

Werner Busch

Über den Zusammenhang von Kunstbegriff und Revolutionsauffassung bei Goethe

Die hier verfolgte Absicht ist bescheiden. Es soll der Goethesche Klassizismus, wie er sich nach der italienischen Reise begrifflich bildet und primär in den »Propyläen« seinen Niederschlag findet, in ein Verhältnis gesetzt werden zum zeitgleichen Klassizismus in der bildenden Kunst und gefragt werden, warum Goethe von seiner Position aus dieser Klassizismus fremd bleiben mußte, er ihm allenfalls ein historisches Recht zugestehen konnte. Goethe treibt dieses Problem in den 1790er Jahren um, und es stellt sich in diesem Zusammenhang ganz konkret die Frage nach seinem Revolutionsbegriff einerseits und nach seinem Urteil über den wichtigsten Revolutionskünstler, David, andererseits. Um die Frage beantworten zu können, wie Goethe in seinem Kosmos die Erfahrungen der Revolution mit seiner Kunstvorstellung, die den Anspruch auf Klassizität nicht aufgibt, versöhnen kann, sei vorab Goethes Theorie der bildenden Kunst in einiger Ausführlichkeit charakterisiert.

I.

Goethes Klassizismuskonzeption kreist um die Frage des künstlerischen Gegenstandes. Die Unsicherheit in Fragen des Gegenstandes scheint ihm das Hauptproblem der Kunst in der Gegenwart. Am 30. August 1797 schreibt Goethe an Schiller von einem Besuch bei dem Bildhauer Dannecker in Stuttgart. Goethe weiß Danneckers Skulpturen durchaus zu loben, »nur«, so muß er einschränken, leide Dannecker daran, »woran wir Modernen alle leiden: an der Wahl des Gegenstandes. [...] Wann werden wir armen Künstler dieser letzten Zeiten uns zu diesem Hauptbegriff erheben können.«¹ Als Goethe diesen Brief schreibt, ist er auf dem Wege nach Stäfa am Zürichsee zu Johann Heinrich Meyer; er bleibt dort einen Monat, unterbrochen von einer zehntägigen mit Meyer unternommenen

Gotthardreise. Hauptziel dieses Aufenthaltes ist die gemeinsame Konzipierung der schließlich von Meyer ausformulierten und von Goethe und Schiller redigierten Abhandlung »Über die Gegenstände der bildenden Kunst«, die 1798 und 1799 in zwei Teilen des ersten Bandes der »Propyläen« erschien und zwar, wie Goethe in der Einleitung der »Propyläen« deutlich macht, durchaus als ein Kernstück des ganzen Unternehmens.² Goethe flankiert diese Abhandlung 1799 im zweiten Band der »Propyläen« mit seinem Text »Der Sammler und die Seinigen«, für den Schiller das Schema, das begriffliche Raster, geliefert hatte.³ Ein ähnliches Parapomenon, nun allerdings zusätzlich begleitet von einer Kurzfassung des ganzen Beitrages, hatte Goethe Meyer in Stäfa für die »Gegenstände« hinterlassen.⁴ Die Abhandlungen sind also in engster Abstimmung der Weimarer Kunstfreunde entstanden und zudem lange vorbereitet gewesen. In didaktischer Hinsicht dienten sie Goethe zur Vorbereitung der Weimarer Preisaufgaben, die letztlich auch das Ziel verfolgten, durch die Vorgabe des Themas und die öffentliche Kritik der eingesandten Kunstwerke ein Gefühl für die Wahl des angemessenen Gegenstandes zu wecken.⁵

Der Aufsatz über die Gegenstände scheidet drei Arten von Gegenständen: vorteilhafte, gleichgültige und widerstrebende. Das Kriterium zur Beurteilung der Arten der Gegenstände ist im Grunde genommen in einem Satz zu fassen: das Kunstwerk muß sich selbst ganz aussprechen, und zwar »ohne äussere Beyhülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtsschreiber schöpfen müßte.«⁶ Diese Bestimmung hat weitreichende Konsequenzen und führt die Kunst, will sie zugleich den klassischen Normen Gerechtigkeit tun, entschieden in ein Dilemma. Denn die Forderung, daß ein Kunstwerk sich selbst ganz aussprechen müsse, reduziert die Zahl der vorteilhaften Gegenstände drastisch. Anlaß der Handlung, diese selbst und ihr Sinn und Zweck sollen unmittelbar anschaulich werden, Vorkenntnisse dürfen nicht eingefordert, weiterführende Schlüsse nicht veranlaßt werden. Möglich ist dies nur, wenn das Dargestellte auf allgemein-menschliche Wesenheit verweist: die Madonna als Symbol der Mutterliebe, die historische Figur oder Handlung als Verkörperung bestimmter Tugend oder bestimmten Lasters. Die Figur oder Handlung hat diesen Sinn vorzustellen allein im Rekurs auf menschliche Grunderfahrungen. Die Madonna liebkost ihr Kind, die Figur drückt eine ihrem Wesen entsprechende Grundbefindlichkeit aus, die Handlung erfüllt sich anschaulich in ihrem bloßen Vollzug.⁷

Um von letzterem gleich eine Vorstellung zu geben, rückt Goethe in den ersten Band der »Propyläen« seine Bemerkungen »Über Laokoon« ein. Nicht die Kenntnis Vergils oder der Ereignisse vor Troja sind zum Verständnis der berühmten Marmorgruppe vonnöten, selbst die Tatsache, daß es sich um Laokoon oder einen Priester handelt, ist gleichgültig vor der Einsicht des Betrachters darein, daß hier ein Vater mit seinen Söhnen von Schlangen überrascht wird, sich sein Schicksal in pathetischem Tode erfüllt, aber doch das Motiv der Hoffnung in der nicht aussichtslosen Situation des einen Sohnes nicht ausgespart bleibt.⁸ Aus drei Gründen wählt Goethe als Beispiel Laokoon – sieht man einmal davon ab, daß der unmittelbare Anlaß zur Abhandlung eine Auseinandersetzung mit Hirts Begriff des Charakteristischen ist: erstens greift Goethe auf Laokoon zurück, um auf die Vorbildhaftigkeit der Antike hinzuweisen, zweitens, weil es sich um eine Skulptur handelt, deren Handlungsspielraum und Handlungsvielfalt notwendig begrenzt und deren Sinn darum leicht einsichtig ist, und drittens, weil Laokoon seit Lessing das Paradigma für die Darstellung des fruchtbaren, oder, mit Schiller zu reden, des prägnanten Momentes ist.⁹ Auf diesen Moment, darin sind sich Goethe und Schiller einig, kommt alles beim sich selbst aussprechenden Kunstwerk an – wobei die Unterschiede zu Lessings Konzeption hier nicht interessieren müssen.

So eignen sich komplexe Handlungsabläufe mit gegenläufigen Impulsen oder aufgespaltenen Interessen im Grunde genommen nicht zur Darstellung, es sei denn, der Künstler wiche auf die Zyklusform aus. Aber auch dann müsse jede Szene in sich eindeutig sein; »der Held«, heißt es wörtlich, »sei in jedem Bilde die Hauptperson«.¹⁰

Am Ende seines Besuches bei Meyer berichtet Goethe Schiller brieflich über den Stand der Arbeiten: »Über die berühmte Materie der Gegenstände der bildenden Kunst ist ein kleiner Aufsatz schematisiert und einigermaßen ausgeführt. [...] Wir sind jetzt an den Motiven als dem zweiten nach dem gegebenen Sujet, denn nur durch Motive kommt es zur inneren Organisation, alsdann werden wir zur Anordnung übergehen ...«¹¹ Viel mehr als die Bemerkung, daß der Held jedesmal im Zentrum stehen solle, ist davon nicht in die fertige Abhandlung eingeflossen. Das nimmt insofern nicht wunder, als Goethe und Meyer, was die Motive, das heißt die einzelnen Gruppierungen und Handlungsmomente, und was die Anordnung, also die Komposition, angeht, ganz den Bahnen folgen, die das 18. Jahrhundert in einer Synthese von Félibien und Roger de Piles vorgezeichnet hatte. Die Kritiken etwa der Arbeiten zu den Weimarer Preis-

aufgaben stellen das außer Frage. Die Einheit der Handlung, die Ausrichtung auf das Zentrum mit dem Helden, aber auch die unmittelbare Veranschaulichung des Gezeigten werden von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts gefordert, die damit, wie Thomas Puttfarcken gezeigt hat,¹² eine auf ihren Kernbestand reduzierte und vereinfachte Form der klassischen Komposition propagieren, die zu Poussins und Lebruns Zeiten in ihrer Simplität nicht genügt hätte, den Erwartungen eines breiteren Publikums jedoch entgegenkam.

In diesem Punkte hatte die Abhandlung über die Gegenstände nichts Neues zu sagen, das Kompositionsschema etwa – primär simpler pyramidaler Aufbau – blieb auch für die Weimarer Kunstfreunde verbindlich. Doch die Klassifizierung und Bewertung der Gegenstände, die im Rahmen dieses Schemas zur Anschauung kommen sollten, änderten sich, selbst wenn, wie schon in Goethes unmittelbar nachitalienischer Abhandlung »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil« von 1789, die klassische Rangordnung der Gattungen nicht grundsätzlich in Frage gestellt wurde.¹³ Zu den vorteilhaften Gegenständen können durchaus Landschaft, Stilleben und Genre gehören. Doch das, was traditionellerweise Historie heißt, wird nun breit aufgefächert, es gibt verschiedene Stufen: von der Darstellung rein menschlicher Handlungen über die eigentlich historischen, die Charakterbilder, die erfundenen (poetischen im engeren Sinn) mythischen, allegorischen Darstellungen bis zu den symbolischen. Alle diese Gegenstände, der Text betont es noch und noch, sind nur vorteilhaft, wenn sie sich selbst ganz aussprechen.

Schaut man die Charakterisierungen der einzelnen Stufen an, so wird man feststellen, daß nicht nur die Zahl der möglichen Gegenstände in den einzelnen Sparten sich entschieden reduziert, sondern von der Tendenz her die Darstellung von Handlungsabläufen nicht mehr möglich erscheint, da das vollständige Sichselbstaussprechen nur in einer in sich geschlossenen Figuration, ja in der Einzelgestalt zur Erfüllung kommen kann. Der Ästhetiker Moriz Carrière wird das in Goethes *Bahnen* 1856 auf den Begriff bringen: Ziel der Kunst sei die personifizierende Idealbildung.¹⁴ Jennifer Montagu hat in Hinblick auf Greuze von der im 18. Jahrhundert neuen Form der Gattung des Einfigurenhistorienbildes gesprochen und damit das Paradox der Entwicklung genau bezeichnet.¹⁵

Auf allen Stufen der vorteilhaften Gegenstände ist der Vorgang der Kunstproduktion gleich: den Anfang bildet die individuelle Erscheinung, und sie geht auch im fertigen Bild nicht etwa auf Kosten seiner Schönheit

verloren, aber indem sie in ihrer charakteristischen Bildung ergriffen wird, bringt sie zugleich das Wesen des Dargestellten zum Vorschein, hebt im Besonderen das Allgemeine auf. Eben deswegen sind beispielsweise Charakterbilder höher zu werten als bloß historische Darstellungen. Während historische Darstellungen, die notwendigerweise auch auf der Basis des rein Menschlichen der Handlung beruhen und sich in dieser Hinsicht selbst aussprechen, zusätzlich zur Ansprache des Gemüts auch an den Verstand appellieren, da sie unser Interesse etwa für Historisches oder Mythologisches wecken, »erhebt sich« das Charakterbild »als Gegenstand über die historische Darstellung dadurch, daß alle Figuren derselben für sich interessieren [...] und die Handlung ihnen nur zur nächsten Bezeichnung, oder Versinnlichung des Charakters beygelegt, anerfunden und um deswillen untergeordnet ist. Im historischen Bilde dagegen sind die Figuren um der Handlung willen da ...«¹⁶

Handlung, so kann man schließen, hat eigentlich nur die Rolle eines Attributes einer einzelnen Figur zu spielen. Raffaels »Schule von Athen« ist natürlich der Inbegriff dieses Typus. Aber selbst Raffael hat nach Goethes und Meyers Meinung gelegentlich gefehlt, weil die den Figuren beigegebenen Zeichen, die sie kenntlich machen sollen, konventionelle und nicht sich selbst aussprechende Zeichen sind. Das schließt die Allegorie aus, sofern sie sich über konventionelle Attribute konstituiert, und rechtfertigt sie nur, wo sie eine Neigung zu den symbolischen, selbstverständlichen Gegenständen hat. Damit wird der barocken Bildersprache der Garaus gemacht, und es verwundert nicht, daß Rubens' Medici-Zyklus zum Paradebeispiel eines in dieser Hinsicht widerstrebenden Gegenstandes wird.

Wenn schon die Charakterbilder aus einer Addition von sinnträchtigen Einzelfiguren bestanden haben, so sind die höchsten Gegenstände der Kunst nun endgültig in sich ruhende Einzelfiguren ohne weiteren Zusammenhang. »In symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften«, heißt es im Text, »bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände, gebietet selbst Ideen oder Begriffen uns sinnlich zu erscheinen.«¹⁷ Den Alten sei dies gelungen, weil sie für alle Symbole verbindliche Typen geprägt hätten, die einem Gesetz der Bildung verpflichtet seien. Ebendies hätten die Neueren aus Neuerungssucht nicht vermocht; so seien sie auf äußerliche attributive Kennzeichnung verfallen, ihre Prägekraft habe nicht gereicht. Nun freilich sei »keine Zeit mehr, das Versäumte nachzuholen.«¹⁸

Keine guten Aussichten für die Gegenwart, denn was bedeutet letztere Feststellung anderes, als daß man zwar in der Gegenwart am Beispiel der Antike erkennen könne, was die höchsten Gegenstände der Kunst seien und welche Bedingungen sie zu erfüllen hätten, daß man aber in der Gegenwart nicht mehr in der Lage sei, selbst höchste Gegenstände zu produzieren. Die seit Raffaels Zeiten entwickelte Bildersprache der Renaissance und des Barock sei nichts anderes als ein Surrogat, das über die Nichtexistenz wirklicher gültiger Verständigungsbilder, die den höchsten Ansprüchen der Kunst gerecht würden, mithin schön seien, hinwegtäusche. Dieser aus der historischen Analyse sich ergebenden Negativaussage über die Möglichkeiten gegenwärtiger Kunst steht das Faktum gegenüber, daß die Weimarer Kunstfreunde ihr Traktat als theoretischen Vorspann für eine Erneuerung der Kunstpraxis der Gegenwart angesehen haben, für die Gegenwart sich selbst aussprechende Gegenstände forderten. Dieser Widerspruch läßt sich nicht auflösen, wohl aber historisch verständlich machen.

II.

Von Ranke stammt die Bemerkung, der Friede von Basel 1795 habe den Weimarer Klassizismus Goethes und Schillers ermöglicht.¹⁹ In der Tat war Weimar vom Basler Frieden bis zum Ende des Reiches 1806 in die norddeutsche Neutralität eingebunden, und in der Tat war Weimar in der allgemeinen Unordnung als eine Insel der Ordnung zu empfinden, überschaubar, lenkbar im Sinne des aufgeklärten Absolutismus. Allerdings hatte Goethe als Staatsbeamter erfahren müssen, daß selbst in einem derartigen Gemeinwesen struktureller Wandel von ungezählten Imponderabilien abhängig war. So ist Goethes nachitalienische Zeit von einem fortschreitenden Desinteresse an der Tagespolitik geprägt, zugunsten der Entwicklung einer ästhetischen Konzeption, die mit einem auf wenige Strukturmerkmale reduzierten Idealbild von guter Gesellschaft in Einklang zu bringen war und dem auch die Weimarer Realität nichts anhaben konnte. Politik galt Goethe als ein Geschäft, das sinnvollerweise von einem vernünftigen Herrscher bestimmt wurde und das jedem einzelnen im Staatswesen den seinem Stand gemäßen Ort zuwies.²⁰

Diese dem Ancien régime entstammende Grundüberzeugung wurde durch die Ereignisse der Französischen Revolution in Frage gestellt. Goethe gehörte, das ist oft festgestellt worden, zu den wenigen deutschen Intellektuellen, die von vornherein ohne Wenn und Aber die Revolution

verdammte haben. Selbst Freunde aus dem unmittelbaren Umkreis, die die Revolution begrüßt hatten, hielt er für verwirrt. Die Schuldfrage allerdings, auch das ist oft zitiert worden, beantwortete er ebenso eindeutig: »Auch war ich vollkommen davon überzeugt, daß irgendeine Revolution niemals Schuld des Volkes ist, sondern der Regierung. Revolutionen sind ganz unmöglich, sobald die Regierungen fortwährend gerecht und fortwährend wach sind, so daß sie ihnen durch zeitgemäße Verbesserungen entgegenkommen und sich nicht so lange sträuben, bis das Notwendige von unten her erzwungen wird.«²¹ Evolution ohne Veränderung der Staatsform, nicht Revolution war sein Credo.

Die Französische Revolution war für Goethe eine Naturgewalt, eine losgebrogene Flut, die es einzudämmen galt, die sich aber irritierenderweise nicht eindämmen ließ. Der Verlauf der Revolution schien Goethes Befürchtungen zu bestätigen; die Septembermorde und schließlich die Hinrichtung des Königs schienen das Chaos vollkommen zu machen. Die Auseinandersetzungen der Revolution reduzierten sich für Goethe im Grunde genommen auf bloßen Parteienhader. Der Normenverfall der »bonne compagnie«, der guten Gesellschaft bei Hofe, bei dem die königliche Familie mit schlechtem Beispiel voranging – Goethe hat der Halsbandaffäre symptomatischen Stellenwert beigemessen –, hatte die gute Gesellschaft in Auseinandersetzungen mit der Masse des Volkes gezogen; diese selbstverschuldete Aufhebung der Standesgrenzen schien Goethe nur durch eine Rückbesinnung auf das Gute der guten Gesellschaft, auf ihre von Bildung und Toleranz geprägten Verkehrsformen rückgängig zu machen.²²

Den Künstlern fiel bei dieser Rückbesinnung insofern eine bedeutende Rolle zu, als sie die gesellschaftlich verlorengegangenen Normen als ästhetische, befreit von parteilicher Verpflichtung, vorstellen sollten. Ästhetische Ordnung war gedacht als ideales Gegengewicht zum Chaos der Zeit. Der Künstler müsse als Künstler die Zeitläufte überparteilich wahrnehmen, ergreife er Partei, so Goethe am Ende seines Lebens zu Eckermann, so zehre der Politiker den Poeten auf.²³ Und schon auf der Kampagne in Frankreich, die Goethe 1792 auf seiten der alliierten Truppen mitgemacht hat, liegt ihm, wie er sich ausdrückt, weder am Tod der Aristokraten noch am Tod der Republikaner.²⁴ Schillers »Horen« – der erste Band erschien 1795 – sollten gerade durch politische Enthaltensamkeit zur Lösung des politischen Problems beitragen. Ästhetische Neutralität hält der politisch geteilten Welt den Spiegel vor.

Doch die Neutralität der »Horen« ist durchaus keine wertfreie; sie fordert mit Nachdruck den guten Ton der guten Gesellschaft ein. Bezeichnenderweise ist Schiller besorgt, ob nicht gleich mit dem ersten Stück der »Horen« die projektierte Neutralität auf eine schwere Probe gestellt würde. Goethe hatte die »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter« geliefert, das heißt die Unterhaltungen aus Frankreich exilierter Adliger, die im deutschen Exil unter bewußter Aussparung politischer Themen die Restituierung der gebildeten Verkehrsformen in der literarischen Konversation probten. Denn die Zerstörung der Geselligkeit, so heißt es dort, sei durch Parteigeist erfolgt. Parteilichkeit setze unkontrollierte Affekte frei, die die Fundamente der guten Gesellschaft angriffen.²⁵ Daß Goethe die Forderung nach Unparteilichkeit unmittelbar auch auf die Gesellschaft der Literaten in Deutschland übertrug, macht sein Beitrag über »Literarischen Sansculottismus« im fünften Stück der »Horen« 1795 überdeutlich. »Üble Laune«, heißt es wörtlich – und gemeint ist parteiliche literarische Kritik –, »läßt man in guter Gesellschaft nicht aus«. Den »mißlaunischen Krittkler«, fordert Goethe, entferne man aus der Gesellschaft.²⁶ Eine literarische Republik ist das nicht unbedingt. Schon 1792 in seiner »Reise der Söhne Megaprazons« läßt Goethe in einer in der Tat kaum verhüllten Allegorie auf die französischen Zustände den Streit der Brüder über den Krieg der Kraniche (gemeint sind die Aristokraten) und der Pygmäen (gemeint sind die Demokraten) auf eine ganze Schiffsbesatzung übergreifen und ihn nur durch die Begegnung mit einem aus der Ferne kommenden anderen Schiff schlichten.²⁷ Dessen Kapitän klärt die Zerstrittenen über die wahrscheinliche Ursache ihres Streites auf. Sie seien von einer schlimmen Krankheit befallen gewesen, dem »Zeitfieber«, das sie sich eingehandelt hätten, als sie drei kleine Inseln passiert hätten. Diese Inseln hätten einst eine große Insel gebildet, die durch einen Vulkanausbruch in drei Teile zersprengt worden sei. Die Anspielung auf die vorrevolutionäre Ständegesellschaft dürfte kaum einem Leser entgangen sein. Die Revolution wird als Krankheit begriffen, von der es nur Heilung durch Rückkehr zur alten Ordnung gibt.

Bezeichnend ist, daß Goethe die Revolution mit einem Vulkanausbruch vergleicht. Denn der Goethe der nachitalienischen Zeit wollte der aus den Fugen geratenen Welt nicht nur eine klassische ästhetische Ordnung gegenüberstellen, sondern auch die Ordnung naturwissenschaftlicher Empirie; in der Farbenlehre sollten beide Ordnungsentwürfe zusammenfallen. Und so hatte er im Streit Vulkanismus kontra Neptunismus²⁸

gefühlsmäßig Partei für den evolutionären Neptunismus als Weltentstehungsmodell und gegen den revolutionären Vulkanismus ergriffen. Wie im Falle der Farbenlehre stand er hier naturwissenschaftlich gesehen auf verlorenem Posten. Die Realität des Vulkanismus erkannte er schließlich notgedrungen an, allerdings nur im Rahmen seiner allumfassenden Grundüberzeugung von der Wirkung polarer Kräfte, in der der Vulkanismus als Gegenbild des Neptunismus seinen Ort fand.

Es dürfte nicht falsch sein, Goethes ausdauernde Napoleonbegeisterung unter dem Aspekt des Gesetzes der polaren Kräfte zu sehen.²⁹ Die irritierende Naturkraft der Revolution fand nach Goethes Überzeugung endlich in Napoleon ihren Gegenpol, ihre notwendige Antwort. Deswegen kann Goethe Napoleon den Status des Halbgottes zugestehen, der sich im Zustand der fortwährenden Erleuchtung befindet. »Außerordentliche Menschen, wie Napoleon«, äußert Goethe 1807 gegenüber Riemer, »treten aus der Moralität heraus. Sie wirken zuletzt wie physische Ursachen, wie Feuer und Wasser.«³⁰ Vulkanismus und Neptunismus, bei aller Verheerung, die ersterer stiftet, kommen letztlich zum Ausgleich und konstituieren die Weltordnung. Und so kann Goethe Napoleon auch als Garanten für die Herausbildung einer neuen Weltliteratur sehen.

Besonders deutlich wird die Ordnungs-, aber auch Kompensationsrolle von Kunst und Naturwissenschaften gegenüber der politischen und gesellschaftlichen Verunsicherung in Goethes erst 1821/22 endgültig ausformulierten »Campagne in Frankreich« von 1792. Goethe gewinnt auf dieser sich für die Alliierten als gänzlicher Fehlschlag erweisenden Campagne trotz seiner politisch eindeutigen Einbindung überparteiliche Neutralität durch seinen beständigen Rückzug auf die Position reiner Anschauung, die er dann ästhetisch oder naturwissenschaftlich zu wenden weiß. Es sei eine entsprechende Passage vom Beginn des Zuges zitiert, in der die optimistische Ausgangslage charakterisiert werden soll: »Diese Reitermassen machten zu der angenehmen Landschaft eine reiche Staffage, man hätte einen van der Meulen gewünscht, um solchen Zug zu verewigen; alles war heiter, munter, voller Zuversicht und heldenhaft. Einige Dörfer brannten zwar vor uns auf, allein der Rauch thut in einem Kriegsbilde auch nicht übel.«³¹ Will man diese Stelle nicht als zynisch lesen, so kann man sie nur als Ausdruck eines extremen Neutralitätsstrebens verstehen, das die eigene Person vor der Realität der Ereignisse zu behaupten sucht – durch deren ästhetische Neutralisierung. Nur als Bild verstanden, ermöglicht das Gesehene affektive Distanzierung. Das

brennende Dorf, Inbegriff kriegerischer Verheerung, fügt sich ästhetischer Ordnung, kann überhaupt nur so Sinn bekommen.

Später vor der Festung von Verdun, von fürchterlichem Wetter und Hunger gepeinigt, unmittelbar vor dem Bombardement der Stadt und dann auch während des Bombardements stellt Goethe, ausgelöst durch eine zufällige Beobachtung in einem Tümpel, Überlegungen zur Farbrechung an. Der Kontext ist wiederum bezeichnend. Goethe weicht dem Lärm der Haubitzen aus, trifft den Fürsten Reuß: »Nach mancherlei politischen Gesprächen, die uns freilich nur in ein Labyrinth von Hoffnungen und Sorgen verwickelten, fragte mich der Fürst: womit ich mich gegenwärtig beschäftige, und war sehr verwundert, als ich anstatt von Tragödien und Romanen zu vermelden, aufgeregt durch die heutige Refraktionserscheinung, von der Farbenlehre mit großer Lebhaftigkeit zu sprechen begann. [...] Das einmal erregte Interesse behauptete sein Recht, die Produktion ging ihren Gang, ohne sich durch Kanonenkugeln und Feuerballen im mindesten stören zu lassen.«³² Das Gespräch wendet sich notwendigen naturwissenschaftlichen Klassifizierungsformen zu, dann folgt im Text, man kann es nicht anders ausdrücken, wieder ein Stück Krieg, bei dem Verwüstung und Tod nicht ausgespart werden, um unmittelbar wieder von einer naturwissenschaftlichen Beobachtung abgelöst zu werden. Unordnung und Ordnung prallen aufeinander. Um den Überblick im politischen Chaos nicht zu verlieren, sondert Goethe beständig Anschauungsbilder aus, um sich als stillgestellte in sie zu vertiefen. Ihre Sinnfälligkeit, die ihm das Nachdenken über das durch die Anschauung Gewonnene offenbart, soll die Sinnlosigkeit des realen Zeitverlaufs aufheben.

III.

Während die Naturwissenschaften primär kompensatorische Ordnungsfunktion zu haben scheinen, mutet Goethe der Kunst offenbar mehr zu. Sie soll neue Ordnung aus sich heraus setzen. Das Goethesche Dilemma scheint nun, zumindest was sein Urteil über die Kunst angeht, darin zu bestehen, daß die Form dieser neuen Ordnung durch einen Rückgriff auf die Formen der guten Gesellschaft, im Drama etwa im Rückgriff auf die französische »tragédie classique« konstituiert werden soll.³³ Das ist, wenn man so will, die politische Dimension dieses unpolitischen Vorhabens. Sie verhindert, bei aller Einsicht in die Zeitproblematik, die Möglichkeit der Anerkennung der zeitgenössischen bildenden Kunst, die eben

diese Zeiterfahrung anschaulich verarbeitet. Das sei im folgenden an Goethes Urteil über eine Reihe von klassizistischen Künstlern, insbesondere David, gezeigt. Paradox ist, daß alle diese Künstler, die Goethe ganz offensichtlich besonders interessieren, gerade das, was Goethe in den »Gegenständen der bildenden Kunst« entwickelt hat, durchaus auch zu ihrer eigenen Einsicht rechnen, aber ihm in für Goethe nicht akzeptabler Form Ausdruck geben.

Offenbar unmittelbar vor Erscheinen des ersten Stücks der »Propyläen« im Oktober 1798 hat Goethe in einem Schema, überschrieben »Zu bearbeitende Materie«, einen Stoffplan für die »Propyläen« aufgestellt. Darunter findet sich eine kurze Liste von Malern der Gegenwart, die in den »Propyläen« gesondert behandelt werden sollten. Folgende Namen stehen untereinander: Füßli, Carstens, Trippel, Canova, David.³⁴ Zu einer Auseinandersetzung mit diesen Künstlern ist es im Rahmen der »Propyläen« nicht gekommen, sieht man von einer kurzen, offenbar von Meyer verfaßten und auf den ersten Blick nicht sehr aussagekräftigen Bemerkung zu David ab.³⁵ Dennoch läßt sich klären, warum Goethe gerade diese Künstler aufführt, nimmt man einmal Trippel aus, den Goethe wohl nur erwähnt, weil er in Italien seine, Goethes, Büste gefertigt hat.

Primär, wie könnte es anders sein, haben ihn diese Künstler, die ihm als klassizistische Künstler per se nahestehen mußten, unter dem Gegenstandsaspekt interessiert. In dieser Hinsicht haben sie nach Goethes Überzeugung alle gefehlt. Sieht man die Texte durch, in denen die genannten Künstler in der einen oder anderen Form Erwähnung finden – Briefe, Notizen und als veröffentlichte Schrift die 1805 von Goethe herausgegebene Abhandlung »Winckelmann und sein Jahrhundert« –, dann stellt man schnell fest, daß Goethe in seinem Urteil stark auf Johann Heinrich Meyer fußt. Meyer ist dabei nicht nur Materiallieferant, sondern ordnet ganz offensichtlich Künstler und Werke den gemeinsam entwickelten Kategorien zu; Goethe folgt ihm hierin.

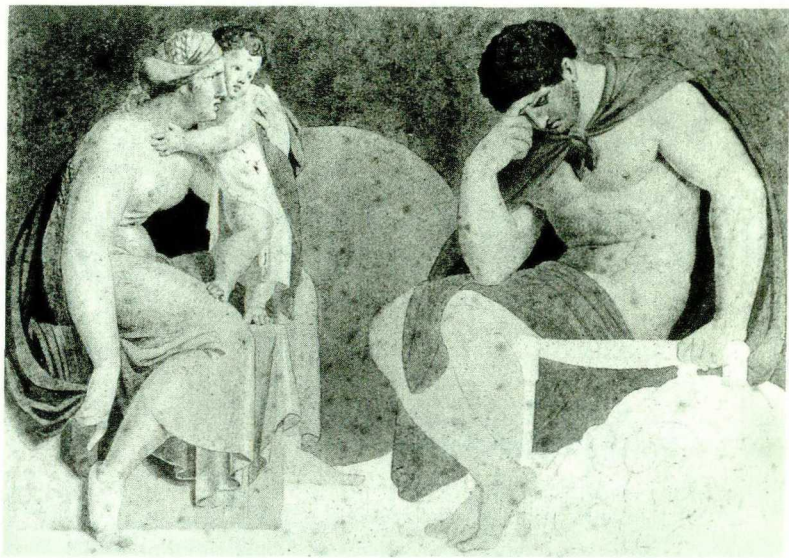
Faßt man die Bemerkungen zu den einzelnen Künstlern zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Füßli³⁶ hat es nur bis zur Manier, nie bis zum Stil gebracht, seine Sujets sind grundsätzlich abenteuerlich; sind sie tragisch, so zielen sie auf die Einbildungskraft und das Gefühl des Betrachters, sind sie humoristisch, so zielen sie auf Einbildungskraft und Geist, die sinnliche Darstellung brauchten sie dabei jeweils nur als Vehikel. Kein echtes Kunstwerk solle auf die Einbildungskraft wirken, das sei die Sache der Poesie. So komme der Betrachter vor Füßlis Bildern nie zu ruhigem

Genuß. Seine Hingabe ans Phantastische führe dazu, daß seinen Werken »Kunstwahrheit als schöne Wirklichkeit« fehle.³⁷

Carstens wird scharf verurteilt, weil er versuche, »die höchsten Abstraktionen in sinnlichen Darstellungen wieder zu verkörpern«.³⁸ Das zielt allein auf Carstens' Unterfangen, die Kantschen apriorischen Kategorien Raum und Zeit zu veranschaulichen; Goethe und Schiller hatten sich schon in den »Xenien« darüber lustig gemacht.³⁹ Meyer versucht hier, Goethes einseitiges Urteil zu modifizieren, gibt zwar Carstens' gelegentliche Fehlgriffe bei der Gegenstandswahl zu, attestiert ihm jedoch eine positive Neigung zum Naiven.⁴⁰ Später, 1805, in »Winckelmann und sein Jahrhundert« scheint auch Goethe zu einem positiveren Urteil gefunden zu haben. Carstens sei, so heißt es, »der denkendste, der strebendste von allen« gewesen, »welche zu seiner Zeit in Rom der Kunst oblagen«.⁴¹ Goethe konnte nun aus eigener Anschauung urteilen, hatte er doch Carstens' nachgelassenes Werk 1804 vollständig für Weimar erworben. Allerdings bleibt in der zitierten Formulierung die Skepsis weiterhin spürbar. Carstens wird künstlerische Absicht, jedoch nicht künstlerische Einlösung zuerkannt. Und eben diese Differenz bezeichnet für Goethe das Problem der Gegenwart.

Wenn Carstens im Revolutionsjahr 1789 den »Schwermütigen Ajax und Tekmessa« (Abb. 1) nach Sophokles darstellt, dann ist das eigentliche Thema der Szene die Unmöglichkeit der Tekmessa, den in die Unausweichlichkeit seines Schicksals vertieften Ajax zu erreichen. Der Held also ist handlungsunfähig, er setzt nicht aus sich heraus Sinn, bestimmt somit die Szene und ihre Ordnung nicht. Für Goethe konnte dies kein Thema für eine Historie sein. Carstens dagegen kam es gerade darauf an, für den Kommunikationsverlust, das Scheitern und die unaufhebbare Einsamkeit des Ajax, die ihn schließlich den Tod wählen läßt, ein Formäquivalent zu finden. Denn die Szene, die, verkürzt gesagt, die Spaltung von Individuum und Gesellschaft thematisiert, schien ihm ein modernes, den Erfahrungen der Gegenwart angemessenes Thema.

Carstens' Figuren sind nicht nur bildparallel angeordnet, sondern ohne jeden wirklichen Kontakt, in ihre jeweilige Form eingebunden und autark. Alle Formen folgen dem Grundmodul des gänzlich abstrakt bezeichneten Rundschildes, der den Bogen schlägt zwischen den beiden Figurengruppen auf den Bildseiten – in der Tat wird so die Bildeinheit allein abstrakt gestiftet. So stark der Körper des Ajax gebildet zu sein scheint – schließlich sind Reste von Modellierung vorhanden –, so sehr ist



1 Asmus Jakob Carstens, *Der schwermütige Ajax und Tekmessa*, um 1791, Aquarell über Bleistift, 22,7 x 33,6 cm; Kunstsammlungen zu Weimar

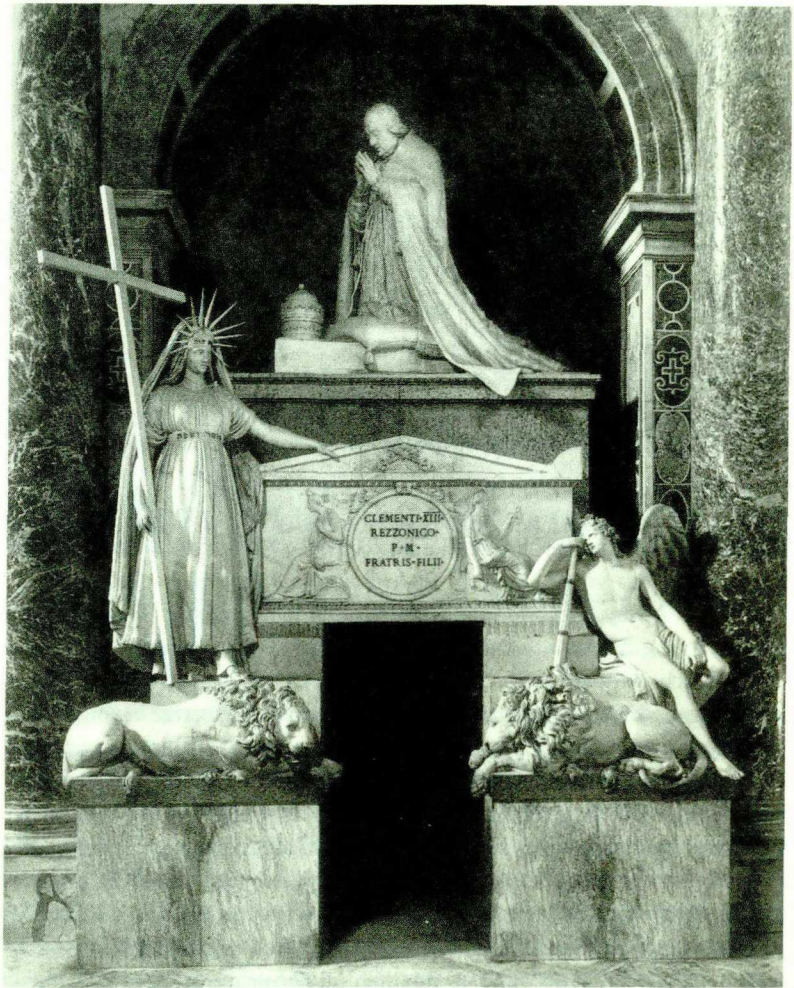
er zugleich in seinen Formen in die Fläche gebreitet; Flächen- und Raumwerte durchdringen sich. Der Bogenform des Schildes folgen linker, respektive rechter Seitenkontur der sitzenden Figuren. Ihre nicht gestörte Form spannt einen zweiten Bogen über das gesamte Blatt. Aber der rechte Seitenkontur des Ajax wird auch in der Figur des Ajax selbst über den aufgestützten Arm fortgeführt. Die gebeugte Figur wird so in sich zusammengeschlossen und zu einer Paraphie drückender Trauer. Die einzelne Linie gewinnt Doppelfunktion,⁴² sie ist gegenstandsbezeichnend und zugleich als formales Abstrakt zu lesen. Carstens' überlieferter Arbeitsprozeß korrespondiert dieser neuen Funktionsbestimmung der Linie, die Ganzheit nur formal stiftet, da sie inhaltlich nicht mehr zu erreichen ist.

Schon an der Akademie in Kopenhagen hatte sich Carstens geweigert, direkt nach den klassischen Antiken zu zeichnen. Statt dessen betrachtete er sie nur, versuchte, sich das Charakteristische und Eigentümliche der Figuren einzuprägen, um ihr Formäquivalent zu Hause aus dem Gedächtnis niederzuzeichnen. Nicht anders verhielt er sich später in Rom, wo er von Oktober 1792 bis zu seinem frühzeitigen Tod 1798 lebte. In der

Sixtina studierte er sein großes Vorbild Michelangelo ebenfalls ohne Feder und Papier, erst im Atelier versuchte er, das als michelangelesk Erkannte in der eigenen Arbeit zur Anwendung zu bringen. So wurden seine Figuren, wie man sagen kann, übermichelangelesk, da es ihm auf die Hervorhebung des als typisch Erachteten ankam. Diese Betonung des Eigentlichen konnte nicht selten auch auf Kosten anatomischer oder perspektivischer Richtigkeit gehen. Das Entscheidende an Carstens' Form der Charakterisierung ist darin zu sehen, daß sie bewußt nicht im Nachahmungsakt, vor der Natur, sich vollzieht, sondern in der Imagination sich bildet und sodann allein abstrakten Bilderfordernissen sich fügt. Form und Inhalt beginnen anschaulich nachvollziehbar auseinanderzufallen.

Von Canova ist in der »Italienischen Reise« nicht die Rede, was insofern erstaunt, als Canovas erstes Papstgrabmal 1787 vollendet und das zweite im selben Jahr begonnen wurde. So ist man auf die Bemerkungen in »Winckelmann und sein Jahrhundert« angewiesen. Bei allem Schönheitsstreben im einzelnen sei, so der entscheidende Kritikpunkt, alles bei Canova Stückwerk geblieben. Canova sei »niemals zur Einheit des Ganzen« gekommen, was ausführlich am 1792 vollendeten Grabmal für Clemens XIII. in St. Peter (Abb. 2) exemplifiziert wird.⁴³ Der Zusammenhang der Teile, die Übereinstimmung des Ganzen werde besonders durch den Genius gesprengt, dessen Stellung durchaus mißraten sei, so schön der Leib auch erscheinen möge. Selbst wenn sich diese Beobachtung auch andernorts in der zeitgenössischen Kritik findet, hier ist sie in systematischem Zusammenhang interessant. Die Figur für sich wird gelobt, im Kontext des Ganzen jedoch als verfehlt angesehen. Canovas Absicht, das Hingegossene, geradezu Zerfließende des Genius antithetisch der gänzlich steif aufgerichteten Religio gegenüberzustellen, kann vom Ganzheitsbegriff der Weimarer nicht akzeptiert werden. Die Gesamtfiguration muß in sich zum Ausgleich kommen, die Synthese herzustellen kann nicht, wie es Canovas Absicht ist, an den Betrachter überantwortet werden. Der Betrachter hat in Canovas Monument die Diskrepanz von dogmatischer Glaubenswahrheit und individueller Schmerzempfindung in sich aufzuheben, zu ertragen, und zwar im Bewußtsein der eigentlichen Unaufhebbarkeit des Konfliktes. Das war inakzeptabel für Goethe.

Endlich David. Goethe scheint nichts von ihm gesehen zu haben, Meyer allein die »Horatier«. Mitte Oktober 1796 schreibt er darüber an Goethe im Rahmen einer ersten Planung der Abhandlung über die Gegenstände: »Die Horatier von David sind vielleicht noch unglücklicher



2 Antonio Canova, Grabmal für Clemens XIII., 1782–1792; Rom, St. Peter

gewählt gewesen: wer wird sich vorstellen können, was für eine Fehde die drey jungen Männer haben, welche die Hände ausstrecken nach den Schwertern, die der Alte in der Hand empor hält, und daß eines von den Mädchen ihren Liebhaber unter den Gegnern hat und wegen der Gefahr, die dieser laufen wird, in Ohnmacht fällt! Man hat Mühe zu begreifen, wie

gute Künstler das Wesen ihrer Kunst so wenig verstehen und doch dabey Bewunderer finden.«⁴⁴

In der Abhandlung »Über die Gegenstände der bildenden Kunst« selbst findet sich ein offenbar bisher nicht gewürdigter Schlüssel zu Goethes Verständnis der französischen Revolutionskunst. In dem Kapitel über die widerstrebenden Gegenstände heißt es: »Ein Bild rührt uns, als Kunstwerk betrachtet, nur durch das, was wirklich dargestellt ist. Was wir uns dabei denken, gehört nicht ihm, sondern gehört uns an. Der gläubige Haufe ergießt vor Puppen sein Herz, er sieht nicht, aber er ist angewiesen sich die Madonna, den Erlöser, ihre Frömmigkeit und Tugenden dabei zu denken. Wir sind aber beinahe im ähnlichen Falle, wenn ein Bild den Scipio, und das schöne spanische Weib mit ihrem Vater und Manne vorgestellt, und uns zugemutet wird, die Mäßigung des Helden, seine Enthaltbarkeit und Großmut zu erkennen, und davon gerührt zu werden; oder wenn Brutus mit strengem Gesicht, das Urteil über ein paar Gefangene ausspricht, und wir uns dabei des eifrigen Patrioten erinnern sollen, welcher, unerbittlich streng, das Blut seiner eigenen Söhne, zum Wohl des Vaterlandes vergießt.«⁴⁵ Beide Themen, Scipio und Brutus, sind für Goethe und Meyer notwendig widerstrebende Gegenstände, da sie die Helden in Konfliktsituationen zeigen, die diese höchst ungewöhnlich, und zwar durch Verzicht oder Selbstverleugnung, zu lösen suchen. Dieses Hinundhergerissensein kann der Auffassung der Weimarer zufolge nicht wirklich veranschaulicht werden, zudem ist nach ihrer Überzeugung der Held notwendig mit sich eins, um seine Rolle als Held, als auf alles ausstrahlendes Aktionszentrum, überhaupt ausüben zu können.

Es ist denkbar, daß Goethe und Meyer bei Nennung der Scipio- und Brutus-Themen zwei Exponate des Pariser Salons von 1789 gemeint haben: Brenets »Großmut (oder Enthaltbarkeit) des Scipio« und Davids »Brutus«, selbst wenn letzterer einen anderen Moment der Brutus-Geschichte darstellt als den von Goethe und Meyer genannten. Zumindest ist es ausgesprochen lehrreich, die beiden Bilder vor der Folie von Goethes und Meyers Bemerkungen zu betrachten. Brenets »Scipio« (Abb. 3) ist trotz einer gewissen forcierten klassischen Stilisierung konventionell. Das Vorbild gibt immer noch François Lemoyne's erfolgreiches, höchst elegantes und geschmeidiges Wettbewerbsbild gleichen Themas von 1727 ab, das noch 1769 aufwendig nachgestochen wurde.⁴⁶ Brenet ersetzt Lemoyne's glanzvoll farbig flirrendes Idiom durch klassische Strenge, aber die Struktur des Bildes bleibt so gut wie identisch. Der Held



3 Nicolas-Guy Brenet, *Die Großmut des Scipio*, Salon von 1789, Öl auf Leinwand, 129 x 179 cm; Straßburg, Musée des Beaux-Arts

erscheint bei Brenet nach den Regeln des Goldenen Schnittes erhöht im Zentrum des Bildes, ihm zugeordnet sind rechts die Braut mit ihrer Mutter, links von ihm der dankbare Bräutigam, dem der edelmütig verzichtende Scipio seine schöne Kriegsbeute wieder zuführt. Die gesamte Hauptszene ist von Architektur hinterfangen. Drum herum Personal, vor allem zu Füßen der Stufen der Vater der Braut, der reiche Gaben für den großmütigen Scipio heranbringen läßt. All dies ist nicht viel anders als bei Lemoyne. Die Lesestruktur, die in Kenntnis der Geschichte den schrittweisen Nachvollzug ermöglicht, bleibt erhalten. Es handelt sich immer noch um klassische, auf Poussin und Lebrun zurückführende Historie.

Ungewöhnlich ist bei Brenet allein die Doppelung eines Motives links und rechts der Hauptgruppe. Hier wendet sich jeweils eine Person deutlich von der Hauptszene ab, einmal handelt es sich dabei um den Vater der Braut. Sie gestikulieren und wollen offenbar ihren jeweiligen Nachbarn das Erstaunen über Scipios überraschenden Edelmut zum Ausdruck bringen. Die ostentative Doppelung zeigt, daß Brenet die Veranschaulichung dieses Unerwarteten zum Problem geworden ist, was es für

Lemoyne noch nicht war. Offenbar soll auch der Betrachter, der nicht so selbstverständlich mit Livius vertraut ist, die entscheidende Nuance der Geschichte direkt anschaulich erfahren können. Wie Thomas Crow im Detail gezeigt hat, spekulieren die Künstler auf der Schwelle zur Revolution in der Tat auf ein breiteres Salonpublikum.⁴⁷ Und hier, in diesem Falle, wird man Goethe und Meyer recht geben müssen: die klassische komplexe Bildform leistet aufgrund ihrer vorgegebenen Ordnungsstrukturen den Transfer des Sinnes der Geschichte an den Betrachter nicht überzeugend, trotz Brenets Holzhammermethode mit der Motivdoppelung. Goethe, der die klassische Form nicht aufgeben kann, fordert, um die Verständlichkeit zu gewährleisten, Reduktion, Konzentration auf wenig und Eindeutiges, ungestörten Handlungsverlauf ohne Brüche und Ambivalenzen.

David dagegen zieht die Konsequenzen aus dem Versagen der klassischen Bildform vor den Erfahrungen der Gegenwart und vor den Bedürfnissen eines neuen Publikums. Er sprengt die Bildform und kompensiert diesen klassischen Ganzheitsverlust durch eine neuartige Involvierung des Betrachters. Sein »Brutus« (Abb. 4) bringt die Sache auf den Punkt. Brutus, der Held, der in seiner Verkrampfung keiner mehr sein kann, ist aus dem Bildzentrum ganz nach links vorn, gleichsam an die Bühnenrampe gerückt; er ist aus dumpfem Brüten hochgeschreckt, als seine toten Söhne, die er aus Staatsräson zum Tode hat verurteilen lassen, hereingetragen werden. Für den Betrachter ist er so etwas wie eine Projektionsfigur, in der er, der Betrachter, den unaufhebbaren Konflikt zwischen väterlicher Liebe und eingeforderter Vaterlandsliebe gespiegelt sieht. Die Bildordnung ist hier vor der Logik der Geschichte zu Bruch gegangen.

Brutus' Kopf und Oberkörper erscheinen im Schatten der Roma-Figur, zu der er sich geflüchtet hat. Man kann die Szene hinter ihm, die er nicht sieht, sondern nur aus dem Gehörten sich erschließen kann, als seine dunkle Vorstellung, seine Vision begreifen. Das würde auch den räumlich-perspektivisch nicht logischen Aufbau erklären. Er ist nicht im Sinn klassischer Ganzheitsvorstellung und Zentrierung strukturiert, sondern allenfalls syntaktisch dem links isolierten Brutus zugeordnet. Seine toten Söhne spürt er im Nacken, der Schmerz von Frau und Töchtern mag zu ihm dringen, aber er kann ihm nicht antworten, zu sehr scheint er von dieser Gruppe getrennt. Gemessen an der Raumkonstruktion ist die Frauengruppe rechts am stärksten betont. Der Fluchtpunkt befindet sich unmittelbar hinter dem Kopf der Mutter. Brutus und die Bahre seiner



4 Jacques-Louis David, *Brutus*, Salon von 1789, Öl auf Leinwand, 323 x 422 cm; Paris, Louvre

Söhne sind an der Peripherie angesiedelt. Das Plattenmuster des Bodens erweist die völlige Bildparallelität der Frauengruppe. Trotz des ausgreifenden Klagegestus der Mutter ist dieser so nicht zielführend, geht an der Bahre vorbei ins Leere. Dieser Eindruck wird verstärkt einerseits durch die völlige Leere des Bildzentrums vor der Frauengruppe, andererseits durch die räumliche Abschließung der Frauenseite mit Hilfe der einschneidenden Stuhllehne und ihrer Weiterführung in der großen Säule. Brutus und die Bahre befinden sich unerreichbar jenseits dieser Barriere, schon auch deshalb, weil David sie gleichermaßen aus der vorgegebenen Fußbodenrasterordnung herausdreht; sie verweigern ihre Einfügung in den häuslichen Raum.

So findet sich nicht nur, wie bei den »Horatiern«, in denen David zuerst Prinzipien einer neuen Bildordnung erprobt hat, eine bloße Gegenüberstellung von Männer- und Frauenseite, nicht nur eine Demonstration ihrer Ungleichgewichtigkeit, sondern auch eine anschauliche Offenlegung

ihrer Unüberbrückbarkeit. Am Betrachter ist es, in der Vertiefung in Brutus' Schicksal die Spaltung in privates Interesse und öffentliche Erfordernisse, wo nicht zum Ausgleich zu bringen, so doch auszuhalten. Goethe wäre diese Verweigerung einer Erfüllung des Sinnes im Bilde selbst entschieden zuwidergelaufen. Brenets Werk wäre ihm nur punktuell ungenügend erschienen, Davids dagegen als völlig verfehlt. Nichtsdestotrotz blieb Goethe an David ausgesprochen interessiert, er muß geahnt haben, daß hier ein zeitgemäßer seinem überzeitlichen Entwurf entgegengestellt wurde.

Im Jahr 1799 schreibt er an Humboldt nach Paris und fragt ihn, wie man denn an eine Zeichnung von David herankommen könne, zudem bittet er ihn, eine Beschreibung der im Salon 1799 ausgestellten »Sabinerinnen« für die »Propyläen« zu liefern.⁴⁸ Diese offenbar von Caroline von Humboldt verfaßte Beschreibung fällt so nichtssagend aus – es wird der Reihe nach bloß aufgezählt, was dargestellt ist⁴⁹ –, daß Meyer, um den Beitrag einrücken zu können, eine Charakterisierung Davids vorschickt. Der Tenor ist gemäßigter, geht aber letztlich in die gleiche Richtung wie bei seiner früheren Einschätzung der »Horatier«. David suche nach auffallenden Motiven, übersehe die näherliegenden, naiveren, die der Kunst am angemessensten seien. »Am glänzendsten wird Davids Verdienst erscheinen«, heißt es wörtlich, »wenn man bloß Styl und Ausführung an seinen Bildern betrachtet. Sie enthalten eine gelernte Kunst, aus den Meisterwerken der Alten und Neuen gezogen ...«⁵⁰ Die klassische Form also wird gelobt, selbst wenn man ihr die Herkunft ansieht; die Wahl der Gegenstände wird kritisiert, später die Anlage des Ganzen theatralisch genannt. Begrifflich bringt Goethe in seinem Antwortschreiben an Humboldt die Kritik auf einen bezeichnenden Nenner: »Die Franzosen sind doch wunderliche Naturen! Über die gewählten Gegenstände und über die Motive der Ausführung lassen sich sonderbare Bemerkungen machen. Fast keine Spur vom Naiven ist mehr übrig, alles zu einer gewissen sonderbaren gedachten Sentimentalität hinaufgeschraubt.«⁵¹

IV.

Damit sind die wichtigsten Bausteine zu Goethes problematischem Verständnis der Moderne genannt, und es gilt, das Gebäude noch einmal zu charakterisieren. Die Bestimmung, das Kunstwerk müsse sich selbst ganz aussprechen, hatte die Bildhandlung letztlich auf die bedeutungs-

haltige Einzelfigur zusammenschnurren lassen. Sie hatte die barocke allegorische Bildersprache ausgeschlossen und den Bereich der darstellbaren Themen drastisch reduziert. Vor allem fielen ihr auch die christlichen Themen, sofern sie nicht einen sich selbst aussprechenden allgemeinschlichen Kern umschrieben, vollständig zum Opfer. Goethe handelt die christlichen Themen von daher unter den gleichgültigen oder gar den widerstrebenden Gegenständen ab. Die bildende Kunst sei nicht in der Lage, den mystischen Gehalt der Religion zu versinnlichen, sei somit zum Transport der Glaubenswahrheit ungeeignet. Da die neuere Kunst keine Typologie der Gestalten ausgebildet habe und dazu in der Gegenwart auch nicht mehr befähigt sei, bleibe nur die an der Antike orientierte Reduktion auf einfach strukturierte, in einer schönen Figuration sich niederschlagende Handlungsmuster. Die Modernen hätten durchgängig gegen diese Konsequenz verstoßen. Sie hätten ein gestörtes Verhältnis zu den Gegenständen, flüchteten sich ins phantastisch Poetische oder Theatralische oder gar in den Versuch, philosophische Abstraktionen wieder zu versinnlichen, ihnen gehe jegliche Naivität ab, sie würden sich vielmehr – um es noch einmal zu zitieren – zu einer sonderbaren gedachten Sentimentalität hinaufschrauben, zudem sei es ihnen nicht mehr möglich, zur Einheit des Ganzen zu gelangen, die Teile des Bildes, und mochten sie für sich auch schön sein, gerieten in Konflikt mit der Gesamtfiguration. Das Problematische dieser Konzeption und Kritik ist darin zu sehen, daß bei Goethes so gut wie ausschließlicher Konzentration auf die Gegenstandsfrage das Verhältnis des Gegenstandes zu seiner ästhetischen Bewältigung in der Form nicht eigentlich bedacht wird. Schiller hat Goethe verschiedentlich vorsichtig darauf hingewiesen. Es scheint so zu sein, daß Goethe die in Schillers Abhandlungen von 1795/96 über »Die ästhetische Erziehung des Menschen« und über »Naiv und sentimentalisch« offengelegten historischen Konsequenzen nicht habe ziehen wollen, obwohl sich eine ganze Reihe argumentativer Versatzstücke aus Schillers Texten in Goethes Denken wiederfindet.

Das Problem läßt sich im Grunde genommen in einem Satz formulieren: Die Gegenstände der Gegenwart sollen nach Goethes Meinung ihre ästhetische Bewältigung in einer Form der Vergangenheit finden. Doch die Gegenstände der Gegenwart, aus der Erfahrung der zeitgenössischen Verhältnisse gewonnen, waren uneindeutig geworden, keiner eindeutigen Moral mehr verpflichtet und damit als Exempel nicht mehr geeignet; sie waren in einen unaufhebbaren Konflikt von privatem Interesse und

öffentlicher Verpflichtung geraten, der das Individuum extrem verunsicherte, der es ihm nicht mehr gestattete, das öffentliche oder historische Ereignis in einer eindeutigen Perspektive zu sehen. Sein Sinn stellte sich nicht mehr selbstverständlich ein, da Staatsform und Religion nicht mehr einen unhinterfragten sinnstiftenden Rahmen abgaben. Goethe hat das durchaus realisiert, die religiösen Themen gelten ihm allenfalls als gleichgültig, das historische Ereignis Revolution hat er noch und noch künstlerisch umkreist, im Endeffekt, wie er sich selbst eingestand, vergeblich,⁵² da es sich bei der Revolution notwendig um einen widerstrebenden Gegenstand handeln mußte, für den keine Gattung und Behandlungsweise geeignet schien.

Die Form der Vergangenheit dagegen, die die ganzheitliche Figuration gewährleisten sollte, setzte die bruchlose, natürliche, naive Ineinsetzung von individueller Erfahrung und gesellschaftlicher Verfassung, von Mensch und Natur in der künstlerischen Form voraus, die beim Betrachter ästhetisches Wohlgefallen auslöst. Ebendies war der Moderne nicht möglich, weil Bezeichnetes (Gegenstand) und Bezeichnung (Form) in historische Differenz geraten waren.

Der Schluß eines David bestand eben darin, diese Einsicht, diese Differenz zum Thema zu machen. Bei ihm, wie bei Canova, wie bei Carstens, fügte sich die antikische Schönheit des einzelnen in der Tat nicht mehr der Schönheit der ganzen Handlung, da deren Moralität fragwürdig geworden war. Vielmehr legte es ihre Bildstrategie darauf an, die Einheit dem Betrachter rein ästhetisch aufzuzwingen, ihn an der Einheitsstiftung notwendig zu beteiligen. Dabei war das Ideal der Einzelform erkennbar erborgt, was zur Isolation der Einzelfigur im Bildorganismus führte, der selbst nur noch abstrakt gestiftet werden konnte. Die Wirkmächtigkeit dieser Gesamtform hatte allein noch den Bildgesetzen, nicht mehr aber der Wirklichkeitserwartung des Betrachters zu entsprechen. Dessen konventionelle Erwartung und die ihr nicht entsprechende Erscheinung der neuartigen Bilder involvieren die Reflexion des Betrachters, wecken sein Bedürfnis, den Sinn, den das Bild verweigert, selbst zu stiften.

Die Bildkomposition zielt somit nicht mehr auf eine klassische, ganzheitliche sinnfällige Figuration, sondern sie dient einer Strategie zur Lenkung der Reaktion und Reflexion des Betrachters. Diese Appellstruktur des Bildes, die sich etwa der Prinzipien von Isolierung und Kontrapunktik, von Anatomie- oder Perspektivverzerrung bedient, hebt im dialektischen Sinn die Schönheit der Figuration auf, sie ist dem Schillerschen

Begriff entsprechend sentimentalisch – insofern hatte Goethe mit seiner Charakterisierung der Franzosen durchaus recht.⁵³ Das einzelne Schöne geht nicht mehr im Kontinuum der Handlung auf, die damit nicht mehr einer konsequenten Raum-Zeit-Ordnung unterliegt, sondern nur noch in einem formalen Abstrakt, das aber nun wiederum die Betrachterreflexion lenkt. Goethe mußte dies als eine Form erscheinen, die über sich hinauswies. Für Schiller dagegen schien diese Struktur offensichtlich den Bedingungen der Moderne zu entsprechen. Im Sentimentalischen ergab sich für ihn die einzige Möglichkeit, die Wirklichkeit zu idealisieren. Das Ideal allerdings mußte auch für Schiller in seiner ästhetischen Erscheinung seine historische Herkunft anzeigen, die Epochendifferenz markieren. Die Einheit, die es herstellte, konnte nur die Einheit der Idee sein, die damit als Utopie wohl taugen mochte. Goethe war dies zu abstrakt, zu unsinnlich.

Das Tragische ist nur, daß Goethes Konzeption einer neuen klassischen bildenden Kunst die eigene Einsicht in die historische Realität und Relativität nicht neutralisieren konnte. Denn Goethes Konzeption raubt – zumindest theoretisch – der sinnlichen Figuration in der rigiden Reduktion ihrer Handlungsmöglichkeiten schließlich den Atem. Es ist, als würde Laokoon hoffnungslos von den Schlangen erwürgt und der prägnante Moment damit überschritten, als würde der Gegenstand widerstrebend. So ließe sich vom Kunstkonzept her von Goethe kein Weg zu David gewinnen, von Schiller dagegen durchaus. Direkt wurde dieser Weg in der Revolution und danach von deutschen Künstlern nicht gegangen, allenfalls in gewandelter, romantischer Form. Literarisch hat Goethe von den Erfahrungen der Gegenwart in *Faust II* Rechenschaft abgelegt – zu einer klassisch gerundeten Form aber hat auch dieses Werk notwendig nicht mehr finden können. Insofern konnte selbst Goethe nicht mehr hinter die Erfahrung der Französischen Revolution zurückfallen.

Anmerkungen

- 1 Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, Erster Band, Briefe der Jahre 1794–1797. Hrsg. v. Siegfried Seidel. München 1984, Brief 361, S. 396 f.
- 2 Propyläen, Eine periodische Schrift. Hrsg. v. Johann Wolfgang Goethe, ed. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Darmstadt 1965, Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1798, S. 72–106 (20–54), Ersten Bandes Zweites Stück, Tübingen 1799, S. 231–267 (45–81).

- 3 Goethe, Berliner Ausgabe (im folgenden: BA), Bd. 19, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Hrsg. v. Siegfried Seidel. Berlin und Weimar 1985, S. 270 f. und Kommentare; in: ebd., S. 825–831, und in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe (im folgenden: HA). Hrsg. v. Erich Trunz. 10. Aufl., München 1982, Bd. 12, S. 603 f.
- 4 BA 19, S. 164–168 und Kommentar; in: ebd., S. 800–803.
- 5 Walter Scheidig: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57). Weimar 1958.
- 6 Propyläen (Anm. 2), Erstes Stück, S. 73 (21).
- 7 Ebd., S. 75 (51).
- 8 BA 19, S. 129–141, bes. S. 133, 140.
- 9 Siehe Kommentar BA 19, S. 777–786 und S. 802 (Schiller zum prägnanten Moment in: Goethes Briefe und Briefe an Goethe, HA. Hrsg. v. Karl Robert Mandelkow, Briefe an Goethe Bd. 1, 1764–1808. München 1988, S. 286, von Schiller, 15. Sept. 1797).
- 10 Propyläen (Anm. 2), Erstes Stück, S. 81 (29).
- 11 BA 19, S. 803, Goethes Briefe und Briefe an Goethe (Anm. 9), Goethes Briefe Bd. 2, S. 312.
- 12 Thomas Puttfarcken: Roger de Piles' Theory of Art. New Haven/London 1985.
- 13 BA 19, S. 77–82. Zur Gattungsproblematik in diesem Aufsatz vgl. Werner Busch: Die »große, simple Linie« und die »allgemeine Harmonie« der Farben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise. In: Goethe Jahrbuch 105, 1988, S. 145 f.
- 14 Moriz Carrière: Ueber Symbol, personificirende Idealbildung und Allegorie in der Kunst. Mit besonderer Rücksicht auf Kaulbachs Wandgemälde im neuen Museum zu Berlin. In: (Augsburger) Allgemeine Zeitung, Beilage zu Nr. 63 der Allgemeinen Zeitung, Montag, 3. März 1856, S. 1001–1003, und ebd., Beilage zu Nr. 64, Dienstag, 4. März 1856, S. 1017–1020.
- 15 Jennifer Montagu: Charles le Brun's Conférences sur l'Expression Générale et Particulière. Diss. Ms., London 1959, S. 201.
- 16 Propyläen (Anm. 2), Erstes Stück, S. 87(35)–88(36).
- 17 Ebd., S. 101 (49).
- 18 Ebd., S. 106 (54).
- 19 Siehe Wilhelm Mommsen: Die politischen Anschauungen Goethes. Stuttgart 1948, S. 119.
- 20 Ebd., bes. S. 106–115, siehe auch Dieter Borchmeyer: Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Kronberg/Ts. 1977, S. 233.
- 21 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. v. Fritz Bergemann. Wiesbaden 1955, Dritter Teil, 4. Januar 1824, S. 493 f.; siehe dazu Paul Müllensiepen: Die Französische Revolution und Napoleon in Goethes Weltanschauung. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 16, 1930, S. 84.
- 22 Dazu ausführlich: Borchmeyer (Anm. 20), bes. S. 236–240; Goethe zur Halsbandaffäre in: Campagne in Frankreich, HA 10, S. 356 f.; Tages- und Jahreshefte, 1789, ebd., S. 433; siehe auch: Karl Otto Conrady: Goethe und die Französische Revolution (Insel Almanach auf das Jahr 1989). Frankfurt am Main 1988, S. 47.
- 23 Eckermann (Anm. 21), Zweiter Teil, S. 460; ähnlich schon in: Campagne in Frankreich, HA 10, S. 361.
- 24 Siehe Mommsen (Anm. 19), S. 95.
- 25 Siehe vor allem Borchmeyer (Anm. 20), S. 225. HA 6, S. 125–241, bes. S. 132, 137–139.

- 26 HA 12, S. 243, 244.
- 27 Ich folge Borchmeyer (Anm. 20), S. 225 f.
- 28 Siehe Wolf von Engelhardt: Neptunismus und Plutonismus.
In: Fortschritte der Mineralogie 60, 1982, S. 21–43; Dorothea Kuhn:
Goethe's relationship to the theories of development of his time.
In: F. Amerine, F. J. Zucker, H. Wheeler (Hrsg.): Goethe and the Sciences:
a reappraisal (Boston studies in the philosophy of science, 97).
Dordrecht 1987, S. 3–15; Hans Prescher: Goethes erste italienische Reise
und der Neptunismus. In: Goethe Jahrbuch 106, 1989, S. 348 f.
- 29 Hier folge ich Müllensiepen (Anm. 21), S. 86, 91, 95, 106 f.
- 30 Februar 1807, Goethe zu Rieme, siehe: Goethes Gespräche, 2. Aufl.,
Neu hrsg. v. Flodoard Frhr. von Biedermann. Bd. 1, Leipzig 1909, S. 475,
siehe dazu Mommsen (Anm. 19), S. 130.
- 31 HA 10, S. 223.
- 32 Ebd., S. 206 f. Zum Verhältnis Politik, Ästhetik und Naturwissenschaft bei
Goethe habe ich am meisten gelernt von Jens Kruse: Flamme im Wasser,
Schimmel im Kalk. Französische Revolution und Naturwissenschaft im Werk
Goethes. In: Goethe Yearbook 4, 1988, S. 209–234, und von Alfred Schmidt:
Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen
Spätaufklärung. München/Wien 1984.
- 33 Siehe Borchmeyer (Anm. 20), S. 236.
- 34 BA 19, S. 198.
- 35 Propyläen, Eine periodische Schrift. Hrsg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen.
Darmstadt 1965, Dritten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1800, S. 829–831.
- 36 BA 19, S. 141 f.; Johann Wolfgang von Goethe: Schriften zur Kunst I. Hrsg.
v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Stuttgart 1961, S. 157.
- 37 Ebd.; ferner BA 19, S. 167; siehe auch Meyer an Goethe: Goethes
Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Hrsg. v. Max Hecker. 2. Bd., Juni 1797
bis Dezember 1820 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 34. Bd.),
Weimar 1919, S. 208.
- 38 BA 19, S. 167.
- 39 Hierzu ausführlich in der Carstens-Literatur K. L. Fernow: Carstens –
Leben und Werk. Hrsg. und ergänzt v. H. Riegel. Hannover 1867, S. 76 f.,
81, 125, 253 f.; A. F. Heine: Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung
des Figurenbildes (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 264). Stuttgart
1928, S. 103 f.; A. Kamphausen: Asmus Jakob Carstens (Studien zur
Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 5). Neumünster in Holstein
1941, S. 78 f., 90, 180, bes. S. 195 f., ferner S. 251, 266. Ferner Goethes
Briefwechsel mit Heinrich Meyer (Anm. 37), S. 187, 191, 201 f.
- 40 Goethe (Anm. 36), S. 180–182.
- 41 Ebd., S. 81.
- 42 Mit diesem zentralen Problem am Ende des 18. Jahrhunderts habe ich
mich mehrfach beschäftigt: Werner Busch: Akademie und Autonomie.
Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie.
In: Kat. Ausst. Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche.
Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 81–92; ders.: Goya und die Tradition
des »capriccio«. In: Max Im Dahl (Hrsg.): Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?
Köln 1986, S. 41–73, 172–174; ders.: Umrißzeichnung und Arabeske als
Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts. In: Regine Timm (Hrsg.):
Buchillustration im 19. Jahrhundert (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte
des Buchwesens, Bd. 15). Wolfenbüttel 1988, S. 117–148.
- 43 Goethe (Anm. 36), S. 202 f.
- 44 Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer (Anm. 37), S. 370; siehe ferner
Goethe (Anm. 36), S. 170–172; Propyläen (Anm. 35).

- 45 Propyläen (Anm. 2), Zweites Stück, S. 245(59)–246(60).
- 46 Siehe Kat. Ausst. Triumph und Tod des Helden, Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln, Mailand und Köln 1987, Kat. Nr. 43, S. 243.
- 47 Thomas E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris/New Haven/London* 1985, bes. Kap. VII David and the Salon, S. 213–254.
- 48 Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, 28. August 1949. Hrsg. v. Ernst Beutler. Bd. 19, Briefe der Jahre 1786–1814, Zürich 1949, S. 377.
- 49 Propyläen (Anm. 35), V. Versöhnung der Römer und Sabiner. Gemälde von David, S. 829(117)–834(122).
- 50 Ebd., S. 830 (118).
- 51 Zitiert in: BA 19, S. 886 (16. Sept. 1799).
- 52 HA 13, S. 39 (1823); siehe auch Müllensiepen (Anm. 21), S. 80; Mommsen (Anm. 19), S. 103 f.
- 53 Zum Sentimentalischen vgl. Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2). Frankfurt am Main 1974, S. 149–183; ich habe versucht, die Kategorie des Sentimentalischen für die Charakterisierung der bildenden Kunst im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert fruchtbar zu machen, vgl. Werner Busch: *Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli*. In: *Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günter Bandmann*. Hrsg. v. Werner Busch, Reiner Hausscherr und Eduard Trier. Berlin 1978, S. 317–343, und ders.: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993.