (F IVA, 58; Blatt 38), Alpenlandschaften und realen Topographien (F IVA, 171; Blatt 74: Hahnenkamm und Ottoshöhe bei Karlsbad). In den 22 Landschaften von 1810 nahm Goethe explizit Veränderungen am topographischen Vorbild vor, zeichnete aus der Erinnerung oder schuf ein „Analogon“ für Reiseberichte.
- ⁵⁰ In Goethes meteorologischen Zeichnungen beispielsweise wird der dynamische Zusammenhang zwischen Bildfläche und innerbildlichem Datum besonders sinnfällig. Die Position der Wolken im Bildfeld enthält häufig bereits eine Aussage über ihr jeweiliges Bewegungspotential. Das ließe sich detailliert darstellen, würde hier aber zu weit führen.
- ⁵¹ Vgl. dazu W. Schads Beitrag in diesem Band. – Vgl. auch Parabase (1820): „Immer wechselnd, fest sich haltend; / Nah und fern und fern und nah; / So gestaltend, umgestaltend –“ (HA I, 358).
- ⁵² Zum providentiellen Charakter etwa von Giottos Werken vgl. Imdahl 1980, 27f.