

Die *Weimarer Preisaufgaben*, 1799 von Goethe und den Weimarer Kunstfreunden mit dem ehrgeizigen Ziel begonnen, der Kunst in Deutschland die richtigen Wege zu weisen, wurden nach dem siebten Wettbewerb 1805 eingestellt. Resigniert schrieb Goethe: »Das Entgegengesetzte von unseren Wünschen und Bestrebungen tut sich hervor, bedeutende Männer wirken auf eine der Menge behagliche Weise, ihre Lehre und Beispiel schmeichelt den meisten; die Weimarischen Kunstfreunde, da sie Schiller verlassen hat, sehen einer großen Einsamkeit entgegen. Gemüt wird über Geist gesetzt, Naturell über Kunst, und so ist der Fähige wie der Unfähige gewonnen. Gemüt hat jedermann, Naturell mehrere; der Geist ist selten, die Kunst ist schwer. Das Gemüt hat einen Zug gegen die Religion, ein religiöses Gemüt mit Naturell zur Kunst, sich selbst überlassen, wird nur unvollkommene Werke hervorbringen; ein solcher Künstler verläßt sich auf das Sittlich-Hohe, welches die Kunstmängel ausgleichen soll. Eine Ahnung des Sittlich-Höchsten will sich durch die Kunst ausdrücken, und man bedenkt nicht, daß nur das Sinnlich-Höchste das Element ist, worin sich jenes verkörpern kann.«<sup>1</sup>

Noch im März 1805 hatte Goethe davon gesprochen, die Preisaufgaben »ein paar Jahre fortzuführen.«<sup>2</sup> Der Tod Schillers am 9. Mai 1805, der Goethe tief getroffen hat, wird ein Grund für die Resignation gewesen sein, ein anderer die Enttäuschung über die Brüder Riepenhausen. Ihr Versuch, die Wandgemälde des Polygnot in der Lesche von Delphi zu rekonstruieren, hatte Goethe 1803 zu der euphorischen Feststellung provoziert, die deutsche Kunst stehe »auf dem bedeutenden Punkte, daß sich Liebhaber und Künstler dem wahren Sinne des Altertums mit starken Schritten« nähern.<sup>3</sup> Im Begleittext zur Stich-Publikation dieser Rekonstruktion, die im Frühjahr 1805 erschien, mußte er nun lesen, die Griechen, durch den Horizont ihrer Religion beschränkt, hätten nie Kunstwerke hervorgebracht, in denen »sich der Geist der ganzen Welt mit allen seinem Glanze, allen seinen Verborgenenheiten und seiner entzückenden, herrlichen Hoheit offenbart.«<sup>4</sup> Dies sei dem christlichen Zeitalter vorbehalten gewesen, in dem erst die Malerei, »welche ihrer Natur

nach symbolisch ist«, zu höchster Blüte kam. Der Zorn Goethes ist unüberhörbar in dem Satz, den er in die von Heinrich Meyer verfaßte Rezension einfügte: »Wem ist in diesen Phrasen die neukatholische Sentimentalität nicht bemerklich? das klosterbruderisierende, sternbaldisierende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht, als von allen Wirklichkeit fordernden Calibanen.«<sup>5</sup>

Goethes Aufzeichnungen belegen, daß er schon bei den ersten Planungen für die *Propyläen* daran dachte, Wackenroders *Herzenergiebungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) zu rezensieren. Er unterließ es, vielleicht weil es ihm damals keine vordringliche Aufgabe zu sein schien. Daß die in diesen Schriften vertretenen Anschauungen keine schnell vorübergehende Mode waren, zeigte sich aber an den *Gemäldebeschreibungen*, mit denen Friedrich Schlegel ab 1803 an die Öffentlichkeit getreten war. In diesen Artikeln, insbesondere in den beiden letzten 1805 publizierten, wurde offen gegen die Anschauungen der Weimarer Kunstfreunde Stellung bezogen. Hier wurde die These aufgestellt, daß die Kunst nie von der Religion getrennt werden könne, ohne sich selbst zu verlieren, und die Darstellung der Martyrien der Heiligen, die in den *Propyläen* als »widerstrebende« Gegenstände abgelehnt worden waren, wurde den Künstlern ausdrücklich empfohlen.<sup>6</sup> Hauptursache für die Mängel der zeitgenössischen Kunst sei es, daß den meisten Künstlern »das innige und tiefe Gefühl« fehle. Als Weg zur Erneuerung wurde geraten, »ganz und gar den alten Malern [und zwar insbesondere den altdeutschen Malern, F.B.] zu folgen, und das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Aug und Geiste zur andern Natur geworden wäre.«<sup>7</sup>

Das war in der Tat das »Entgegengesetzte von unseren Wünschen und Bestrebungen«, und Goethe hat, auch wenn ihm das Forum der Kunstaustellungen nicht mehr zur Verfügung stand, Gelegenheiten gefunden, darauf zu antworten, zum Beispiel in den Anfang 1808 gedruckten *Neuen Unterhaltungen*, wo er einräumt, daß die Kunst »aus und mit der Religion entsprungen« sei, jedoch »mit einer Art von barbari-

1 BA XIX, S. 456. Die genaue Datierung dieses Textes ist umstritten. Die Niederschrift durch Goethes Sekretär erfolgte 1812 oder etwas später. Dem zitierten Text ging die von Goethe gestrichene Bemerkung voraus: »Ein damals geschriebenes Blatt mag hier Platz finden.« Möglicherweise entstand dieses Blatt am 5. Januar 1806, denn an diesem Tag wird in Goethes Tagebuch ein »Rückblick auf die sieben vergangenen Ausstellungen« erwähnt. Daß es sich bei dem hier zitierten Text um jenes Blatt von 1806 handeln könnte, wird dadurch nahegelegt, daß hier im Präsens gesprochen wird, während in den einleitenden Absätzen das Präteritum steht.

2 Brief Goethes an Knebel, 20. März 1805: WA IV/17, S. 265.

3 Goethe, *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi*: BA XIX, S. 421.

4 Zit. nach Benz o.J., S. 114.

5 Zit. nach Benz o.J., S. 120. *Calibanen*: das Wort leitet sich von Caliban, einer Figur in Shakespeares *Sturm* her und bezeichnet rohe, grobschlächtige und primitive Menschen.

6 Schlegel 1959, *Zweiter Nachtrag alter Gemälde*, S. 92f.

7 Schlegel 1959, *Dritter Nachtrag alter Gemälde* (1805), S. 147 und 151.

schem Sinn und Geschmack«, aus dem sich die Griechen bald befreien konnten, die das reale Fundament der Naturnachahmung mit der idealen Richtung der Kunst zu verbinden wußten: »Die Naturschönheit ist den Gesetzen der Notwendigkeit unterworfen, die Kunstschönheit den Gesetzen des höchstgebildeten menschlichen Geistes, jene scheint uns darum gleichsam gebunden, diese gleichsam frei.«<sup>8</sup> Gegen die romantische Sehnsucht nach einer Rückkehr in die ursprüngliche Gebundenheit der Kunst hielt Goethe daran fest, daß die Kunst ihrem höchsten Begriffe nach autonom sein müsse.

In der Einleitung zu *Winckelmann und sein Jahrhundert* bekannte sich Goethe zu dem Begriff der Schönheit, die von Winckelmann »als der höchste Endzweck und als der Mittelpunkt der Kunst« bezeichnet worden war und die die griechischen Bildhauer der klassischen Zeit in ihren Werken in höchster Vollkommenheit verwirklicht hatten.<sup>9</sup> »Indem der Mensch«, schreibt Goethe, »auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat: das Kunstwerk, das in seiner »idealen Wirklichkeit« vor der Welt steht und den Menschen über sich selbst erhebt und über den Wandel der Zeit.<sup>10</sup>

Die Generation der Romantiker sah dies ganz anders. »Wir sind keine Griechen mehr«, konstatierte Philipp Otto Runge, nachdem er erfolglos an der *Weimarer Preisauflage* 1801 teilgenommen hatte, »wie können wir denn auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen.«<sup>11</sup> Dennoch suchte er die Anerkennung Goethes. Der Besuch in Weimar im Herbst 1803 führte zu wechselseitiger Achtung, brachte jedoch keine Annäherung der Standpunkte in Fragen der Kunst.<sup>12</sup> Runge gab aber nicht auf, denn er hoffte, »daß auf dem höchsten Punkte einer Ansicht man sich doch begegnet.«<sup>13</sup> Die Ankündigung Goethes, daß die Weimarer Kunstausstellungen zwar nicht fortgesetzt werden, er sich aber »mit Freunden der Kunst und Natur über die Farben« zu unterhalten gedenke, ermunterte Runge, den Kontakt wieder aufzunehmen.<sup>14</sup> Der Austausch, der sich anschloß, war recht einseitig, weil Runge seine Ansichten zur Farbenlehre mitteilte, von Goethe hingegen nichts erfuhr, doch die *Farbenkugel* des Künstlers und die *Farbenlehre* des Dichters zeigen, daß beide, von unterschiedlichen Seiten kommend, in zen-

tralen Fragen der Farbenlehre übereinstimmten.<sup>15</sup> Goethes Verhältnis zu der Serie der *Zeiten* (Kat. 212–215), die Runge mit seinem ersten Brief 1806 nach Weimar geschickt hatte, blieb zwiespältig. Zwar räumte er ein, Runge sei hier »zu einer Vollendung gelangt, die man bewundern muß«, betonte aber zugleich, er wüßte nicht, »daß die Kunst im ganzen den Weg verfolgte, den Sie eingeschlagen haben.«<sup>16</sup> Johanna Schopenhauer berichtete ihrem Sohn von der Wirkung dieser Blätter: »Meyern [Heinrich Meyer, F.B.] dabei zu sehen, ist höchst ergötzlich; er schimpft darauf wie ein Rohrsperling, weil er immer davor stehen bleiben muß, bis ihm der Kopf weh tut.«<sup>17</sup>

Die Unterschiede der Standpunkte waren nicht zu überbrücken. Wenn Goethe Daniel Runge gegenüber fast entschuldigend äußerte, daß der Gang, den sein Bruder genommen habe, »nicht der seine, sondern der des Jahrhunderts« gewesen sei, »von dessen Strom die Zeitgenossen willig oder unwillig mit fortgerissen werden«<sup>18</sup>, so wurde er im Gespräch deutlicher. Als Sulpiz Boisserée Goethe im Mai 1811 besuchte, bewunderte er die vier Blätter Runges, die im Musiksaal hingen, worauf Goethe sagte: »Da sehen Sie einmal, was das für ein Zeug ist, zum Rasendwerden schön und toll zugleich. (...) das will alles umfassen und verliert sich darüber ins Elementarische, doch noch mit ungeheuren Schönheiten im Einzelnen; da sehen Sie nur, was für Teufelszeug, und da wieder, was da der Kerl für Anmut und Herrlichkeit hervorgebracht, aber der arme Teufel hat's auch nicht ausgehalten, er ist schon hin, es ist nicht anders möglich, was so auf der Kippe steht, muß sterben oder verrückt werden, da ist keine Gnade.«<sup>19</sup>

Goethe wußte die außergewöhnliche künstlerische Qualität der Details zu schätzen, doch die Intentionen, die Runge mit seinem Zyklus verfolgte, blieben ihm fremd.<sup>20</sup> In dem Aufsatz über *Neudeutsche religios-patriotische Kunst*, dessen Entstehung und Intention unten noch zu behandeln sein wird, bezeichnet Heinrich Meyer die Blätter als »ihrem äußern Ansehen nach dem Fach der sogenannten Grotesken verwandt, hinsichtlich auf den Sinn aber wahre Hieroglyphen.«<sup>21</sup> Die Zuordnung zu den traditionellen Gattungen ist nicht mehr möglich, die Interpretation aus dem Zusammenhang mit der Poetik der Romantik, in der das Prinzip der Arabeske eine zentrale Rolle spielte, wird verweigert.<sup>22</sup> Der komplizierte Verweisungsbezug von Bild

8 Goethe, *Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarer Kunstausstellungen* (1808): BA XIX, S. 460.

9 Winckelmann 1764, S. 142.

10 Goethe, *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns* (aus: *Winckelmann und sein Jahrhundert*, 1805): BA XIX, S. 486f.

11 Runge 1840, Bd. 1, S. 6.

12 Maltzahn 1940, S. 31ff.

13 Runge 1840, Bd. 2, S. 321. An Daniel Runge, 23. September 1806: Runge schrieb dies, nachdem er die von Fernow verfaßte Biographie von Asmus Jakob Carstens gelesen hatte, die in der Tat ein Beispiel für eine solche Begegnung sein konnte, denn Carstens, von den Weimarer Kunstfreunden hoch gepriesen, sollte bald für die jüngeren Künstler, insbesondere die Nazarenen, zu einer Leitfigur werden.

14 Goethe, *Siebente Weimarer Kunstausstellung vom Jahre 1805*: BA XIX, S. 454f.; Runge's Brief an Goethe vom 26. April 1806: Maltzahn 1940, S. 35.

15 Dazu grundlegend: Matile 1973, spez. S. 203 ff.

16 An Runge, 2. Juni 1806: Maltzahn 1940, S. 39.

17 An Arthur Schopenhauer, 10. März 1807: Maltzahn 1940, S. 55.

18 Goethe an Daniel Runge, 17. Dezember 1811: Maltzahn 1940, S. 109 und S. 112. Goethe antwortete damit auf den Satz in dem Brief Daniel Runge's vom 13. Oktober 1811: »...und so weiß und gestehe ich auch, daß mein Bruder einen Weg in der Kunst nahm und darauf beharrte, den Sie nicht für den richtigen erkennen.«

19 Brief von Sulpiz an Melchior Boisserée, 6. Mai 1811, zit. nach GG II, S. 648 (Nr. 3427).

20 Goethe an Runge, 2. Juni 1806: »Wir glauben Ihre sinnvollen Bilder nicht eben ganz zu verstehen, aber wir verweilen gerne dabei und vertiefen uns öfter in ihre geheimnisvolle, anmutige Welt« (Maltzahn 1940, S. 39).

21 H. Meyer, in: BA XX, S. 71.

22 Vgl. dazu Busch 1985, S. 44 ff.

und Rahmen und zwischen den einzelnen Motiven überhaupt wird als Verrätselung abgelehnt, die dem in den *Propyläen* verkündeten Grundsatz, ein Bild müsse sich selbst aussprechen, diametral entgegensteht. Man darf sicher sein, daß Goethe die Dimensionen der Symbolik dieser Werke erkannte, denn in seiner *Farbenlehre* gibt es Aussagen zum »mystischen Gebrauch« der Farben, die den Intentionen von Runge engstens verwandt sind,<sup>23</sup> doch er sperrte sich dagegen, ihnen nachzugehen. Den Naturbegriff Runges, seine Vision der »Landschaft« als einer der neuen Epoche angemessenen Kunstform konnte er nicht teilen.

Goethes Auffassung von der Landschaft als Gattung der Malerei zeigt sich besonders deutlich in seinen Begegnungen und Auseinandersetzungen mit Caspar David Friedrich, zu dem sein Verhältnis genauso zwiespältig war, wie zu Runge.<sup>24</sup> Friedrich hatte zur letzten der *Weimarer Preisaufgaben* zwei in Sepia getuschte Landschaften eingesandt und war, obwohl die Blätter außerhalb der Konkurrenz gezeigt wurden, mit einem halben Preis geehrt worden. Die Rezension dieser Bilder durch Meyer ist bezeichnend.<sup>25</sup> Die Ausführung, das technische Detail erhält höchstes Lob, das Thematische wird nur am Rande erwähnt. Die Erfindung, nach der entsprechend dem von Goethe aufgestellten Programm die Preisbewerber zu allererst beurteilt werden sollten, wird als formale Kategorie aufgefaßt. In der Besprechung, die die Weimarerischen Kunstfreunde von den sieben Zeichnungen publizierten, die Friedrich 1808 in Weimar ausstellte, werden zwar der »poetische Gehalt« der wohl im Zusammenhang mit dem *Tetschener Altar* stehenden Zeichnung *Kreuz im Gebirge* und die »mystisch religiösen Beziehungen« der heute verschollenen Zeichnung *Mein Begräbnis* erwähnt, doch das Lob gilt wieder vor allem der Ausführung.<sup>26</sup>

Friedrichs exzeptionelle Fähigkeiten in der Naturwiedergabe waren es sicher auch, die Goethe bewegen, den Maler im Herbst 1816 zu bitten, ihm Wolkenstudien auf der Grundlage der Systematik von Luke Howard anzufertigen.<sup>27</sup> Friedrich soll diesen Auftrag, der ihm von der Malerin Luise Seidler überbracht worden war, abgelehnt haben, weil »er gleich einen Umsturz der Landschaftsmalerei in diesem System sah.«<sup>28</sup> Nicht zu unrecht, denn es ist sehr wohl zu vermuten, daß Goethe, indem er Friedrich auf eine wissenschaftlich begründete Betrachtung der Natur zu

verpflichten suchte, ihn von seiner Auffassung der Landschaftsmalerei, die der Dichter für grundsätzlich falsch hielt, abbringen wollte. Daß es dergleichen »Bekehrungsversuche« gegeben hat, bestätigt uns Meyer, wenn er in seinem Aufsatz über die »neudeutsche Kunst« schreibt: »Wie wenig ist nicht der wackere Friedrich ermuntert worden; aber er wendete sich dennoch nicht von seinen mystisch-allegorischen Landschaften, weil ihm der eingeschlagene Weg als der rechte, zum wahren Ziel leitende vorkömmt.«<sup>29</sup>

Von den Werken Caspar David Friedrichs war Goethe zugleich angezogen und abgestoßen. Im September 1810 besuchte er den Maler in seinem Atelier, wo er dessen Hauptwerke *Abtei im Eichwald* (Abb. 1) und *Mönch am Meer* (Abb. 2) sah.<sup>30</sup> In seinem Tagebuch hielt er fest: »Zu Friedrich. Dessen wunderbare Landschaften. Ein Nebelkirchhof, ein offenes Meer.«<sup>31</sup> Diese Notiz wird in der Literatur stets als Ausdruck höchsten Lobes gewertet, doch sie ist keineswegs eindeutig. Das Wortfeld »wunderbar« umschließt bei Goethe die Bedeutungen: »außerordentlich, erstaunlich, seltsam, ungewöhnlich, eigenartig«, kann also sowohl positiv wie negativ verstanden werden.<sup>32</sup> In seiner negativen Bedeutung, als Synonym zu »wunderlich«, ist in dem Wort die Vorstellung der Verwunderung als Moment der Befremdung enthalten.<sup>33</sup> Wenn man Goethe nicht unterstellen will, daß er in seinem Urteil zwischen Lob und Tadel schwankte und sich von Meyer negativ beeinflussen ließ,<sup>34</sup> dann darf man in diesem Urteil die Befremdung nicht überhören, die auch aus den anderen Äußerungen des Dichters herausklingt, beispielsweise aus seinem Brief an Meyer von 1812, wo er im Hinblick auf Zeichnungen Friedrichs sagt: »wie selten ist das Vollendete! So, daß man es auch in der wunderlichsten Art hoch schätzen und sich daran erfreuen muß.«<sup>35</sup> Knebel berichtet uns 1811, nach dem Besuch Friedrichs in Weimar, daß Goethe dessen Talent preise, »aber beklagt, daß er auf irrem Wege ginge.«<sup>36</sup>

Wie schon bei Runge wird die Metapher des falschen Weges hier eingesetzt, um die Differenz in den Grundsätzen auszudrücken. Der Weg, den Friedrich wie Runge einschlugen, führt nicht zum Ziel der wahren Kunst, wie Goethe es sah. Gerade im Falle Friedrichs mußte ihn das besonders bewegen, weil er in dem Maler ein Gegenbild seiner selbst sehen konnte. Während Goethe selbst, dem eine Zeitgenossin

23 MA X, S. 263. – Zur Interpretation des Zyklus: Traeger 1975, bes. S.46ff.

24 Vgl. Lichtenstern 1974, S. 75ff.

25 Scheidig 1958, S. 484f.

26 Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 75, S. 291 (Kat. Nr. 146) und S. 278 (Kat. Nr. 112).

27 Sumowski 1970, S. 39; Lichtenstern 1974, S. 87ff.

28 Luise Seidler an Goethe, 8. Oktober 1816, zit. nach Benz o.J., S. 139.

29 H. Meyer in: BA XX, S. 76.

30 Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 302ff. (Nr. 168 und 169).

31 Zit. nach Benz o.J., S. 136.

32 Fischer 1929, S. 755f.

33 Grimm 1960, Sp. 1845; hier wird festgestellt, daß das Wort gerade in dieser Bedeutung »Goethe noch ganz geläufig« war.

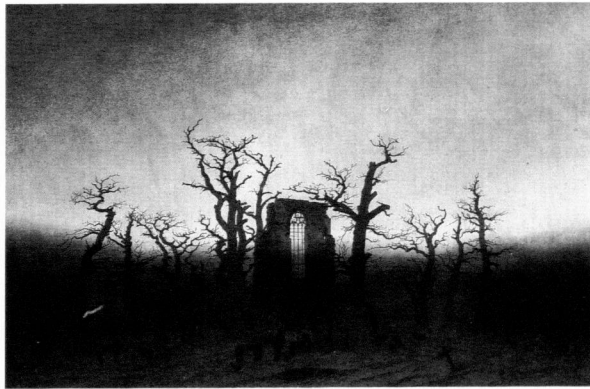
34 Diese Ansicht vertritt z. B. Benz o.J., S. 134ff.

35 Goethe an H. Meyer, 25. April 1812, in: Hecker 1919, S. 305.

36 Brief Knebels an seine Schwester, 16. Juli 1811, GG II, S. 677 (Nr. 3501).

**Abb. 1**

Caspar David Friedrich, Abtei im Eichwald, 1809/10.  
Staatliche Museen zu Berlin,  
Nationalgalerie  
© Jörg P. Anders

**Abb. 2**

Caspar David Friedrich, Mönch am Meer, 1808/10.  
Staatliche Museen zu Berlin,  
Nationalgalerie  
© Jörg P. Anders



wie Henriette Herz auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei höchste Kompetenz nachsagte,<sup>37</sup> Weg und Ziel zu kennen glaubte, es jedoch wegen seines ungenügenden Talentes nicht erreichen konnte, erkannte er in Friedrich einen Künstler von einzigartigem Talent auf falschem Wege. Goethes Interesse an Friedrich gründete in der Hoffnung, hier lenkend eingreifen zu können.

Das wichtigste Dokument für Goethes Bemühungen, auf die Richtung Friedrichs und der neueren Landschaftsmalerei Einfluß zu nehmen, ist der Aufsatz *Ruisdael als Dichter*.<sup>38</sup> Den vielschichtigen Kontext, in dem dieser Aufsatz entstand, hat Ernst Osterkamp nachgezeichnet.<sup>39</sup> Die Arbeiten an diesem Text hatte Goethe im Januar 1813 begonnen, dann aber liegen gelassen, um sie erst im Frühjahr 1816 wieder aufzunehmen.<sup>40</sup> Die Fertigstellung fällt in eine Zeit, in der Goethe einerseits das erste Heft von *Über Kunst und Alterthum* vorbereitete, andererseits für die Publikation der *Italienischen Reise* seine Aufzeichnungen über die Fahrt nach Sizilien überarbeitete, in denen Fragen der Landschaftsdarstellung eine besondere Rolle spielen.<sup>41</sup> Der Aufsatz war offensichtlich gedacht als Auftakt zu einer Folge von Texten, mit denen Goethe gegen die romantische Kunst Stellung beziehen wollte.<sup>42</sup> Daß Friedrich impliziter Adressat dieses Aufsatzes ist, hat Ernst Osterkamp in einem überzeugenden Indizienbeweis dargelegt.<sup>43</sup>

Goethe spricht seine Intentionen offen aus. Die Bilder Ruisdaels zeigen, »wie weit die Kunst gehen kann und soll«, sind also ein auch für die Gegenwart gültiges Vorbild. Die Beschreibungen gehen über alle Formfragen erstaunlich schnell hinweg und konzentrieren sich auf den Inhalt, den »Begriff, den das Werk zuletzt

(...) ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen«. Es ist dies, zumindest auf den ersten Blick, eine Annäherung an die Positionen der Romantiker. »Das Bedeutende« so hatte Friedrich Schlegel geschrieben, »ist überhaupt der Zweck aller Malerei«<sup>44</sup> und die Weimarer Kunstfreunde hatten Friedrich charakterisiert als einen Künstler, »der mit Ernst und Treue sich zur Natur hält, der in seinen Werken das eigene Innere entfaltet, nach der Bedeutung strebt, mit einem Wort, der Eigenthümlichkeit und Gehalt der Erfindungen mit charakteristischer Darstellung der einzelnen Teile verbindet.«<sup>45</sup> Natürlich ist es die Absicht dieser Annäherung, die eigene Position um so deutlicher herauszustellen. Bemerkenswert ist auch die von Goethe getroffene Auswahl. Er ließ das größte und damals wohl auch bekannteste Werk Ruisdaels aus dem Bestand der Dresdner Gemäldegalerie, das unter dem Titel *Die Jagd* bekannt ist, beiseite und widmete sich drei Werken, die thematisch der Motivwelt Friedrichs nahestehen: auch dies in der Absicht, die Unterschiede deutlich werden zu lassen. Friedrichs *Abtei im Eichwald*, die Goethe in Dresden gesehen hatte, weist eine ganz ungewöhnliche Häufung von Motiven auf, die auf Tod und Vergänglichkeit hindeuten. Darin ist es Ruisdaels Gemälden *Das Kloster* (Kat. 3) und *Der Judenfriedhof* verwandt, doch Goethes Beschreibung drängt die Vergänglichkeitsthematik, die ja gerade im Bild des Kirchhofs evident ist, zurück und arbeitet heraus, wie in Ruisdaels Bildern »das Abgestorbene mit dem Lebendigen in die anschaulichste Verbindung gebracht« wird. Der Begriff, auf den der Betrachter durch Ruisdaels *Kloster* oder den *Wasserfall* gebracht wird, ist der der Kontinuität des Lebens. Er wird durch den organischen Zusammen-

37 H. Herz schreibt in ihren Erinnerungen über Goethes Besuch in Dresden 1810: »Über Landschaftsmalerei jedoch sagte er das Trefflichste. Hier war er ganz zu Hause. Der Dichter, der Kritiker, der Naturbeobachter und der ausübende Künstler gingen hier bei ihm Hand in Hand.« GG II, S. 573 (Nr. 3282).

38 BA XX, S. 30ff.

39 Osterkamp 1991, S. 321ff.

40 Der Aufsatz erschien am 3. Mai 1816 im *Morgenblatt für gebildete Stände*.

41 Osterkamp 1991, S. 326ff.

42 Der Schlußsatz des Aufsatzes lautet: »Wir werden in der Folge noch mehr Beispiele aufsuchen, wo der reinfühlende, klardenkende Künstler, sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht und durch die Gesundheit seines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergötzt, belehrt, erquickt und belebt« (BA XX, S. 35).

43 Osterkamp 1991, S. 328ff.

44 F. Schlegel, *Nachtrag italienischer Gemälde*, in: Schlegel 1959, S. 72.

45 *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, Neujahrsprogramm 1809, zit. nach Benz o.J., S. 131.

46 Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister; Börsch-Supan/Jähmig 1973, S. 296 (Nr. 162). Eine verwandte Zeichnung wurde auf Vermittlung Goethes von Herzog Carl August erworben, heute in Weimar, Schloßmuseum (Börsch-Supan/Jähmig 1973, S. 291, Nr. 147).

47 BA XVIII, S. 520 (Nr. 314); Sörensen 1963, S. 112 ff.

48 BA XIX, S. 179.

49 Vgl. Hartmann-Werner 1976, S. 330 ff.

50 Schleiermacher 1799, S. 35 ff.

51 Hinz 1974, S. 92.

52 Vgl. Osterkamp 1991, S. 338 f.

53 Goethe, *Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände* (um 1824): BA XX, S. 457.

54 Boisserée, Eintrag vom 11. September 1815: Boisserée 1823, Bd. 1, S. 265.

55 Förster, *Kunst und Leben. Aus dem Nachlaß*, Berlin 1872, GG III/2, S. 804 (Nr. 6889).

Während diese Äußerung wohl in das Jahr 1831 zu setzen ist, wird eine zweite, die ganz ähnlich lautet, 1825 datiert (was aber wohl wenigstens um ein Jahr zu früh ist), abgedruckt bei: GG III/2, S. 288 f. (Nr. 6175). In dieser wird auch auf Ruisdael Bezug genommen: »Als ich mir erlaubte, an den berühmten Friedhof Ruysdaels in der Dresdener Galerie zu erinnern und bescheidenlich fragte: ob nicht auch die elegische Stimmung in der Landschaftsmalerei eine Berechtigung habe? entgegnete Goethe: »Zuverlässig – allein dann läßt die Marmortafeln der Gräber durch den Zauber der Mondbeleuchtung uns in eine wohlthuend rührende Stimmung versetzen, und die grünbelaubten Bäume und Gras und Blumen vergessen machen, daß wir uns auf einem Totenacker befinden.« Vgl. Lorck 1936, S. 205 ff., wo dargelegt wird, daß Goethe vermutlich nicht das 1828/29 datierte Gemälde gesehen hat, das sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln befindet, sondern wohl eine sorgfältig ausgeführte Zeichnung, heute im Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio.

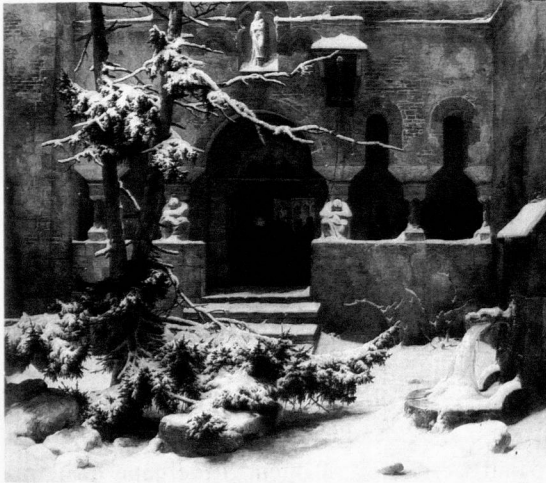
hang der Natur wie durch das Bild des fließenden Wassers veranschaulicht. Selbst das Bild des *Kirchhofs*, das »allein der Vergangenheit gewidmet ist, ohne dem gegenwärtigen Leben irgendein Recht zu gönnen«, wird in diesem Sinne ausgedeutet. Die zerfallenen Grabmäler sind für Goethe ein »Mehr-als-Vergangenes«, sind »Grabmäler von sich selbst« und gerade im Verfall in den ewigen Kreislauf der Natur eingebunden, der auch hier wieder durch den Bach symbolisiert wird, der sich zwischen den Ruinen seinen Weg sucht.

Für Goethe zeigen die Bilder Ruisdaels die Totalität des Lebens, in der Vergangenheit und Gegenwart »lieblich durcheinander« gewebt sind. In Friedrichs *Abtei im Eichwald* hingegen, so wird es Goethe gesehen haben, hat das gegenwärtige Leben kein Recht: schwer lastet der dunkle Dunst auf der gefrorenen Erde. Nur das von ferne in diese Welt dringende Licht kann als Hoffnungsschimmer aufgefaßt werden. Wenn die Bilder Ruisdaels die Zeit in der organischen Einheit des Lebens umfassen, so bietet sie sich in Bildern Friedrichs wie dem *Hünengrab im Schnee*<sup>46</sup> als eine alle menschlichen Vorstellungen übersteigende Dimension dar, gegenüber deren Erhabenheit alles Menschliche verschwindend klein erscheint. Wenn Friedrich in seinen Bildern auf überlieferte Kompositionsschemata verzichtet, wie dies im *Mönch am Meer* in besonders eklatanter Weise geschieht, so zwingt er den Betrachter damit, nicht bei dem Kunstwerk selbst als einer in sich geschlossenen und deshalb in sich ruhenden Größe stehen zu bleiben, sondern sozusagen durch dieses Werk hindurchzudenken, das Dargestellte als Verweis auf Metaphysisches aufzufassen. Die Dominanz des Transzendenten hat ihre notwendige Entsprechung in der Negation des Diesseitigen: das Symbol löst sich im Symbolisierten auf. Diese Auffassung steht dem Symbolbegriff Goethes, der auch seinen Ruisdael-Interpretationen zugrunde liegt, konträr gegenüber. So wie in der griechischen Statue Apolls alle im mythischen Begriff des Gottes liegenden Vorstellungen zur Erscheinung gebracht, zu einer untrennbaren Einheit von Begriff und Darstellung verschmolzen sind, so ist auch bei Ruisdael, wie Goethe ihn versteht, das Metaphysische in die Erscheinung eingebildet: das Symbolisierte geht ganz in der anschaulichen Gestalt auf. »Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert,

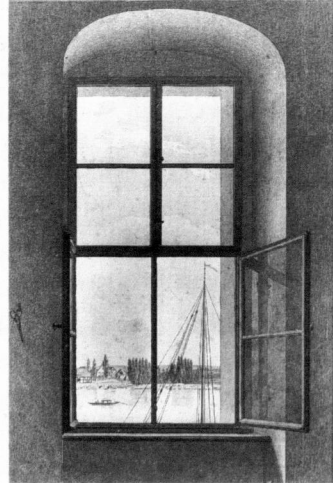
nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.«<sup>47</sup>

In der Einleitung zu den *Propyläen* hatte Goethe als höchstes Ziel der Kunst die Forderung aufgestellt, »daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht nur etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.«<sup>48</sup> Diesem Begriff des Gemüts begegnet man im Ruisdael-Aufsatz nicht. Hier wird fast nüchtern festgestellt, Ruisdael habe »bewundernswürdig geistreich den Punkt gefaßt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft«. Goethe vermied den Begriff, der an sich für ihn große Bedeutung hatte, bewußt, weil dieser, wie auch der zumeist synonym verwendete Begriff des Gefühls, in der ästhetischen Theorie der Romantiker zu einer zentralen Kategorie aufgestiegen war.<sup>49</sup> Schon im eingangs zitierten Rückblick auf die *Weimarer Preisaufgaben* hatte er in der Verbindung von Gemüt und Religion eine Ursache für die in seinen Augen falschen Entwicklungen erkannt. Die Erfahrungen mit Runge und Friedrich konnten ihn in seiner Diagnose bestätigen. Schleiermacher hatte in seinen *Reden über die Religion* das Wesen der Religion als »Anschauung und Gefühl« definiert.<sup>50</sup> Der Blick nach innen ist danach der Weg zur religiösen Erkenntnis, zur Erfahrung des Metaphysischen. Genau in diesem Sinne forderte Friedrich: »Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen.«<sup>51</sup> Im Kunstwerk der Romantik wird die innere Schau des Metaphysischen zur Erscheinung gebracht.

Goethe konnte den Weg Friedrichs nicht akzeptieren. Die Naturerscheinungen werden dabei einer Sinnzuweisung unterworfen, die notwendig subjektiv und willkürlich sein muß und mithin dem Wahrheitsanspruch der Kunst nicht gerecht werden kann. Bei Ruisdael, so will er zeigen, bestimmt nicht subjektives Empfinden, sondern die Erkenntnis der objektiven Lebenszusammenhänge das Bild.<sup>52</sup> Nur eine objektive Naturauffassung kann die Wahrheit erreichen. Auf der höchsten Stufe der Kunst tritt das Subjekt des Künst-



**Abb. 3**  
Karl Friedrich Lessing, Klosterkirchhof im Schnee, 1828/30.  
Köln, Wallraf-Richartz-Museum  
© Rheinisches Bildarchiv



**Abb. 4**  
Caspar David Friedrich, Blick aus dem Atelier des Künstlers.  
Wien, Österreichische Galerie im Belvedere

lers ganz hinter die Objektivität der Erscheinung im Kunstwerk zurück. »Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig«, schrieb Goethe in seinen Aufzeichnungen über *Landschaftliche Gegenstände*.<sup>53</sup> Die Natur selbst ist es, die sich in Claudes Bildern in ihrer höchsten Schönheit offenbart.

Es gibt verschiedene Berichte, die bezeugen, wie heftig die Reaktion Goethes auf Werke sein konnte, in denen er romantische Subjektivität und Negation des Diesseits erkannte. Sulpiz Boisserée berichtet in seinem Tagebuch 1815 von einem Gespräch mit Goethe: »Jetziger Zustand der Kunst – bey vielem Verdienst und Vorzug große Verkehrtheit. – Mahler Friedrich seine Bilder können ebensogut auf den Kopf gesehen werden. Goethes Wut gegen dergleichen, wie er sich ehemals ausgelassen, mit Zerschlagen der Bilder an der Tischecke – Zerschneiden der Bücher u.s.w.«<sup>54</sup> Indem Friedrichs Bilder die tradierten Kompositionsregeln verletzen, versperren sie sich ihm einer vernünftigen Rezeption. Daß sie »über Kopf« gesehen werden können, ist Metapher für ihre grundsätzliche Verkehrtheit. Über Karl Friedrich Lessings Darstellung *Klosterhof im Schnee* (Abb. 3), von der er 1826 eine Zeichnung erhalten hatte, sagte Goethe zu Friedrich Förster: »Was ist mir das für eine frostige Jugend, die eine solche Winterlandschaft wie diese hier (...) malt; ich höre viel Gutes von dem jungen Manne, er verrät Talent, aber mit seiner Winterlandschaft will ich nichts zu schaffen haben, und dabei noch Mönche und Begräbnis, lauter Negationen, die ich nicht statuieren. Erstens also zugegeben, daß es einen Winter gibt – eigentlich sollt' es gar keinen geben! – so lob ich mir

doch die holländischen Winterlandschaften; da wird Schlittschuh gelaufen, die Schloten rauchen, da ist Leben und Bewegung; aber hier ist nichts als Tode, oder Erstorbenheit (...). Ich friere nicht gerne draußen, warum soll ich mich denn in der Stube erkälten und dazu noch vor einem Kunstwerke. Solche Landschaften nenne ich subjektive; eine Landschaft muß aber nicht so ein Einzelfall sein. Man muß junge Künstler beizeiten warnen, sonst bleiben sie in solchen hohlen Wegen sitzen; dem guten Friedrich in Dresden ist's nicht anders ergangen; von dem haben wir dergleichen Landschaften in Menge.«<sup>55</sup>

Auch Gottfried Schadow berichtet, daß Goethe den als negativ empfundenen Winterdarstellungen der Romantiker die »Lebenslust« holländischer Winterbilder entgegengehalten habe.<sup>56</sup> So darf man wohl vermuten, daß Goethe es war, der den jungen Friedrich Preller dazu anregte, Winterlandschaften zu malen, die wie die Bilder von Hendrik oder Barent Averkamp munteres Treiben auf dem Eis schildern und in der Tat Antitypen zu den Gemälden Friedrichs oder Lessings sind.<sup>57</sup> Ein ähnlicher Gegensatz ergibt sich, wenn man eines der Hauptwerke von Carl Ludwig Kaaz, nämlich die *Aussicht aus einem Fenster der Villa des Malers Grassi nach dem Plauenschen Grunde bei Dresden* (Kat. 314) von 1807, mit einem der Fensterbilder Friedrichs vergleicht, die 1808 in Weimar ausgestellt wurden (Abb. 4).<sup>58</sup> Während Friedrich durch die Anordnung des Fensters, den niedrigen Horizont und die Verteilung von Licht und Schatten Innen und Außen so entgegengesetzt, daß die Flußlandschaft dem Betrachter als das für ihn unerreichbare, in seiner lichtdurchfluteten Helligkeit aber magisch anziehende Jenseitige erscheint, hat Kaaz das Fenster so groß ins Bild gesetzt, daß der Innenraum keinen eigenen, dem Außen entgegengesetzten Bereich bildet, vielmehr Landschaft und Licht bei Kaaz gleichsam durch das Fenster hereinzudrängen scheinen.

Die Berichte Prellers über seinen Umgang mit Goethe geben ein schönes Zeugnis dafür, wie der Dichter einen Künstler auf den seiner Meinung nach richtigen Weg der Landschaftsmalerei zu lenken versuchte. Indem er dem begabten Jungen die Schrift Howards über die Wolkenbildungen zu lesen gab und ihn beauftragte, Wolkenstudien anzufertigen, führte er ihn auf ein genaues Naturstudium. Anschließend verwies er ihn auf die Niederländer, ließ ihn Ruisdael

<sup>56</sup> Schadow 1849, Bd. 2, S. 531, wo aus einem um 1837 verfaßten Manuskript Schadows zitiert wird: »Im Fache der Landschaft hatte früher schon Friedrich in Dresden einen Nachtwächterton angegeben, der noch widerhallt in Kloster Kirchhöfen, die ver-schneit sind u. wo vermumte Puppen herumstreichen. Hiervon sagte Goethe: Schöne Arbeit, aber ich meinte immer, die Kunst solle das Leben erheitern; hier ist kühles Erstarren, Hinstorben und Trostlosigkeit – wenn die Holländer den Winter darstellen, so sieht man Schlitten und Schlittschuhläufer u. Lebenslust.«

57 Nach der Schilderung, die Preller rückblickend von der Entstehung des ersten dieser Werke gab, hatte er selbst das Thema des Eislaufs für sich entdeckt, hatte jedoch den Erfolg, daß Goethe eben wegen dieses Bildes sich dafür einsetzte, daß er vom Großherzog ein Stipendium für eine Studienreise in die Niederlande erhielt (GG II/1, S. 680ff., Nr. 5464). Die Anlehnung an die niederländischen Vorbilder allerdings läßt die in den Erinnerungen suggerierte eigenständige Erfindung allein aufgrund der Natureindrücke unwahrscheinlich erscheinen.

58 Geller 1961, S. 127; Börsch-Supan/Jähmig 1973, S. 285f. (Nr. 131 und 132).

59 Roquette 1883; vgl. das Zitat in: GG II/2, S. 49 (Nr. 5859).

60 C. G. Carus, *Goethe, zu dessen näherem Verständnis* (1843), hrsg. von H. F. Wörmann, Herford 1948, S. 10ff.; Prause 1968, S. 41ff.

61 Carus 1831, S. 49.

62 Prause 1968, S. 48.

63 Trunz 1980, S. 156ff.

64 F. Schlegel, *Nachtrag italienischer Gemälde*, in: Schlegel 1959, S. 73.

65 H. Meyer in: BA XX, S. 70.

66 Goethe an Engelmann, 5. Oktober 1810, zit. nach Benz o.J., S. 156. In einem Brief an C. F. von Reinhard schrieb Goethe zwei Tage später: »Ich will diese Rücktendenz nach dem Mittelalter und überhaupt nach dem Veralteten recht gerne gelten lassen, weil wir sie vor 30 bis 40 Jahren ja auch gehabt haben, und weil ich überzeugt bin, daß etwas Gutes daraus entstehen wird; aber man muß mir nur nicht glorios damit zu Leibe rücken« (zit. nach Benz o.J., S. 157f.).

67 Goethe an C. F. v. Reinhard, Mai 1811: »Nun hat sich der junge Mann ganz in die alte deutsche Art und Weise vertieft, die denn zu den faustischen Zuständen ganz gut paßt, und hat sehr geistreiche, gut gedachte, ja oft unübertrefflich glückliche Einfälle zutage gefördert, und es ist daher wahrscheinlich, daß er es noch weit bringen kann, wenn er nur erst die Stufen gewahr werden kann, die noch über ihm liegen.« (zit. nach Benz o.J., S. 163).

68 Es handelte sich um die Zeichnungen *Abschied der Apo-*

kopieren und vermittelte ihm eine Studienreise in die Niederlande und setzte sich dann dafür ein, daß er nach Italien gehen konnte, wobei er ihm nachdrücklich das Vorbild von Nicolas Poussin und Claude Lorrain empfahl.<sup>59</sup>

Ein anderes wichtiges Beispiel für Goethes Anteil- und Einflußnahme auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei geben uns Werke und Schriften von Carl Gustav Carus.<sup>60</sup> Die Anfänge von Carus, der als Autodidakt zur Malerei kam, stehen ganz unter dem Einfluß von Caspar David Friedrich. Dieses Vorbild ist auch deutlich greifbar in den ersten seiner *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, wo er zum Beispiel als Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst die »Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens« bezeichnet.<sup>61</sup> Im fünften Brief, der schon nach seinem Besuch bei Goethe in Weimar verfaßt wurde und der einen knappen Abriss der Geschichte der Landschaftsmalerei bietet, werden Ruisdael und Claude als »Stammväter echter Landschaftskunst« bezeichnet. In den letzten drei Briefen schließlich verschiebt Carus das Gewicht »von der stimmungsbetonten, subjektiven zu einer im Sinne Goethes gesetzmäßigen, objektiven Landschaftsauffassung«, für die er den Begriff des »Erdlebenbildes« prägt.<sup>62</sup>

Goethe wird die *Landschafts-Briefe* von Carus mit größter Aufmerksamkeit gelesen haben, weil er damals selbst eine umfassende Darstellung der Geschichte der Landschaftsmalerei plante. Nicht lange nachdem er seinen Ruisdael-Aufsatz publiziert hatte, begann er Material zu sammeln und hielt, wie er es stets zu tun pflegte, sein Projekt in einem Schema fest, das er später noch mehrfach überarbeitete.<sup>63</sup> Leider ist der auf dieser Grundlage dann 1829 verfaßte Entwurf Fragment geblieben. Für die Disziplin der Kunstgeschichte ist er gleichwohl bedeutend, weil er als erstes Exempel einer Gattungsgeschichte angesehen werden kann. Die Linie, die hier gezeichnet werden sollte, beginnt bei der Landschaft als Bildhintergrund, führt dann über die venezianische und niederländische Malerei und kulminiert im Werk Claude Lorrains, um dann in die »Porträt-Landschaften« auszulaufen. Auch dieser Text ist wieder implizit eine Auseinandersetzung mit der Romantik. Indem eine Entwicklungslinie gezogen wird, die, wenn man sie verlängern würde, an der romantischen Landschaftskunst eines Caspar David Friedrich vorbeiführen muß, wird dieser abermals ein Abirren

vom rechten Wege unterstellt. Vor allem aber richtet sich der Text implizit gegen Friedrich Schlegel, der in seinen *Gemäldebeschreibungen* die These zum obersten Grundsatz erhoben hatte, daß es keine Gattungen in der Malerei gebe, sondern nur »ganz vollständige Gemälde«, die man als Historienbilder zu bezeichnen pflege, die aber besser gar nicht mit einem besonderen Gattungsnamen belegt werden sollten.<sup>64</sup> In dem »vollständigen Gemälde« sind Landschaft, Porträt oder Stillleben enthalten. Ihre Abspaltung zu selbständigen Gattungen wird von Schlegel als Zersplitterung der Malerei gewertet, die von der ursprünglichen Bestimmung der Kunst, der Religion zu dienen, fortgeführt und damit wesentlich zu ihrem Niedergang beigetragen habe. Goethe zeichnet eine reziprok verlaufende Linie der Entwicklung. Seine Darstellung einer eigenständigen und eigenwertigen Geschichte der Landschaftsmalerei, die im Werk Claudes ihren Höhepunkt erreichte, ist nicht nur eine historische Rechtfertigung dieser Gattung, sondern zugleich ein gewichtiges Plädoyer für die Autonomie der Kunst.

Wenn hier den Bemühungen Goethes um Geschichte und Theorie der Landschaftsmalerei eine Stoßrichtung gegen die Kunstauffassung Friedrich Schlegels unterstellt wird, so mag das vielleicht gesucht erscheinen, weil Schlegel in den Texten, um die es hier ging, nicht genannt wird. Diese Texte sind jedoch Teil von Goethes breit angelegter Auseinandersetzung mit der Romantik, und hier war Schlegel eine Schlüsselfigur. Goethe hat, wie zu zeigen sein wird, auch in einem anderen Fall versucht, ihn zu treffen, ohne ihn zu nennen. Auf dem Hauptfeld der Auseinandersetzungen jedoch, dem Streit um die Kunst der Nazarener, wird Schlegel offen angegriffen. Hier wird er bezeichnet als »schriftlicher Lehrer des neuen altertümlichen, katholisch-christlichen Kunstgeschmacks (...), streitend gegen die bisher gehegten Meinungen über echte Kunst und die Art, sie zu fördern.«<sup>65</sup>

So unbestreitbar groß Schlegels Bedeutung für die Nazarener auch war, kann er für die Anfangszeit dieser Bewegung nur bedingt als deren Mentor gelten. Die in Wien lebenden Künstler, die sich um Overbeck und Pfors zum Lukasbund zusammenfanden, hatten keinen Kontakt zu Schlegel, obwohl dieser seit 1808 dort lebte. Auch die frühen Schriften lassen keinen direkten Einfluß erkennen. Dieser begann erst in Rom wirksam zu werden, wohin die Lukasbrüder 1810 gezogen

**Abb. 5**  
Franz Pforr, *Götz von Berlichingen*, Akt V: Götz und die Bauern.  
Stiftung Weimarer Klassik, Museen



**Abb. 6**  
Peter Cornelius, *Abschied der Apostel*.  
Essen, Folkwang-Museum  
© Liselotte Witzel



waren. Vermittelt wurde er durch Schlegels Stiefsöhne Johannes und Philipp Veit und durch Peter Cornelius, der 1811 nach Rom gekommen war und durch die Bekanntschaft mit den Brüdern Boisserée bereits 1803 mit den Anschauungen Schlegels in Berührung gekommen war.

Die Anfangsphase dieser Künstler fiel in eine Zeit, in der in Reaktion auf die umwälzenden Ereignisse der Napoleonischen Kriege überall in Deutschland starke nationalistische Strömungen auftraten, und in dieser Zeit fanden die frühen Werke Goethes neues Interesse, sein Aufsatz *Über das Straßburger Münster, Götz von Berlichingen* und *Faust*, der 1808 endlich vollendet vorlag. Peter Cornelius, der zeitlebens betonte, daß er Goethe als eine Art geistigen Ziehvater betrachtete, wie auch Franz Pforr haben über der Arbeit an Illustrationen zu Goethes Werken zu sich selbst gefunden. Der Dichter hat ihre Hommage recht distanziert aufgenommen. Pforrs Zeichnungen zu *Götz von Berlichingen* (Abb. 5) waren für ihn Produkt der »Neigung der sämtlichen Jugend zum Mittelalter«, die er freilich nur als »Uebergang zu höheren Kunstregionen« werten konnte.<sup>66</sup> Im gleichen Sinne äußerte er sich über die *Faust*-Illustrationen von Cornelius (Abb. 6), die er 1811 durch Boisserée kennen lernte und die ihm »wirklich wundersam« vorkamen.<sup>67</sup>

Im Sommer 1813 erhielt Goethe durch Christian Schlosser neue Zeichnungen von Cornelius und Overbeck,<sup>68</sup> die ihm deutlich machen konnten, daß die Neigung zum Mittelalter und zu vorklassischen Entwicklungsstufen der Kunst keineswegs eine vorübergehende Erscheinung war. In seinem sehr freundlich

gehaltenen Dankschreiben an Schlosser stellte er fest: »Man hat in der Kunstgeschichte wohl das Beyspiel, daß frühere Werke in späteren Zeiten nachgeahmt worden, aber ich wüßte nicht, daß Künstler sich mit Gemüth, Geist und Sinn in eine frühere Epoche dergestalt versetzt, daß sie ihre eigenen Productionen an Erfindung, Styl und Behandlung denen ihrer Vorgänger hätten gleich machen wollen. Den Deutschen war es vorbehalten, eine so wundersame, freylich durch viele zusammentreffende Umstände hervorgerufene Epoche zu gründen. Jene Künstler sind wirklich anzusehen als die, in Mutterleib zurückgekehrt, noch einmal geboren zu werden hoffen.«<sup>69</sup> Die tiefe Ironie, die in dieser Feststellung liegt, haben die Nazarener überhört.<sup>70</sup> Sie haben Goethes Bild wie einen Ehrentitel aufgenommen, obwohl damit doch das grundsätzlich Verkehrte ihres Strebens bezeichnet werden sollte: der Weg, den sie in ihrer Kunst gingen, lief nach Goethes Überzeugung gegen alle natürliche Entwicklung.

Durch die Konfrontation mit diesen Werken sah sich Goethe veranlaßt, seine Ideen zu einem Aufsatz über die jüngsten Entwicklungen in der deutschen Kunst niederzuschreiben.<sup>71</sup> Ausgehend von einer Betrachtung des »geistigen Ganges der Kunstbildung in Italien« wollte er die christliche Kunst in ihren mittelalterlichen Anfängen, wie er sie in Venedig kennengelernt hatte, der neuen christlichen Kunst gegenüberstellen. In einem zweiten Argumentationsschritt wollte er seine Konzeption zur Förderung der Kunst, das Programm der *Propyläen* und ihrer *Preisaufgaben*, mit der neuen Kunst vergleichen, die der »Klosterbrüderischen und Sternbaldischen Maxime« folgt und die

stel und Siegfrieds Tod von Cornelius und um die *Speisung der Hungrigen*, einem Blatt aus einem geplanten Zyklus der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* von Overbeck; vgl. Howitt 1886, Bd. 1, S. 363.

<sup>69</sup> Goethe an Chr. Schlosser, 26. September 1813: WA IV/24, S. 9 f.  
<sup>70</sup> Vgl. den 16. März 1818 datierten Abschnitt in: Atterbom 1970, S. 204.

<sup>71</sup> BA XX, S. 35ff.; Die Niederschrift wird allgemein Ende 1813/Anfang 1814 datiert.



»nicht durch Kenner, sondern durch Liebhaber« initiiert wurde. Sein eigenes Vorgehen bezeichnet er als »genetische Methode«, womit er offensichtlich meint, daß er, indem er wichtige Grundsätze wie die Bedeutung der Gegenstände herausstellte, nur den Anstoß zu einer eigenständigen und freien Entwicklung der Kunst gab. In Abwandlung des im Brief an Schlosser geprägten Bildes wirft er den »neukatholischen« Künstlern vor, daß sie »allen hergebrachten Vorteilen einer ausgebildeten Kunst entsagten und in den Schoß der Mutter zurückzukehren sich bemühten und eine wahrhafte Wiedergeburt abzuwenden«. Nicht auf dem verkehrten Weg der Rückwärtsorientierung, sondern nur auf dem von ihm vorgeschlagenen Weg der »genetischen Methode« wäre seiner Überzeugung nach eine »wahrhafte Wiedergeburt« zu erreichen. Daß dies nur Theorie war, ist ihm bewußt gewesen. Zelter gegenüber hatte er schon vorher selbstkritisch von seinem »Wahn, genetisch wirken zu wollen« gesprochen.<sup>72</sup>

Auch eine »genetische Methode« konnte nicht gegen die Zeit wirken. Die Tendenzen, die in dieser durch die Revolution, den Zusammenbruch des Kaiserreiches und die Befreiungskriege geprägten Zeit dominierten, führten in eine andere Richtung. Die Monate nach dem Sieg über Napoleon in der »Völkerschlacht« bei Leipzig mit ihrem Überschwang an nationaler Euphorie waren natürlich kaum der rechte Moment, gegen jene von den Zeittendenzen getragenen Kunstrichtungen aufzutreten. So hat er das Aufsatzprojekt, mit dem er realisiert hätte, was er sich 1805 nach dem Streit mit den Riepenhausen vorgenommen hatte, beiseite gelegt und sich weiterhin damit begnügt, seinen Unmut im privaten Kreise zu äußern.<sup>73</sup>

Nicht einmal zwei Jahre später hatte sich die Situation entscheidend gewandelt. 1814 war Goethe zum ersten Mal seit langen Jahren wieder in Wiesbaden, Frankfurt und in den Rheingegenden gewesen, und er hatte in Heidelberg die Sammlung der Boisserée gesehen, deren Schätze altdeutscher und altniederländischer Meister einen tiefen Eindruck auf ihn machten.<sup>74</sup> Im Jahr darauf war er abermals am Rhein. Auf Einladung des Freiherrn vom Stein besuchte er Köln und andere Städte der preußischen Rheinlande. Ein längerer Aufenthalt in Frankfurt und Heidelberg schloß sich an. Freiherr vom Stein hatte Goethe dringend gebeten, eine an von Hardenberg gerichtete Denkschrift zu verfassen, in der die Bedeutung der Kunstschatze am

Rhein dargelegt und Mittel zu ihrer Erschließung und Erhaltung erschlossen werden sollten. Goethe sollte mit seiner Autorität die denkmalpflegerischen Bemühungen jener Region unterstützen und so zur Hebung des Patriotismus in dieser Provinz beitragen, die sich gerade erst aus französischer Herrschaft gelöst hatte.<sup>75</sup>

Der Bericht zeigt, daß die besondere Aufmerksamkeit den Baudenkmalern und ihrer Ausstattung sowie den privaten Kunstsammlungen galt. Goethe erhielt reichlich Gelegenheit, seine Einstellung zur älteren deutschen Kunst zu bedenken. Daneben sah er, vor allem in Frankfurt, auch Werke neueren Datums, die seinen alten Groll wieder aufleben ließen. Von den Nazarenern hatte er bislang nur Zeichnungen gesehen. Jetzt lernte er erstmals Gemälde kennen, beispielsweise besaß Friedrich Schlosser zwei Werke von Ferdinand Olivier, eine *Heilige Familie* und eine *Jägergeschichte*, die selbst Boisserée als »schrecklich altdeutsch-neudeutsch Gepinsel« charakterisierte.<sup>76</sup> Seine Abneigung gegen die von Friedrich Schlegel geforderte Rückkehr der Kunst zum Geist der Alten Meister bekam so neue Nahrung. Zugleich mußte Goethe befürchten, daß sein Eintreten für die Erhaltung mittelalterlicher Denkmäler, seine Neubewertung der Rezeption nationaler Altertümer mißverstanden werden könnte als eine Zustimmung zur Nazarenerkunst, die offensichtlich in Rom und Wien wachsende Erfolge verbuchen konnte. Jetzt endlich faßte er den Entschluß, öffentlich Stellung zu nehmen. Die Ausarbeitung des Aufsatzes, die im Juni 1816 begann, übertrug Goethe Heinrich Meyer, doch die Quellen belegen, daß er selbst großen Anteil daran nahm. Er erschien unter dem Titel *Neudeutsche religios-patriotische Kunst* im zweiten Heft von *Über Kunst und Alterthum*: unübersehbar ein Gegenstück zur Denkschrift, die das erste Heft ausgefüllt hatte.<sup>77</sup> An Knebel schrieb Goethe kurz vor dem Erscheinen des Heftes: »Mein zweites Rhein und Mainheft wird ehstens aufwarten und wird als eine Bombe in den Kreis der nazarenischen Künstler hineinplumpen. Es ist gerade jetzt die rechte Zeit, ein zwanzigjähriges Unwesen anzugreifen, mit Kraft anzufallen und in seinen Wurzeln zu erschüttern. Die paar Tage, die mir noch vergönnt sind, will ich benutzen, um auszusprechen, was ich für wahr und recht halte, und wäre es auch nur, um, wie ein dissentirender Minister meine Protestation zu den

72 Goethe an Zelter, 15. Januar 1813: »Wenn man es mit der Kunst von innen heraus redlich meynt, so muß man wünschen, daß sie würdige und bedeutende Gegenstände behandle, denn nach der letzten künstlerischen Vollendung tritt uns, sittlich genommen, der Gehalt immer als höchste Einheit wieder entgegen, deswegen wir W.K.F. [=Weimarer Kunstfreunde] auch in den *Propyläen*, da wir noch in dem Wahne stunden, es sey auf die Menschen genetisch zu wirken, uns über die Gegenstände so treulich äußerten und unsere Preisaufgaben dahin richteten; dieß ist aber alles vergebens gewesen, da gerade seit der Zeit das Legenden- und Heiligenfieber um sich gegriffen und alles wahre Lebenslustige aus der bildenden Kunst verdrängt hat« (WA IV/23, S. 243).

73 Goethe hatte am 22. Mai 1805 an Meyer geschrieben: »Sobald ich nur einiger Maßen Zeit und Humor finde, so will ich das neukatholische Künstlerwesen ein- für allemahl darstellen...« (WA IV/2, S. 171).

74 Firmenich-Richartz 1916, Bd. 1, S. 200ff.

75 Vgl. dazu Goethes Anzeige in BA XX, S. 44ff.; Text in BA XV, S. 537ff.; S. 786 Bericht über die Entstehung des Textes.

76 S. Boisserée, Tagebucheintrag vom 14. August 1815: Boisserée 1823, Bd. 1, S. 247. Die beiden Werke *Die Heilige Familie* und *Der Abend*, beide 1812/13 entstanden, sind heute verschollen; vgl. Grote o.J., S. 125; vgl. auch die Äußerungen Goethes am 11. September, die oben zitiert wurden: Boisserée 1823, S. 265.

77 Vgl. Büttner 1983, S. 55ff.

Acten zu geben. Der Aufsatz selbst, mit seinen lehrreichen Noten, ist von Meyern, und dient als Confession, worauf die Weimarischen Kunstfreunde leben und streben.«<sup>78</sup>

In einem Brief an den Schweizer Maler Ludwig Vogel, der selbst Mitglied des Lukasbundes war, schrieb Heinrich Meyer, der Aufsatz sei »eigentlich bloß eine historische Untersuchung, woher der jetzt von vielen gesuchte alterthümliche Geschmack entstanden.«<sup>79</sup> Damit verweist er auf den zentralen Punkt seiner Argumentation, der zugleich der schwächste ist, denn die Kategorie des »Guten Geschmacks«, die in den Kunstdiskussionen des 18. Jahrhunderts zentrale Bedeutung gehabt hatte, war gerade von jenen, die angegriffen wurden, entschieden in Zweifel gezogen worden. Mit seinem biedereren Rat, »daß es auf die Kunst am sichersten und am vernünftigsten ist, sich ausschließlich mit dem Studium der alten griechischen Kunst, und was sich in neuerer Zeit an dieselbe anschloß, zu befassen, hingegen immer gefährlich und vom rechten Weg ableitend, andere Muster zu suchen«,<sup>80</sup> offenbarte er seine Befangenheit in einem klassizistischen Denken, das obsolet geworden war. Er argumentiert so an seinen Gegnern vorbei, für die der Begriff der idealischen Schönheit, auf den sich der »Gute Geschmack« notwendig bezieht, nicht mehr galt. An seine Stelle war für sie als höchstes Ziel der Kunst die innere Wahrheit getreten, die auch in unvollkommener Form zum Ausdruck gebracht werden kann.<sup>81</sup>

Ein besonderes Anliegen des Aufsatzes ist es zu zeigen, daß die Kunst durch Anregungen und Einflüsse von außen in eine falsche Richtung gelenkt worden ist. Wenn, wie Goethe in der Einleitung zu den *Propyläen* festgestellt hatte, die Vermischung der verschiedenen Arten eines der »vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst« ist,<sup>82</sup> dann war die »Vermischung der Religion mit der Sache der Kunst«, die die Romantiker propagierten, noch weit bedenklicher. Gleiches mußte von der Vermischung von Kunst und Patriotismus gelten. Goethe formulierte später in seinen *Maximen und Reflexionen*: »Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft. Beide gehören wie alles hohe Gut der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist,

gefördert werden.«<sup>83</sup> Eine derart klare Äußerung zu diesem Problem sucht man im Aufsatz Meyers vergebens. Seine Schwäche besteht darin, daß Grundüberzeugungen Goethes stillschweigend als Axiom vorausgesetzt, daß entscheidende und von beiden Seiten ganz konträr beurteilte Fragen nicht diskutiert werden, beispielsweise das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität im Kunstwerk, der Begriff des Stils oder das Problem der Autonomie der Kunst. Bilder wie diejenigen Friedrichs, die Produkt einer nach innen gekehrten Schau sind, hätten Anlaß sein können, sich zu fragen, welche Art von Wahrheit hier erreicht wird und wie diese sich zu der von Goethe geforderten und in den Bildern Ruisdaels und Lorrains verwirklichten Objektivität verhält. Das normative Stilideal Goethes war prinzipiell überzeitlich, doch die Konfrontation mit den Werken der alten niederländischen und deutschen Meister mußte auf den historischen Stilbegriff führen, auf den sich jene Künstler beriefen, die einen nationalen Stil wiederzubeleben versuchten. Das Problem das hier liegt, ist Meyer offensichtlich nicht bewußt gewesen. Die Autonomie der Kunst, die ja das Resultat einer historischen Entwicklung ist, die gerade erst in der Ästhetik der deutschen Klassik zu einem vorläufigen Abschluß gekommen war, hätte eine Schlüsselfrage der Debatte, die Meyer führte, sein müssen, denn es war sehr wohl zu fragen, ob dieser Prozeß rückgängig zu machen war, ob die bewußt gewählte Bedingtheit der Kunst der Nazarener, die in den Dienst der Religion gestellt worden war, wirklich mit der ursprünglichen Bedingtheit in den Blütezeiten christlicher Kunst identisch sein konnte. Schillers Darlegungen über die »naive und sentimentalische Dichtung« hätte Meyer für diese Diskussion ein Modell liefern können.

Vielleicht muß man Meyer zugute halten, daß einige Aspekte dieser Probleme, wenn auch zum Teil nur implizit, von Goethe selbst schon behandelt worden waren, nämlich in seiner Beschreibung der Boisseréeschen Sammlung innerhalb des Berichtes über die Kunst in den Rhein- und Maingegenden.<sup>84</sup> Goethe hatte sich bei seinem Besuch der Sammlung der Brüder Boisserée tief beeindruckt gezeigt von den Werken der altdeutschen und altniederländischen Meister. Das Faktum, daß er fasziniert war von Meisterwerken wie dem *Columba-Altar* des Rogier van der Weyden, damals noch als Werk des Jan van Eyck angesehen,

78 Goethe an Knebel, 17. März 1817; WA IV/28, S. 23.

79 Meyers Brief vom 22. August 1817 zitiert bei Howitt 1868, Bd. 1, S. 368.

80 Meyer 1816, in: BA XX, S. 79.

81 Vgl. die Argumentation von J. D. Passavant, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana, zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom*, Heidelberg/Speyer 1820; dazu: Büttner 1983, S. 63ff.

82 BA XIX, S. 186. Das folgende Zitat von H. Meyer: BA XX, S. 68.

83 BA XVIII, S. 585.

84 Vgl. hierzu vor allem Osterkamp 1991, S. 229ff.



**Abb. 7**  
Meister der hl. Veronika, Die hl. Veronika mit dem Schweißbuch Christi, um 1420.  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

wurde im Freundeskreis der Boisserée allzu voreilig als eine Art Bekehrung Goethes gewertet. Er hat seine Eindrücke jedoch anders verarbeitet als wohl erwartet wurde. Er beginnt seinen Bericht über die Sammlung mit einer Betrachtung des Verlaufes der Kunstgeschichte vom Ende der Antike bis ins hohe Mittelalter, um so den historischen Ort des Bildes, mit dem er sich als erstes und am ausführlichsten befaßt, der *Heiligen Veronika* des Kölner Veronikameisters (Abb. 7),<sup>85</sup> zu bestimmen. Seine Bildbeschreibung ist durchsetzt mit Wendungen, die die Eigenarten des Werkes historisch relativieren, es als in mancher Beziehung noch »byzantinisch« und als »Nachbildung schon vorhandener Kunstwerke« herausstellen. Zugleich wird von ihm der eigentlich christliche Inhalt des Bildes heruntergespielt. Das Bild Christi auf dem Schweißtuch wird nicht in seiner Bedeutung als religiöses Hauptmotiv benannt. Der Leser erfährt auch kein Wort von der Legende, die der Darstellung zugrunde liegt. Zusammenfassend schreibt Goethe über das Bild: »Es übt daher, weil es das doppelte Element des strengen Gedankens und einer gefälligen Ausführung in sich vereinigt, eine unglaubliche Gewalt auf den Beschauenden aus, wozu denn der Kontrast des furchtbaren medusenhaften (!) Angesichtes zu der zierlichen Jungfrau und den anmutigen Kindern nicht wenig beiträgt.«<sup>86</sup> Indem der Inhalt säkularisiert und die Wirkung der formalen Gestaltung in den Vordergrund gerückt wird, erfährt das Bild nachträglich seine »Autonomisierung«. Das ist für Goethe durchaus kein Widerspruch zur vorher vollzogenen Historisierung des Werkes, vielmehr ist für ihn das historische Kunstwerk nur eingehenderer Beachtung wert, sofern es als Werk der *Kunst* auch jenseits seines historischen Ortes Bestand hat.

Ernst Osterkamp hat eindringlich dargelegt, daß Friedrich Schlegel, auch wenn er hier nicht ein einziges Mal genannt wird, der »implizite Gegner« von Goethes Text über die Boisserée-Sammlung ist.<sup>87</sup> Friedrich Schlegel hatte mit seinen *Gemäldebeschreibungen* einen Zugang zu dem bislang unbekanntem Bereich altdeutscher Kunst eröffnet, das wurde im Aufsatz über die »neudeutsche Kunst« anerkannt. Die historische Betrachtung diente Schlegel zur Darlegung der ursprünglichen Bestimmung und des Wesens der Kunst, aus denen er seine Forderungen für eine Reform der Kunst in seiner Zeit ableitete. Die

Geschichte soll seine gegen das Autonomie-Postulat gerichtete Auffassung, daß die Kunst nicht von der Religion getrennt werden könne, ohne sich zu verlieren, legitimieren.<sup>88</sup> Resultat seiner Sicht der Kunstgeschichte war eine neue Hochschätzung der christlichen Kunst des Mittelalters, die sich bis zur hymnischen Begeisterung steigern konnte und in der kunsthistorische, kunsttheoretische und religiöse Aspekte untrennbar miteinander verknüpft wurden.

Diese Verbindung wird von Goethe mit der von ihm an den Bildern der Boisserée-Sammlung exemplifizierten Betrachtungsweise aufgelöst. Mit der Säkularisierung der christlichen Bildinhalte, die übrigens auch sehr deutlich in seiner Behandlung von Leonardos *Abendmahl* zu registrieren ist,<sup>89</sup> wird eine deutliche Trennlinie zwischen dem religiösen Gebrauch der Bilder und ihrer Betrachtung als *Kunstwerk* gezogen. Mit der konsequenten Historisierung der Werke wird die von Schlegel hergestellte Verbindung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie durchtrennt. Natürlich ist auch Goethes Sicht nicht theorielos, vielmehr gilt für ihn nach wie vor, was er schon in der Einleitung zu den *Propyläen* festgestellt hatte, daß eine Kunstgeschichte »nur auf dem höchsten und genauesten Begriff von Kunst« beruhen kann.<sup>90</sup>

Gegen Schlegels Versuch, die Theorie der Kunst aus ihrer Geschichte abzuleiten, stellt Goethe seine Auffassung, die er durch das Paradigma Winckelmanns bestätigt sah, daß es einen über aller Geschichte gültigen Begriff von Kunst gibt, mit dem ein absolut gültiger Maßstab gegeben ist. Die Kritik der Weimarer Kunstfreunde an der »neudeutschen Kunst« setzt stillschweigend diesen Standpunkt voraus.

Die beiden Aufsätze, die, wie jetzt zu sehen ist, als Einheit aufgefaßt werden müssen, fanden bei den Zeitgenossen ein sehr geteiltes Echo. Langfristig aber haben sie ihr Ziel erreicht, wie schon ein flüchtiger Blick auf die weitere Entwicklung der Kunstgeschichte als Wissenschaft zeigt. Richtungsweisend wurde das hier gegebene Paradigma der Trennung von Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Die Kunstgeschichte Karl Schnaases, eines der umfangreichsten Unternehmen auf seinem Gebiet im vergangenen Jahrhundert, gibt ein schönes Beispiel dafür, daß Kunsttheorie nur noch als ein der Begriffs- und Standortklärung dienender Vorspann akzeptiert wird und in dieser Form nicht mehr tauglich ist als Theorie für Künstler.<sup>91</sup> Als etwas

<sup>85</sup> Heute in München, Alte Pinakothek; vgl. Kat. München 1972, S. 395ff.

<sup>86</sup> BA XV, S. 606.

<sup>87</sup> Osterkamp 1991, S. 233.

<sup>88</sup> F. Schlegel, *Zweiter Nachtrag alter Gemälde*, in: Schlegel 1959, S. 92.

<sup>89</sup> Joseph Bossi über Leonardo da Vincis »Abendmahl« zu Mailand: BA XX, S. 118ff.; vgl. Osterkamp 1991, S. 357ff.

<sup>90</sup> BA XIX, S. 190.

<sup>91</sup> Karge 1993; vgl. auch: Müller-Tamm 1991.

Selbstverständliches und geradezu Notwendiges hat es sich im Fach durchgesetzt, daß die sakralen Werke, wenn sie zu Objekten der Wissenschaft werden, einem Prozeß der Säkularisierung unterworfen werden. Ein Blick in die »Klassiker« der Disziplin, etwa die Schriften Wölfflins, kann das bestätigen. Schließlich hat Goethe entscheidend dazu beigetragen, daß das Winckelmannsche Paradigma der Verbindung von Historizität und überzeitlicher Gültigkeit in den Spitzenleistungen der Kunst, in jenen Werken, in denen das »sinnlich Höchste« anschaulich wird, für die Kunstgeschichtswissenschaft konstitutiv wurde und, trotz aller historistischen Relativierungen von Riegl und anderen, bis in die jüngste Zeit seine Gültigkeit behalten hat. Nicht minder erfolgreich war die Invektive gegen die romantische Kunst. Sie ist im Fach zum Paradigma einer geistesgeschichtlichen Erklärung eines kunsthistorischen Phänomens geworden. Wie überzeugend sie wirkte, ist daran abzulesen, daß bis in die neueste Literatur hinein in Übersichtsdarstellungen nach ihrem Modell verfahren wird, obwohl genauere Untersuchungen zu den einzelnen Künstlern längst gezeigt haben, wie begrenzt die Aussagekraft derartiger pauschaler Ableitungen ist.

Durch die öffentliche Stellungnahme Goethes ist das Bild, das das 19. Jahrhundert von der Kunst der Romantik hatte, entscheidend geformt, oder besser deformiert worden. Das gilt zum einen im Hinblick auf die Rezeption der Romantik: Die Tatsache, daß Runge und Friedrich bis zur Jahrtausendausstellung 1906 so gut wie vergessen waren, hat wenigstens einen Grund in der Gegnerschaft der Weimarer Kunstfreunde. Es gilt auch im Hinblick auf die konkrete Entwicklung. Die Künstler, auch die bedeutendsten dieser Generation wie etwa Cornelius, haben die Anerkennung Goethes gesucht. Goethes positive Reaktion auf die Randzeichnungen des Cornelius-Schülers Eugen Napoleon Neureuther haben deren Erfolg beschleunigt und den Künstler ermutigt, auf dem Weg einer sich bescheiden gebenden Arabeskenkunst zu bleiben.<sup>92</sup> Die späten Romantiker haben Goethes Kritik beherzigt und verinnerlicht. Vielleicht waren sie gerade deswegen so überaus erfolgreich. Das reife Werk Ludwig Richters ist das beste Beispiel dafür. In seinen Landschaften verzichtet er auf alle jene Züge, die Goethe in den Bildern Friedrichs und anderer als Negation des Lebens empfand. Die von Goethe geforderte Totalität des Lebens

wird hier als verwässerte Idylle dargeboten, in der kein negatives Motiv erscheint ohne ein positives Gegenstück, kein abgestorbener Baum, der nicht ein junges, grünes Pflänzchen neben sich hätte, kein Greis, der nicht von einem Kind begleitet wird. Das Metaphysische, die beunruhigende Transzendenz der Landschaften eines Caspar David Friedrich wird umgeformt in bieder-rührende Frommheit. Allerdings muß man hier Goethe gegen seine allzu seichten Verehrer in Schutz nehmen und daran erinnern, daß auch sie nicht das Sinnlich-Höchste erreichten, in welchem sich nach Goethes Überzeugung allein das Sittlich-Höchste verkörpern kann.

Warum Goethe mit seiner Abwehr der Romantik letzten Endes so erfolgreich war, erklärt sich zum guten Teil aus der wohlbekannteren Wendung, die die Rezeptionsgeschichte nach seinem Tode nahm. Goethe und Schiller wurden monumentalisiert und in ihrem gemeinsamen Wirken als »vollständige Offenbarung deutscher Fähigkeit« vergöttert,<sup>93</sup> und natürlich bedeutete »die Kanonisierung der Weimarer Klassik zum literarischen und weltanschaulichen Über-Ich der Deutschen (...) zugleich die Ausgrenzung aller konkurrierenden und rivalisierenden Strömungen, Bewegungen und Möglichkeiten.«<sup>94</sup> Hinsichtlich der Kunst bedeutete dies, daß die Kunsttheorie der Weimarer modifiziert und verflacht zum Substrat der bildungsbürgerlichen Kunstanschauungen wurde und so entscheidenden Einfluß darauf hatte, was von der jüngeren Kunst wahrgenommen und was ignoriert wurde.<sup>95</sup>

<sup>92</sup> Busch 1985, S. 56ff.

<sup>93</sup> H. Laube, *Schiller und Goethe nebeneinander*, zit. nach Mandelkow 1990, S. 184.

<sup>94</sup> Mandelkow 1990, S. 184.

<sup>95</sup> Büttner 1990, S. 280ff.