

WERNER BUSCH

*Die Rolle der englischen Kunst für Goethes Kunstbegriff**

Nein, viel hat Goethe wirklich nicht zur englischen Kunst geschrieben. Und wenn er etwas ausführlicher über einzelne Künstler wie Flaxman und den ‚halben‘ Engländer Füßli nachdenkt, dann scheint ihn nicht das eigentlich Englische an dieser Kunst zu interessieren. Wenn hier zudem auf eine Beschäftigung mit Goethes Stellungnahme zur englischen Literatur, vor allem Shakespeare oder Sterne, und zur Philosophie, vor allem Shaftesbury, verzichtet wird, dann scheint nicht viel übrigzubleiben, das Aufmerksamkeit verdiente. Doch vielleicht kann gerade das Zusammentragen von Beiläufigem, halben Sätzen, auch von umstandslosem ungeschützten Verteilen von Noten zum Englischen besonders deutlich machen, mit welcher ungewisser Konsequenz Goethe seit den 1790er Jahren, der nachitalienischen Zeit, ein Zuordnungssystem von geradezu kosmischen Ausmaßen entwickelt, in dem jedes und alles seinen Ort gewinnen soll. Dieses Zuordnungsgebilde versetzt beispielsweise seinen Adlatus Meyer in die Lage, Gegenstände, Künstler, Länder mit geradezu verbindlichen Begriffen zu charakterisieren. Sie stellen sich beinahe automatisch ein, wenn Entsprechendes aufgerufen wird.

Eine erste Formulierung findet das System 1798 in *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, genauere, abwägende Beurteilungskriterien schlägt der Aufsatz *Der Sammler und die Seinen* von 1798/99 vor. Die für Goethe entscheidende Gegenstandsfrage versucht ebenfalls 1798/99 die dann von Meyer ausformulierte Abhandlung *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* zu liefern. Sie dient als gedankliche Basis und Praxisanleitung für die Weimarer Preisaufgaben und hat insofern auch gewisse orthodoxe Züge, ebenso wie die historische Anwendung des von den Weimarer Kunstfreunden Erarbeiteten in der großen, wieder von Meyer ausgeführten Zusammenstellung *Winckelmann und sein Jahrhundert* von 1805. Kurze Bemerkungen wie der 1797 formulierte stichwortartige Text *Über Heinrich Füßlis Arbeiten* und der knapp ausformulierte Kommentar *Über die Flaxmanischen Werke* von 1799 liefern die Anwendung auf individuelle Künstler. Gerade auch aufgrund ihres systematischen Ortes werden diese beiden auf englische Kunst bezogenen Beiträge hier eine besondere Rolle spielen. Doch vorab seien die flüchtigen Bemerkungen zum Englischen an sich zusammengestellt; sie kreisen um identische oder in systematischem Zusammenhang verwandte Begriffe.

In einem Paralipomenon aus den Vorarbeiten zu den *Propyläen* spricht Goethe über die „Studierungsart der verschiedenen Nationen in Rom“: Die Franzosen haben ihr Fundament in der Akademie und der klassischen Tradition eines Poussin, seien zwar danach „ins Manie-

* Der Beitrag behält den Vortragscharakter bei und beschränkt sich auf Nachweiszitrate.

rierte und Leere“ abgewichen, doch könne man immerhin in der Gegenwart von einer „neue[n] Energie unter David“ sprechen, deren Charakter Goethe durch eine Schilderung des Verhältnisses von Natur und Manier klären will. Die Engländer dagegen sind ohne Tradition und verpflichtendes Muster, untereinander haben sie große Gemeinsamkeiten – Goethe führt hier nicht aus, worin sie bestehen –, doch scheint er nicht sehr viel von ihren Kunsterfolgen zu halten, denn das einzige, was er aus Rom noch für vermehdenswert hält, ist der Hinweis darauf, daß ihre mittelmäßigen Talente zum Handel übergehen und darin große Erfolge haben.¹

Ganz offensichtlich denkt Goethe an Gavin Hamilton, der neben seiner Tätigkeit als Künstler einer der wichtigsten Ausgräber und Kunsthändler des 18. Jahrhunderts war und den er neben Benjamin West noch für den klassischsten englischen Künstler hält.² Nicht nur besaß er Nachstiche nach Hamilton, sondern vor allem kannte er zweierlei: Hamiltons Stichwerk *Scuola Italica Picturae* von 1773, in dem Hamilton einen klassischen Kanon mit Bildern von Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts zu propagieren sucht – zum Nutzen der Künstler des 18. Jahrhunderts –, zumeist gestochen von Domenico Cunego, Raffael oder Guercino geben darin die Norm ab. Zum anderen rekurrierte Goethe mehrfach auf Hamiltons zwischen 1760 und 1775 entstandenen Zyklus aus sechs Szenen zu Homers *Ilias*.³ Hamilton war zwar nicht, wie Goethe meinte, der erste, der den Blick wieder auf Homer lenkte – *Ilias*-Szenen in der Kunst gibt es von Giulio Romano, Rubens bis Chéron oder Coypel –, aber Goethe faßt mit seiner Bemerkung doch etwas Richtiges: Nicht nur war Hamilton für das 18. Jahrhundert traditionsstiftend bis hin zu Carstens oder Flaxman, vor allem aber war er der erste, der auf den Homerischen Text, wenn auch in einer relativ freien Übersetzung von Alexander Pope, zurückging und nicht, wie zuvor üblich, auf die Vergilschen oder Ovidischen Varianten des Stoffes.⁴ Selbst wenn Goethe und Meyer noch manches an Hamilton zu kritisieren haben, die Mengssche Klassizität für reiner halten, so loben sie doch seine „Gewandtheit im Gebrauch der Motive“ und seine Anordnung und geben die Krone in dieser Hinsicht Hamiltons *Hebe*.⁵

Die Bemerkung ist bezeichnend: Obwohl doch eigentlich von den Homerischen Szenen die Rede ist, wird im Endeffekt, um den Begriff von Jennifer Montagu zu wählen, eine Einfigurenhistorie⁶ besonders gelobt. Selbst wenn der Typus letztlich auf die Tradition von

¹ [Über römisches Kunstleben]; BA 19, S. 204f. – Zur „neue[n] Energie unter David“ ausführlich Hermann Mildener: *Die neue Energie unter David*. In: Kat. Ausst. *Goethe und die Kunst*. Hrsg. von Sabine Schulze. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik. Ostfildern-Ruit 1994, S. 280–291.

² *Winkelmann und sein Jahrhundert*. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe. Tübingen 1805, S. 285f.

³ Christian Schuchardt (Hrsg.): *Goethes Kunstsammlungen*. Bd. 1–3. Jena 1848–1849. Repr. Hildesheim, New York 1976, Erster Theil, S. 219, Nr. 43, 43 a, 44 (Flaxmans Stichwerke), S. 214 (Hamilton).

⁴ Dora Wiebenson: *Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art*. In: *The Art Bulletin* 46 (1964), S. 23–37; Lindsay Errington: *Gavin Hamilton's Sentimental Iliad*. In: *The Burlington Magazine* 120 (1978), S. 11–13; Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, S. 138–157.

⁵ *Winkelmann* (Anm. 2): *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, S. 286.

⁶ Jennifer Montagu: *Charles Le Brun's Conférences sur l'expression générale et particulière*. Diss. masch. London 1959, S. 201; Werner Busch: *Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts*. In: Kat. Ausst. *Angelika Kauffmann*. Hrsg. von Bettina Baumgärtel. Ostfildern-Ruit 1998, S. 40–46.

Guido Reni zurückgeht, so findet er doch seine eigentliche Ausprägung erst im 18. Jahrhundert. Hebe, die Jupiter Nektar kredenzt, war dabei besonders als Rollenporträt beliebt, bei Nattier in Frankreich, vor allem aber in England bei Reynolds, Cotes, West oder Romney. In der Londoner Royal Academy wurden derartige Darstellungen angekündigt als *Portrait of a Lady in the character of Hebe*.⁷ Auch das scheint mir bezeichnend. Es dürfte entschieden überlegenswert sein, ob nicht Goethes höchste Kategorie in der Abhandlung *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, die in sich ruhende Einzelfiguren ohne szenischen Zusammenhang propagiert, diesem primär englischen Typus des 18. Jahrhunderts Entscheidendes verdankt: „In symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften, bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände, gebietet selbst Ideen oder Begriffen uns sinnlich zu erscheinen“.⁸ Und auch die Charakterbilder sieht Goethe über die bloß historischen Darstellungen hinausgehen, schon weil sie grundsätzlich von der individuellen Erscheinung ausgehen und im Besonderen das Allgemeine aufheben. Die historischen Darstellungen beruhen auf dem rein Menschlichen der Handlung und entsprechen nur insofern Goethes Grundforderung, als die Werke der Kunst sich selbst ganz aussprechen müssen. Die Charakterbilder dagegen erheben sich „als Gegenstand über die historische Darstellung dadurch, daß alle Figuren desselben für sich interessiren müssen und die Handlung ihnen nur zur nähern Bezeichnung, oder Versinnlichung des Charakters beygelegt, anerkunden oder um deswillen untergeordnet ist. Im historischen Bilde hingegen sind die Figuren um der Handlung willen da“.⁹ Handlung spielt, so kann man schließen, eigentlich nur die Rolle eines Attributs, und es leuchtet ein, daß Goethe als den Inbegriff eines Charakterbildes Raffaels synthetische *Schule von Athen* denkt.¹⁰

Ob Goethe es will oder nicht, mit der Begründung der Charakterbilder und der in sich ruhenden Einzelfigur als höchsten Gegenständen der Kunst reagiert er auf einen Wandel in der Kunst, der nicht nur die Zahl der vorteilhaften Gegenstände in der Kunst drastisch reduziert, sondern vor allem – ganz gegen Goethes Intention – auf besondere Weise den Anteil des Betrachters einfordert, wo Goethe doch sich selbst aussprechende Gegenstände wünscht. Lehnt man, wie Goethe, die gesamte barocke allegorische Bildersprache ab¹¹ und konzentriert sich in der Kunst auf sich selbst aussprechende Einzelfiguren, die ihren Charakter in sich tragen, dann ist es am Betrachter, ihre Ausdrucksdimension auf sich wirken zu lassen und als Sinn an das Bild zurückzugeben. Kein Wunder also, daß die eigentliche Leistung Gavin Hamiltons nicht in einer Revitalisierung von Klassizität zu sehen ist, sondern in der Prägung von Reflexionsfiguren, die innerbildlich die Betrachterperspektive vorgeben, und zwar nicht in Albertischer Tradition handelnd, sondern indem sie angesichts des Gezeigten in tiefes, gänzlich handlungsloses Nachsinnen versinken. Die Aneignung dieser

⁷ Robert Rosenblum: *Reynolds in an International Milieu*. In: Kat. Ausst. *Reynolds*. Hrsg. von Nicholas Penny. Royal Academy of Arts, London 1986, S. 50 u. ebd., Kat. Nr. 81.

⁸ *Propyläen. Eine periodische Schrift*. Hrsg. von Johann Wolfgang Goethe, ed. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Darmstadt 1965, Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1798, S. 101 (49).

⁹ Ebd., S. 87 (35) – 88 (36).

¹⁰ Ebd., S. 88 (36).

¹¹ Ebd., S. 90 f. (38 f.); zur Allegoriekritik des 18. Jahrhunderts Joachim Rees: *Die unerwünschten Nebenfiguren. Rubens' Medici-Zyklus und die Allegoriekritik im 18. Jahrhundert*. In: Wallraf-Richartz-Jb. 54 (1993), S. 205–232.

Versunkenheit durch den Betrachter ermöglicht ihm, geleitet von der Ausdrucksdimension des Bildes, den Verzicht auf konventionelle Zeichengebung im Bild durch einen eigenen Reflexionsprozess zu kompensieren.¹²



Abb. 1

Domenico Cunego nach Gavin Hamilton, *Andromache betrauert den toten Hektor*, Kupferstich, 1764

Gavin Hamiltons *Andromache betrauert den toten Hektor* (Abb. 1) ist das Paradebeispiel für diesen Typus.¹³ Andromache ist nicht, wie der Titel es will, die Hauptperson, sondern die sinnend abseits stehende Helena, um die der Trojanische Krieg ging und die angesichts des toten Hektors, ihrer einzigen Schutzfigur, die Vergeblichkeit allen Tuns und die Ausichtslosigkeit der Situation bedenkt. Mit dieser Szene endet die *Ilias*, der Leser wie der Betrachter des Hamiltonschen Bildes werden mit der Aufforderung zu einem nicht zielgerichteten Nachsinnen über das unaufhebbare und fortdauernde Schicksal entlassen. In der Weiterentwicklung dieser Dimension kommt es zu gänzlichen Herauslösungen, bei denen die Betrachterin und der Betrachter das Wissen um die Ereignisse von Troja mitbringen müssen. Nur dann können sie den sinnenden Ausdruck der Helena mit Bedeutung befrachten.¹⁴ Kein Wunder auch, daß Goethe sich über dies ihn irritierende, weil seinem klassischen Kunstbegriff widersprechende Phänomen des zeitgenössischen Neoklassizismus Rechenschaft geben wollte. In einem Schema vom Oktober 1798, überschrieben *Zu bearbeitende Materie*, stellt Goethe einen Stoffplan für die *Propyläen* auf. Folgende Künstlernamen stehen hier untereinander: Füßli, Carstens, Trippel, Canova, David.¹⁵ Nimmt man Trippel aus, den Goethe wohl nur nennt, weil er seine – Goethes –

¹² Zur Reflexionsfigur: Busch (Anm. 4), S. 147–157.

¹³ Ebd., S. 142 f. u. 147 f.

¹⁴ Busch (Anm. 6), S. 41 f.

¹⁵ BA 19, S. 198.

Büste modelliert hat, so sind die genannten Künstler diejenigen, die auf extremste Weise am Ende des 18. Jahrhunderts den neuen Typus der handlungsunfähigen Reflexionsfigur geprägt haben, welche keinen Ausweg aus dem thematischen Zusammenhang, in den sie gestellt ist, finden kann und dieses Problem als fortdauerndes an den Betrachter überantwortet, der damit zurechtzukommen hat.

Nur scheinbar sind wir vom Thema abgekommen. Hamilton, der klassizistische englische Künstler, den Goethe am meisten lobt, ist zugleich derjenige, der etwa Canova anleitet, nicht in dramatischer Gestik ausgreifende, auf ein Ziel lossteuernde Figuren zu schaffen, sondern in sich ruhende, in ihrem Zustand befangene.¹⁶ Sosehr Goethe und Meyer sich selbst aussprechende Einzelfiguren propagieren, sosehr fordern sie in klassisch-normativer Tradition zugleich die organische Ganzheit des Kunstwerks und sehen diese etwa bei Canovas *Grabmal für Clemens XIII.* (Abb. 2), von 1783 bis 1792 in St. Peter in Rom errichtet, empfindlich gestört. Sosehr sie die Figur des dahinschmelzenden Trauergenius für sich loben, sosehr scheint er ihnen, gerade auch in seiner ausgeprägten Konfrontation mit der starr aufgerichteten Religio, die Ganzheit des Monumentes zu zerstören.¹⁷ Daß Canova die beiden extremen Alternativen als zwei Möglichkeiten der Reaktion auf den Tod des Papstes an den Betrachter überantwortet, der sie in ihrer Spannung in sich zum Ausgleich zu bringen hat, durch Reflexion ihrer jeweiligen Berechtigung – der Glaube richtet auf, die Trauer löst auf –, das konnten Goethe und Meyer nicht akzeptieren. Und so retten sie die Ganzheit durch die Propagierung der Einzelfigur und versuchen, die Hauptfragestellung der Kunst der Gegenwart zu eskamotieren.

Wenn wir weiterhin betrachten, wie Goethe generell die englische Kunst charakterisiert, dann werden wir eben dieses Problem in Varianten immer wiederfinden. Am Anfang von *Der Sammler und die Seinigen*, in Julies zweitem Brief, ironisiert sie die femininen englischen Kupfer, in denen alles schön und elegant, aber wenig substantiell sei. Im achten Brief wird begrifflich, wenn auch spielerisch systematisiert, was darunter zu verstehen ist. In der vierten Abteilung wird der Undulisten oder Schlingler gedacht. Abgesehen davon, daß der Begriff offensichtlich von Hogarths dreidimensionaler Schönheitslinie in seiner *Analysis of Beauty* von 1753 abgeleitet ist, der der frühe Goethe durchaus einigen Erkenntniswert in *aestheticis* abgewinnen konnte¹⁸, so markiert der Begriff hier nur eine gewisse Schwäche, Schläffheit ohne Substanz und wirkliche Körperlichkeit, ja, geradezu durch nur förmliche Eleganz ausgelöste krankhafte Reizbarkeit, die allein aus der Behandlung, nicht aus dem realen Gehalt des Werkes resultiert.¹⁹ Damit kann man sich auch den Imaginanten nähern, von denen es verschiedene Ausprägungen gibt. Erwähnt seien die Poetisierer, die mit der Dichtung wetteifern, indem sie verschwommen Poetisches in der Kunst zu evozieren suchen und auf die Einbildungskraft wirken wollen, statt reale Gestalten zu prägen. Ganz offensichtlich, wir werden es sehen, zielt Goethe hier auf Füßli, ebenso wie mit den Benennungen Phantomisten und Phantasmisten.²⁰

¹⁶ Busch (Anm. 4), S. 152–155.

¹⁷ Ebd., S. 219–225.

¹⁸ HA Briefe, Bd. 1, S. 187. Vgl. auch den weiteren Brief an Lavater, 8. 8. 1775 (HA 13, S. 201); zu Hogarths Stichen in Goethes Sammlung: Schuchardt (Anm. 3), S. 220, Nr. 49.

¹⁹ *Der Sammler und die Seinigen* (BA 19, S. 207–269); zu den englischen Kupfern (ebd., S. 219 f.) und zu den Undulisten (ebd., S. 265 f.).

²⁰ Zu den Imaginanten (ebd., S. 261–263), zu den Poetisierern, Phantomisten und Phantasmisten (ebd., S. 262).

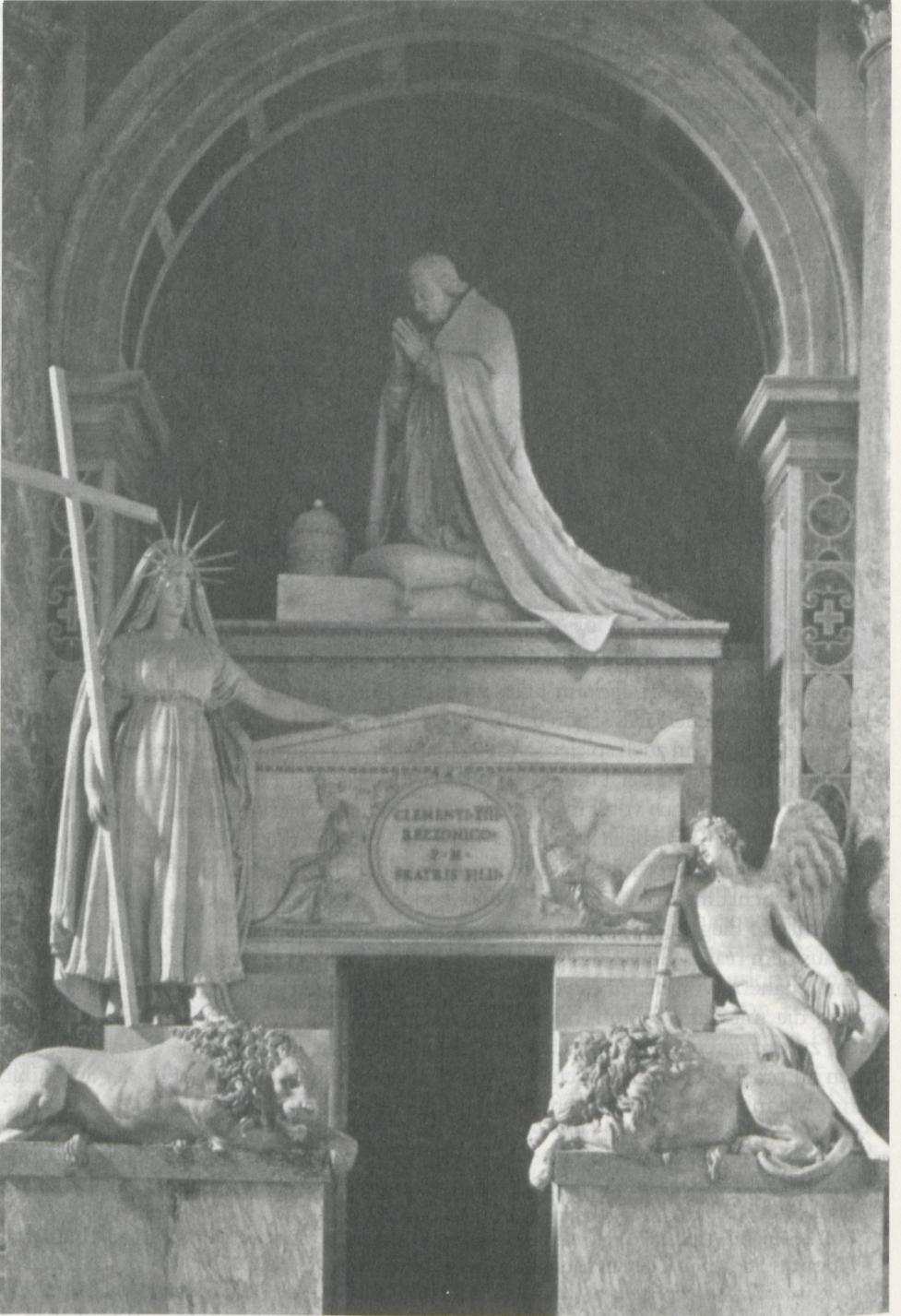


Abb. 2 Antonio Canova, Grabmal für Clemens XIII., 1783–1792, Rom, St. Peter

Eine andere Kategorie sind die Nebulisten – auch ihnen gerät nichts präzise, ja, sie legen es auf Verschleierung hin an. Ihnen fehlt, da sie ohne Realität sind, „Kunstwahrheit als schöne Wirklichkeit“ (BA 19, S. 262); auch mit dieser Variante scheint Füßli gemeint. Goethe sieht auf diesem Wege unendlichen Schaden für die Kunst angerichtet, da sie alle ihre Grenzen verlasse und unbestimmt in einen Bereich eindringe, der allein der Poesie vorbehalten sei. Letztlich sei die Karikatur ähnlich unbestimmt, und auch ihr, der englischen Gattung *sui generis*, gilt Goethes gänzliches Verdikt.²¹ Doch die Unbestimmtheit kann sich auch pedantisch niederschlagen; dann spricht Goethe von den Punktierern, die in Kälte und Steifigkeit verfallen. Hier scheint die Forschung nicht recht verstanden zu haben, worauf Goethe anspielt, obwohl er es beiläufig, allerdings nicht ganz logisch in der Abteilung zu den Undulisten, direkt ausspricht. Überläßt der Undulist sich seiner formalen Neigung, so verliert sich die Substanz mehr und mehr aus dem Werk, die Gemälde verlieren ihre Farbe, die Kupferstiche lösen sich in Punkte auf, „so wird alles nach und nach, zum Ergötzen der zarten Liebhaber, in Rauch aufgehen“.²²



Abb. 3

Francesco Bartolozzi nach Angelika Kauffmann, *Die drei Bildenden Künste*, Stipplemanier in Rot, 1783

Die freischwebenden und nichtigen Kupferstiche von Julius Schwester sind gemeint. Offensichtlich zielt Goethe auf Bartolozzis vor allem in schwachem Rotdruck England und von da aus den Kontinent überschwemmende Stiche in Stipplemanier (Abb. 3): eine

²¹ Zu den Nebulisten (ebd., S. 262) und zur Karikatur (ebd., S. 263).

²² Zu den Punktierern (ebd., S. 266); *Winckelmann* (Anm. 2), S. 185; Zitat zu den Undulisten (BA 19, S. 265).

Wanddekormationsmode, die vorzüglich zu Adams architektonischem etruskisch-pompejanischen Dekorationsstil (Abb. 4) paßte – schwebend, inhaltlich mit Bedacht unbestimmt, auch dadurch, daß die Stiche in Rund- oder vor allem Ovalform erscheinen; ihnen fehlt in der Tat jede Basis.²³



Abb. 4
Robert Adam, *Dekoration des Etruskischen Raumes in Osterley Park, Middlesex, 1775–1777*

Und auch mit den Skizzisten, einer Klasse, die Goethe besonders zuwider ist, sind primär die Engländer gemeint. Skizzen sind bloße Hieroglyphen, die sich mitnichten selbst aussprechen; sie sind bloßer Schein. Wir wollen diese sonderbaren Charakteristika, mit denen Goethe halb

²³ Zur Punktiermanier David Alexander: „*The whole world is angelicamad*“. *Angelika Kauffmann und der Markt für Druckgraphik im 18. Jahrhundert*. In: Kat. Ausst. (Anm. 6), S. 73–78. Zum Adam-Stil: Joseph u. Anne Rykwert: *Robert und James Adam. Die Künstler und der Stil*. Stuttgart 1987 (zuerst engl., Mailand 1984).

im Ernst, halb im Spaß umgeht, nicht weiterverfolgen. Für ihn steht fest: Herrscht das eine oder andere vor, verliert sich alle Kunstwahrheit; erst durch die Kombination von mehreren der genannten Kategorien kann eigentliche Kunst entstehen. Wichtig scheint, daß Goethe mit all den negativen Charakteristika primär, wie man ganz offensichtlich übersehen hat, die englische Kunst meint.

Einige wenige Belege aus Goethes beiläufigen Bemerkungen: In Goethes Sammlung, Schuchardt überliefert es genau, befinden sich nicht nur Zeichnungen von Füßli, sondern in einer Mappe auch aufgezoogene Landschaftszeichnungen englischer Künstler, meist mit weißer und schwarzer Kreide auf farbigem Papier. Der Umschlag dieser Mappe ist von Goethe eigenhändig beschriftet: „Neuere Engländer. Nebulistisch aber estimabel“.²⁴ Sie gefallen ihm also in Grenzen, doch fehlt ihnen, wie – so können wir schließen – dem Englischen generell, Bestimmtheit, die das Kunstwerk erst eigentlich zur Kunst macht. Der späte Goethe, der die Verehrung seines Werkes und dessen Übersetzung ins Englische durch Thomas Carlyle durchaus genießt, schreibt im Juni 1829 an diesen, er möge ihm doch eine Ansicht seiner Wohnung schicken, damit seiner Vorstellung aufgeholfen werde. Carlyle selbst oder ein Bekannter könnten ihm doch ein Blättchen schicken, „denn es ist nur von einer Skizze die Rede, wozu das Talent, wie man sieht und weiß, in Britannien allgemein verbreitet ist“.²⁵ So freundlich das gemeint ist und so sehr der englische Dilettantismus, der ein gewisses Zeichenvermögen voraussetzt, hilfreich ist, implizit ist auch gesagt, daß der Engländer eben über das bloß Dilettantische nicht hinauskommt. Das, was für den Amateur akzeptabel ist – das Unbestimmte, bloß Andeutende, die fehlende Ganzheit als strukturelle Fügung –, sieht Goethe auch bei den englischen Künstlern vorherrschen, und hier wird es zu einem entschiedenen Manko. Oder noch genauer: Goethe sieht, daß die Amateure, die er in Italien in Form der allgegenwärtigen Grand Touristen kennengelernt hat, mit ihrer gleichmäßigen, aber eben beschränkten Zeichenkompetenz den Künstlern die Norm vorgegeben haben. Im Falle Flaxmans, den Goethe den „Abgott aller Dilettanten“ nennt,²⁶ werden wir diese Dimension jetzt weiter zu verfolgen haben.

Wie sehr zum Zeitpunkt von Goethes Überlegungen zur Gegenstandsfrage, der Planung der Weimarer Preisaufgaben und der endgültigen Ausformulierung seiner Kunstprinzipien in den *Propyläen* sein Bild vom Englischen festgelegt ist, wird darin deutlich, daß er es zu diesem Zeitpunkt auch auf die englische Literatur überträgt, während er später in der Rückschau ohne grundsätzlichen Vorbehalt darauf verweisen kann, wie sehr ihn Oliver Goldsmith und vor allem Laurence Sterne geprägt haben.²⁷ 1799 dagegen, in einem Brief an Wilhelm von Humboldt, folgt er der Grundsystematik: „Ich weiß es sehr gut an mir selbst, mit welcher unterschiednen Einsicht ich einen italienischen Schriftsteller, oder einen englischen lese. Der erste spricht zu mir gleichsam durch alle Sinne und gibt mir ein mehr oder weniger vollständiges Bild; der letzte bleibt immer der Gewalt der Einbildungskraft mehr ausgesetzt, und ich bin nie ganz gewiß, ob ich das Gehörige dabei denke und empfinde“.²⁸ Wir erinnern uns: Die einseitige Absicht, auf die Einbildungskraft zu wirken, zeichnet die Imaginanten aus, zu denen die Poetisierer und

²⁴ Schuchardt (Anm. 3), Erster Theil, S. 323.

²⁵ HA Briefe, Bd. 4, S. 336.

²⁶ *Über die Flaxmanischen Werke* (BA 19, S. 285–292; Zitat S. 285).

²⁷ An Zelter, 25. 12. 1829 (HA Briefe, Bd. 4, S. 360).

²⁸ An Wilhelm von Humboldt, 26. 5. 1799 (HA Briefe, Bd. 2, S. 376).

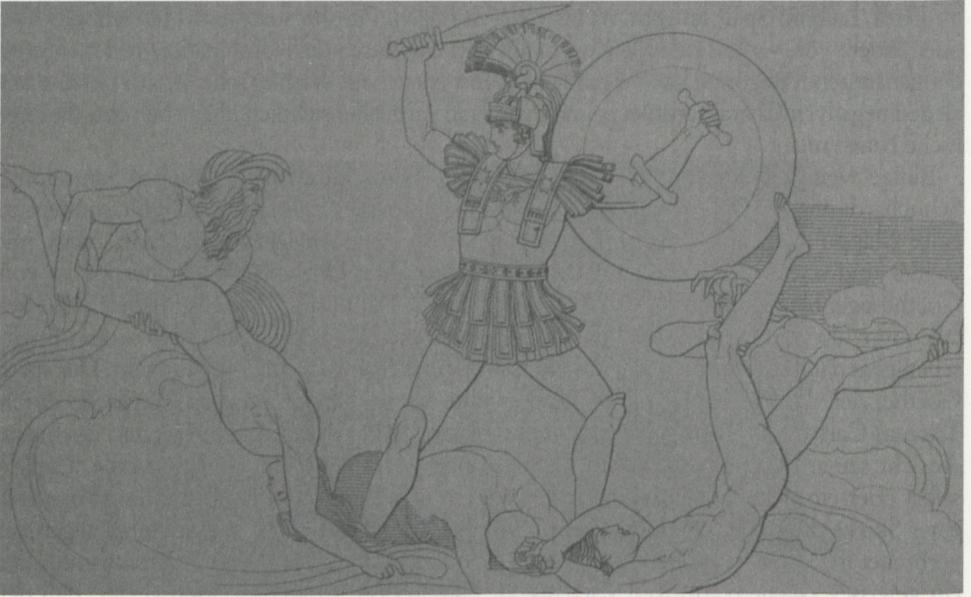


Abb. 5

Tommaso Piroli nach John Flaxman, *Achill und Skamandros*, Taf. 33 der Illustrationen zu Homers *Ilias*, Kupferstich, 1793

die Nebulisten gehören, sie folgen der „falschen Natur“, aber der Vorwurf gilt auch für die Skizzisten.²⁹

Im folgenden soll Goethes Charakterisierung von Flaxman und Füßli kurz an deren Kunstpraxis gemessen werden. Dabei wird vor allem gezeigt, daß Goethe zwar die Phänomene, das Besondere der Kunst dieser beiden wahrnimmt, aber aufgrund des systematischen und vor allem des didaktischen Zusammenhangs, in dem er über sie urteilt, nicht zu einer Würdigung dieser Eigenheiten kommen kann, die, verkürzt gesagt, gerade ihre Modernität ausmachen. Warum nun nennt Goethe Flaxman den „Abgott aller Dilettanten“? Goethe verweist auf die leichte Faßlichkeit des Flaxmanschen Darstellungsverfahrens. Flaxman stellt der Aneignung keine Schwierigkeiten in den Weg, regt die Einbildungskraft an, bei den Dante-Illustrationen ist es ihm ein leichtes, „sich in den unschuldigen Sinn der ältern italienischen Schule zu versetzen“, ein Gefühl von Einfachheit und Natürlichkeit zeichnet diese Blätter aus. Es sind leichte, improvisierte Zeichnungen; sie haben – und da verbirgt sich die Kritik – nur den Anschein von Ernst und Gründlichkeit. Bei den Zyklen zur *Ilias* und zur *Odysee* hat Flaxman, auch dies beobachtet Goethe sehr genau, „den Eindruck von den Vasengemälden empfangen“. Die naiven, simplen Themen gelingen ihm am besten, dagegen: „Im Heroischen ist er meistens schwach“. Für die ernste Historie hält Goethe den Zeichentypus nicht für geeignet und darum schließt er: „Merkwürdig ist's, daß diese Zeichnungen dergestalt zyklisch sind, daß sich keine einzige darunter findet, die man in einem Gemälde völlig ausgeführt zu sehen wünschte“.³⁰

²⁹ BA 19, S. 262.

³⁰ Die ersten drei Zitate: ebd., S. 285, das letzte: S. 286.



Abb. 6
Tommaso Piroli nach John Flaxman, *Odysseus weint als er Demodokos zuhört, der von seinen Erlebnissen singt*, Taf. 14 der Illustrationen zu Homers *Odyssee*, Kupferstich, 1793

Wiederum: Das Einzelne rundet sich, nach Goethes Meinung, nicht zur Ganzheit. Seine ebenfalls von 1799 stammende Definition des Dilettantismus spricht dies deutlich aus. „Was dem Dilettanten eigentlich abgeht, ist Architectonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, constituirt; er hat nur eine Art von Ahndung, giebt sich daher aber durchaus dem Stoff dahin, anstatt ihn zu beherrschen“.³¹

Genau dies kritisiert er an Flaxmans *Achill und Skamandros* (Abb. 5) – ein Thema, das er 1801 für die Weimarer Preisaufgaben vorschlägt. Die Flaxmansche Lösung kann für die Teilnehmer zwar als Anregung dienen, doch sollten sie sich der folgenden Tatsache bewusst sein: „Flaxmans Arbeit ist eine glückliche Skizze. Wie viel wäre noch an der Composition zu rücken und zu bessern, und, bei einer sorgfältigen Ausführung, an Form und Charakter u. s. w. zu gewinnen gewesen“.³² So wird man Goethes Kritik wie folgt zusammenfassen können: Flaxman könne nicht eigentlich komponieren; seine Entwürfe blieben Skizze, da ihnen ein wirkliches Zentrum fehle; er deute nur an, ohne wirklich zu finden.

Dem Text zu Flaxman folgt bei Goethe eine Aufstellung all der Themen aus den Werken des Aischylos und aus der *Ilias* und der *Odyssee* – bezeichnenderweise läßt er den

³¹ Die erhaltenen Bruchstücke der mit Schiller geplanten Abhandlung *Über den Dilettantismus* (WA I, 47, S. 299–326; Zitat S. 326); vgl. auch die *Maximen und Reflexionen* Nr. 821–826 (HA 12, S. 481 f.).

³² WA I, 48, S. 43. Ausführlicher zu Flaxmans Strukturprinzipien Werner Busch: *Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts*. In: Regina Timm (Hrsg.): *Buchillustration im 19. Jahrhundert*. Wiesbaden 1988, S. 117–131.

„mittelalterlichen“ Dante weg, den Flaxman in altitalienischem Stil illustriert hat –, die ihm nach Abgleich mit den Flaxmanschen Illustrationen als geeignete Themen für Künstler, nicht nur im Rahmen der Weimarer Preisaufgaben, erscheinen. Aus didaktischen Gründen merkt er in dieser Aufzählung gelegentlich kurz an, ob ihm die Flaxmansche Auffassung gefällt oder wo sie zu kritisieren sei. Ein solches Beispiel wählen wir zur genaueren Betrachtung, Goethe kommentiert es ein klein wenig ausführlicher. Es handelt sich um eine aus seiner Sicht geeignete Szene aus der *Odyssee*, als Odysseus beim Phäakenkönig Alkinoos, dessen Tochter Nausikaa ihn gerettet hat, zum Fest geladen ist (Abb. 6).³³ Es wird der blinde, von den Göttern auserwählte Sänger Demodokos geholt. Zur Leier singt er von den Taten der Griechen vor Troja – zuerst vom Streit des Odysseus mit Achill, was Odysseus, der von der Erinnerung übermannt wird, zu Tränen rührt. Er zieht sein Gewand vor das Gesicht, um sein Weinen zu verbergen. Allein der neben ihm sitzende Alkinoos bemerkt seine Trauer und sein Seufzen. Goethe merkt relativ prosaisch zur Flaxmanschen Auffassung dieser Szene an: „gute Anlage des Charakteristischen der horchenden Teilnahme; wäre aber noch viel zu tun, um es zu einer guten Komposition zu machen, besonders verwirren die Schemel und Stuhlbeine unten her.“³⁴

Wir sollten vor der eigentlichen Analyse noch festhalten, daß Flaxman der Homerischen Anweisung zur Lokalität in einem Punkt genau folgt: Es ist die Rede davon, daß der Herold Pontonoo, der den blinden Sänger herbeigeführt hat, dessen silberbeschlagenen Sessel an eine ragende Säule gestellt hat. Sie ist hinter dem Sänger zu sehen, und an ihr lehnt – tief in Gedanken – wohl der Herold. Gegenüber dem Sänger sitzen im Zentrum Alkinoos, der seitwärts aus dem Bild auf den Betrachter schaut, rechts neben ihm Odysseus mit verhülltem Gesicht, zu erkennen an seinem Spitzhut, links von dem greisen Alkinoos ein Jüngling, der sinnend auf den Sänger blickt. Flaxman markiert so in abbrevierender Form den Hinweis des Textes, daß Jünglinge und Greise zum Fest kamen und dem Sänger lauschten. Soweit zum szenischen Vokabular. Auffällig ist, wie beinahe immer bei Flaxman, die gänzlich bildparallele Aufreihung alles Gezeigten. Das, was Goethe kritisch zu Schemeln und Stühlen anmerkt, gilt für alle räumliche Zuordnung. Vor- und Hintereinander sind nicht klar markiert, eine meßbare räumliche Entfaltung gibt es nicht. Das Auge müht sich um eine logische Wahrnehmung, wird aber vielfach an einer schlüssigen illusionistischen Aufnahme gestört. Die Wahrnehmung changiert zwischen Flächen- und Raumerfahrung. Daß dies Absicht ist und nicht auf künstlerischem Unvermögen basiert, wie Goethe annimmt, wird durch verschiedene ostentative Schachzüge des Künstlers deutlich. Drei seien erwähnt:

Die Säule, an der der Herold lehnt, erkennen wir, seien wir ehrlich, als solche nur aufgrund der Textvorlage oder nach längerem Nachsinnen aufgrund der Schattenzone im unteren Teil, die eine gewisse Profilierung bzw. eine Kehlung ahnen läßt. Nach oben hin wird die Säule gänzlich abstrakt, ja, es ist nicht einmal ihre Begrenzung zum Rand hin auszumachen. Da auch an der Basis keine Rundung und damit auch keine Verkürzung angegeben ist, sondern widersinnig ein bildparalleler Abschluß, wehrt sich die Säule mit allen Mitteln dagegen, als solche wahrgenommen zu werden. Das Sitzmöbel des Demodokos zerfällt dadurch, daß weite Teile vom Gewand des Sehers und Sängers bedeckt sind, schier in seine

³³ Homers *Odyssee*, 8. Gesang; hier benutzt die Übersetzung von Johann Heinrich Voss. Mit einem Nachwort von Prof. Dr. Curt Woyte. Ed. Leipzig o. J., S. 99–115.

³⁴ BA 19, S. 290.

Bestandteile; die Rücklehne ist als ein freischwebendes längliches Rechteck wahrzunehmen. Der gänzlich abstrakte Schatten aus bildparallelen Strichen, die den Sänger vollkommen hinterfangen, fällt diagonal durch das ganze Bild bis zu Odysseus am Ende des Blattes, deckt paradoxerweise das Bein des Jünglings und nimmt ihn, der auch in dünnerer Strichlage charakterisiert ist, so optisch ein wenig zurück. Da die Figuren durchgehend, von einigen wenigen Gewandeinschnitten abgesehen, schattenlose Gebilde sind, eignet auch ihnen ein besonderes Maß an Abstraktion.

Nun könnte ein klassisch gebildeter Kenner argumentieren – und wir trauen dies Goethe auch durchaus zu –, die Motive links und rechts, der sinnende Herold und der verhüllte Odysseus, die im übrigen gemeinsam, kaum merklich, den schmalen vordersten Bühnenstreifen einnehmen, stellen Verweise auf klassische Theorie bzw. Topoi dar. Der Sinnende folge Albertis Vorschlag einer Einführungsfigur, die für den Betrachter innerbildlich dessen Reaktion vorgebe,³⁵ und der verhüllte Odysseus rekurriere auf Plinius' Hinweis auf die antike Darstellung des Iphigenienopfers, bei der Agamemnon verhüllten Gesichts dargestellt sei, da der höchste Schmerz undarstellbar und so der Vorstellung des Betrachters anheimgegeben sei.³⁶ Selbst wenn dem so wäre: Die Tatsache, daß Flaxman beide Male völlig in sich ruhende Figuren ohne sichtbare Leidensäußerungen wiedergibt, spricht dafür, daß es sich bei ihnen um neoklassizistische Reflexionsfiguren handelt. Nicht eine Vorgabe an den Betrachter wird geliefert, sondern eine Projektionsmöglichkeit für den Betrachter. Auch die gänzliche Bildparallelität beider Figuren, die damit einem Handlungszusammenhang, der räumliche Interaktion bräuchte, entzogen sind, weist in diese Richtung. Die diagonale Schattenzone teilt das Bild in zwei Teile. Der blinde Sänger in seinem Dunkel spricht als Seher die Wahrheit aus, sie trifft die drei Zuhörer rechts als Licht der Erkenntnis. Daß sich Alkinoos noch dazu frontal aus dem Bild wendet – bei aller sonstigen gänzlich bildparallelen Anordnung – zeigt, da auch gänzliche Frontalität ein Motiv der Herauslösung aus dem szenischen Kontinuum darstellt, daß durch diese absolute Wendung der Betrachter unmittelbar aufgefordert ist, den abstrakt gestifteten Erkenntnisvorgang auf seine Weise nachzuvollziehen. Nicht eine Geschichte in ihrem Ablauf wird erzählt – was Goethe einfordern würde –, sondern ein Zustand ist geschildert, dessen Begreifen an den Betrachter überantwortet wird; Hilfestellung erfährt er nur auf formal-abstraktem Wege. Das widerspricht aller klassischen Erzählweise. Goethes Kritik wird verständlich, doch er scheint auch gehnt zu haben, daß hier – wie bei allen Illustrationen Flaxmans – eine neue Kunstform vorliegt, die mit neuartigen Mitteln arbeitet, etwa Parataxe, Rhythmus oder Ableseambivalenzen liefert. Uneindeutigkeit wird zu einem Erkenntnisprinzip. Gerade die Erfahrungen der Moderne nach der gescheiterten Französischen Revolution werden auf diese Weise auf den Punkt gebracht. Widerstreitende Gefühle, nicht vereinbare Aufforderungen von verschiedenen Seiten, etwa von Staat und Familie, von öffentlicher und privater Seite, können so zur Anschauung kommen. Goethe hätte dies für widerstrebende Gegenstände gehalten, abzulehnen für die Kunst, doch raubt er mit dieser Überzeugung der Gegenwart ihre eigentliche grundlegende Erfahrung, die sie bis heute bestimmt.³⁷

³⁵ Leon Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften. Hrsg. von Hubert Janitschek. Wien 1876, S. 122; dazu Hans Belting: *Giovanni Bellini. Pietà, Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*. Frankfurt/M. 1985, S. 35–37 u. 84.

³⁶ Plinius, *Hist. Nat.*, XXXV, 73f. (zu Thimantes' Darstellung).

³⁷ Goethe zu den widerstrebenden Gegenständen: *Propyläen* (Anm. 8), 2. Stück, S. 261–265; dazu Werner Busch: *Über den Zusammenhang von Kunstbegriff und Revolutionsauffassung bei Goethe*.

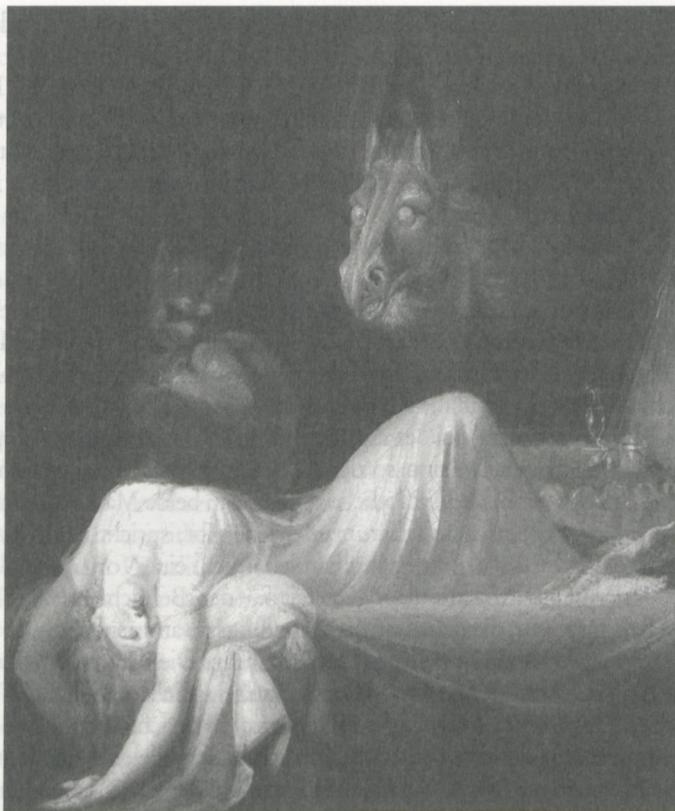


Abb. 7
Johann Heinrich Füssli, *Der Nachtmahr*, Öl auf Leinwand, 1790–1791,
Frankfurt/M., Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum

Einige wenige Sätze zum Schluß zu Füssli, der Goethe als Stürmer und Dränger fasziniert und von dem er sich später mehr und mehr distanziert hat. Füssli habe es nur bis zur Manier gebracht, seine Gegenstände seien abenteuerlich, sie zögen die Einbildungskraft magisch an, was doch nur Aufgabe der Poesie sei. Nie komme man vor einem Werk Füsslis zu ruhigem Genuß, das Phantastische treibe seine Gegenstände über sich hinaus, es komme nicht zu einer wirklichen Versinnlichung.³⁸ Füsslis *Nachtmahr* (Abb. 7), das Sensationsbild der achtziger und neunziger Jahre, das an das Unbewußte, Irrationale appelliert und es in verklausulierter Weise zur Anschauung zu bringen sucht, unter anderem durch extreme Zuspitzung,³⁹ ist Goethe nicht gänzlich entgangen. 1798 erhielt er Erasmus Darwins Lehrgedicht *The Botanic*

In: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*. Fs. für Hans-Ernst Mittag. Hrsg. von Annette Tietenberg. München 1999, S. 21–46.

³⁸ BA 19, S. 141 f.

³⁹ Letzte Interpretation und Zusammenfassung der Forschung zu Füsslis *Nachtmahr*: Werner Busch in: Kat. Ausst. *Mehr Licht. Europa um 1770. Die Bildende Kunst der Aufklärung*. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Frankfurt/M., München 1999, Kat. Nr. 38, S. 65–67.

Garden, publiziert 1789 bis 1791.⁴⁰ In ihm findet sich eine längere Passage zu Füsslis erstem *Nachtmahr* von 1782, Darwin erklärt den Typus des gezeigten Wahns naturwissenschaftlich. Diese Beschreibung wiederum dürfte Füssli Anleitung gewesen sein zu seinem zweiten, noch gesteigerten *Nachtmahr*-Bild von 1790/91 im Frankfurter Goethe-Museum. Darwins Werk jedoch war mit einem Stich nach dem ersten *Nachtmahr*-Bild illustriert. Goethe gefiel weder der Text noch die Illustration: die konfuse englische Modeschrift sei „prächtig gedruckt, mit wahnsinnig allegorischen Kupfern, von Füssli, verziert“.⁴¹ Man kann das so sehen: der Nachtmahr, den gnomenhaften Alp, die Spiegelmetapher kann man allegorisch lesen – wir erinnern uns, daß Goethe die allegorische barocke Bildersprache grundsätzlich ablehnte –, doch um konventionelle Allegorie handelt es sich gerade nicht. Der Lichtschein um die Mähre ist mit Dr. Priestley als „electric fluid“, als Leuchten der Körper durch elektrische Aufladung, zu erklären, und das Phänomen des Alps wird medizinisch differenziert analysiert; die peinigenden Phantasien durch Alpdrücken bei Alpträumen werden genannt und auf körperliche Ursachen zurückgeführt.⁴² Von daher erscheint Füsslis Überbieten aller Wahrscheinlichkeit durch eine irrationale Bildersprache als Ausdruck von realen Empfindungen – auch das mußte für Goethe unakzeptabel bleiben.

So sollten wir abschließend festhalten, daß Goethe die englische Kunst dazu dient, ein kritisches Repertoire herauszubilden für all das, was gegen seine Vorstellung von Kunst verstößt. Doch scheint er immerhin gehaut zu haben, daß damit zugleich die Hauptcharakteristika der Kunst der Moderne benannt sind.

⁴⁰ Petra Maisak in: Kat. Ausst. *Goethe und die Kunst* (Anm. 1), Kat. Nr. 188, S. 266.

⁴¹ An Schiller, 26. 1. 1798 (WA IV, 13, S. 36).

⁴² Auf den naturwissenschaftlichen Zusammenhang hat besonders hingewiesen Christoph Becker: *Johann Heinrich Füssli. Das Verlorene Paradies*. Stuttgart 1997, S. 132–136, zu Priestley: S. 133.