

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**

Bekanntlich hat Goethe von Diderots „Versuch über die Malerei“ 1798 nur die ersten beiden Kapitel übersetzt und in der Übersetzung mehr oder weniger launig kommentiert.¹ Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der Zeichnung, das zweite mit der Farbe. Die Sekundärliteratur weist darauf hin, daß Goethe eigentlich nur das zweite Kapitel interessiert habe.² Hat man die geplante Farbenlehre im Blick, so ist das zweifellos richtig. An Diderots Farbkapitel hat Goethe auch wenig zu bemängeln. Die wissenschaftliche Fundierung der Farbenlehre fehlt ihm, hier hofft er, mit seinem eigenen Werk bald Klarheit zu schaffen. Diderots Kapitel zur Zeichnung dagegen wird von Goethe über weite Strecken in Grund und Boden verdammt. Goethe, der Didaktiker, der bereits an die Weimarer Preisaufgaben denkt, meint hier, vor der verführerischen Konzeption Diderots dringend warnen zu müssen. Zum einen wirft er Diderot vor, er konfundiere Natur und Kunst, amalgamiere sie völlig. Gänzliche Naturnachahmung sei weder möglich, noch könne sie Ziel des Künstlers sein. Der Künstler könne nicht die vielfältigen Bildungen der Natur vollkommen reproduzieren, sondern nur die Erscheinung der Dinge fassen. In der Anschauung der Phänomene aber habe der Künstler für seine Bildung das bedeutende, das lebendige, schöne Ganze des in seiner individuellen Gestalt Erscheinenden erfahren. [. . .] *so gibt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück.*³ Im Kunstwerk könne der Betrachter die zu ihrem idealen Ziel gebrachte Natur erkennen. Man weiß inzwischen, besonders wenn man Diderots Salon von 1767 hinzunimmt, daß Goethe, um sein Argument deutlich zu machen, Diderots Position stark vereinfacht hat. Wo Goethe auf das Ideal zielt, rekurriert Diderot auf den Prototypus, – so weit sind sie nicht auseinander. Diderots Pochen auf die Naturnähe der Kunst ist programmatisch zu verstehen, es richtet sich vor allem gegen die akademische Ausbildungspraxis und deren konventionelles Kunstideal. Unterschiedlich ist der Weg, auf dem Goethe und Diderot zu Ideal bzw.

* Vortrag, gehalten während der 70. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar, in der Arbeitsgruppe L.

¹ Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, hrsg. v. Friedrich Bassenge, Bd. 1, Frankfurt/Main 1968, S. 635–737; Goethe bezeichnet seinen Kommentar selbst als *mehr humoristisch als künstlerisch*, zitiert nach ebenda, Einführung, S. LXXVII.

² Ebenda, S. LXXVIII.

³ Ebenda, S. 704.

Prototyp kommen wollen, unterschiedlich ist der Begriff der „Regeln“, und hier ist Goethes zweiter Hauptkritikpunkt zu sehen. Diderot, der sein erstes Kapitel „Meine wunderlichen Gedanken über die Zeichnung“ nennt, um auf das Zugespitzte, bewußt Paradoxe seiner Argumentation zu verweisen, attackiert das akademische Zeichensystem. Das Studium am Muskelmann, an der Leiche und am immer wieder in die gleichen akademischen Stellungen gezwungenen lebenden Modell könne nur im Zeichenschüler einen Kanon halbwahrer, letztlich unnatürlicher Grundfiguren und -formen erzeugen, der in der Praxis, gleich zu welchem Anlaß, immer wieder durchschlagen, sich wie eine Folie vor die unmittelbare Naturerfahrung schieben werde, Zeichnung zur Manier verkommen lasse. Wahrheit liefere nur die Natur selbst, sie gelte es in ihrer Vielfalt direkt zu studieren. Einen Schritt weit vermag Goethe dieser Argumentation zu folgen. In der Tat könne die eingeschliffene akademische Praxis zu bloßer Konvention degenerieren, doch sei das kein grundsätzliches Argument gegen die Regeln. Die Regeln seien nicht äußerliche Konventionen, sondern das innere Gesetz der Kunst. Das Studium der Kunst und ihrer Geschichte bringe dem Künstler einen Erfahrungsschatz, aus dem er seine Regeln selbst schöpfe. Diese Regeln schlugen sich in Proportions-, Form- und Gestaltempfinden nieder, und die Natur liefere den Stoff dazu. Für Goethe ist nicht die relative Konvention, sondern die absolute Gesetzmäßigkeit entscheidend. Diderot hätte bei dieser Argumentation der Konnex zwischen individueller, selbstschöpferischer Setzung der Regeln und ihrem Absolutheitsanspruch gefehlt, er hätte von daher auf empirische Naturerfahrung gepocht, die Bildung des jeweiligen Prototyps direktes Resultat der Erfahrungsvielfalt sein lassen, quasi als ihr Resümee. Goethe hätte dem Diderotischen Prototypus allenfalls den Rang des Charakteristischen zugebilligt, ihm aber die Dimension der Schönheit als höchstes Resultat künstlerischer, gesetzmäßiger Bildung abgesprochen.

Es ist hier nicht der Ort zu zeigen, inwieweit Schillers und Kants Autonomiekonzeption Goethes Kunstbegriff zum Zeitpunkt der Diderot-Übersetzung geprägt haben. In seinen Grundzügen ist das Goethesche Kunstverständnis bekanntlich bereits in seinem Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ von 1789, also in „vorkantscher“ Zeit angelegt.⁴ Goethe selbst hat diesen Aufsatz in seiner begrifflichen Klärung als das Resultat der Erfahrungen der italienischen Reise gesehen. Wenn Goethe im Diderot-Kommentar gegen Diderot auf der Notwendigkeit der Kunstregeln bestehe, ihre Bildung jedoch nicht akademischer Konvention überlassen will, so beharrt er im Nachahmungsaufsatz auf der klassischen Rangordnung der Gattungen, nicht ohne sie allerdings jenseits von akademischer Lehre in einem absoluten Kunst- bzw. Stilbegriff aufgehen zu lassen. Zum einen heißt es, einfache Nachahmung buchstabierte die Natur im Zeichen gleichsam nur nach, angemessen sei sie toten Gegenständen, dem Stilleben. Beschränkte Künstlernaturen könnten ohne Abweichung vom Muster beschränkte Gegenstände durchaus in vollkommener Form hervorbringen. Der Künstler, dem dies zu wenig sei, werde sich seine eigene Sprache, seine eigene Manier erfinden, den Gegenständen eine eigene bezeichnende Form geben. Die Beherrschung einer solchen flüssigen Sprache setzte ihn in

⁴ Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. v. Erich Trunz, München 1982 (im folgenden zitiert mit HA, unter Angabe der Band- und Seitenzahl), Bd. 12: Schriften zur Kunst, kommentiert v. Herbert von Einem, S. 30–34.

die Lage, gerade bei Gegenständen, *welche in einem großen Ganzen viele kleine subordinierte Gegenstände enthalten*,⁵ unter Verzicht auf das minutiöse Detail den allgemeinen Ausdruck des Gegenstandes zu treffen; gerade bei der Landschaftsmalerei sei die Anwendung einer solchen Manier unerläßlich. Der höchste Grad jedoch, wohin die Kunst gelangen könne, sei der Stil. Erst das vollkommene Studium der Gegenstände, die Einsicht in das Wesen der Dinge erlaube es dem Künstler, über einfache Nachahmung und Manier hinauszukommen und sich den höchsten Gegenständen zu widmen. Die Kunst dürfe sich hier den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen. Ohne daß er es ausspräche: Goethe kann hier nur auf den Gegenstandsbereich der Historie anspielen. Daß er es bei der Anspielung beläßt, ist bezeichnend, denn Goethe überblendet diese letztlich konventionelle Bestätigung der Rangordnung der Gattungen, der auf der jeweiligen Stufe ein aus rhetorischen Denkvorstellungen entstammender Darstellungsmodus entspricht, mit einer dazu nicht einfach zu vermittelnden Konzeption, die jedem wahren Kunstwerk, gleich welchen Gegenstands, die Erfüllung im Stil zugesteht. Die begriffliche und erkenntnismäßige Durchdringung auch des nach Rangordnungsvorstellungen niederen Gegenstandes, seine Reinigung vom Akzidenziellen und bloß Individuellen, die Freilegung seiner Gesetzmäßigkeit führt schließlich auch die einfache Nachahmung an die Schwelle des Stiltempels. Durch die Verquickung der bewußt nicht scharf konturierten Konzepte versucht Goethe, die Vorstellung von autonomer, selbstreferenzieller, selbstbestimmter Kunst und die Setzung einer letztlich ethisch fundierten Rangordnung der Gegenstände zu synthetisieren. In seiner Dichtung hat Goethe Ausgang von der empirischen Wahrnehmungserfahrung mitsamt ihrer naturwissenschaftlichen Absicherung genommen. Ihre Entfaltung in autonomen Kunstformen unter Berücksichtigung des gesamten Erfahrungsschatzes historischer Kunst und ihre Unterstellung unter ein humanistisches Ethos hat sicher zu unverwechselbaren Gestaltungen geführt. In seinen eigenen Zeichenversuchen und auch in seinem Urteil über bildende Kunst mußte ihn, so unsere These, diese hochkomplexe Kunstvorstellung jedoch geradezu notwendig in nicht aufhebbare Widersprüche führen. Der Text der „Italienischen Reise“ legt beredtes Zeugnis davon ab.⁶

Er sei im folgenden ausschließlich in dieser Hinsicht analysiert. Um der Untersuchung einen historischen Rahmen geben zu können, beschränken wir uns darauf, die angenommenen Widersprüche allein an Goethes Bemerkungen zu Linie und Farbe sichtbar zu machen. Beide Begriffe sind nicht nur Zentralbegriffe jeder Kunsttheorie, sondern ihr systematischer Stellenwert unterlag gerade im 18. Jahrhundert entscheidendem Wandel. Die Konsequenzen dieses Wandels in Theorie und Praxis sind in ein Verhältnis zu Goethes Theorie und Praxis zu setzen.

Die italienische Reise diene Goethe, folgt man dem Eindruck, den der Text ganz offensichtlich vermitteln soll, primär der Kunstbetrachtung und dem Zeichnenlernen, mit Abstand folgen geologische und botanische Interessen, die eigene literarische Produktion kommt im Text, wenn überhaupt, dann nur indirekt vor. Bei der Kunstbetrachtung folgt Goethe durchaus den eingetretenen Pfaden der gebildeten Italienreisenden. Seine Bemerkungen zu den Klassikern der bildenden Kunst sind konventionell, ja erinnern geradezu an Pflichtübungen. Raffael ist trefflich, er weiß

⁵ Ebenda, S. 31.

⁶ „Italienische Reise“, zitiert nach HA 11 (kommentiert v. Herbert von Einem).

jeden Raum auf das zierlichste zu füllen und zu schmücken, ist unschätzbar geistreich,⁷ Michelangelo hat innere Sicherheit und Männlichkeit, auch Großheit,⁸ die auch schon Raffael auszeichnete, Michelangelo ist zudem edel, ungeheuer und gebildet. Bei den nicht ganz so großen Namen stören ihn schon in Bologna die meist unsinnigen⁹ christlichen Gegenstände, und er tröstet sich mit der Ausführung. Für die Charakterisierung der Ausführung steht ihm ein Repertoire an Begriffen zur Verfügung, das er bei Volkmann, aber auch in allen anderen Reise- und Kunstführern und Traktaten finden konnte. Nach einem Galeriebesuch mit Hackert in Neapel bemerkt er befriedigt, daß durch Hackerts Bemerkungen seine Begriffe bestätigt und erweitert worden seien.¹⁰ Man sollte sich keinen Illusionen hingeben: bei Goethe, wie bei unzähligen Reisenden seiner Zeit, handelt es sich vor den italienischen Klassikern um eine Art von Begriffs- und Normentraining. Roger de Piles' notorische „Balance des Peintres“ mit ihrer Punkteskala für Komposition, Zeichnung, Farbe und Ausdruck, in der die berühmtesten Maler in einer Art Rangliste verglichen werden können, gibt den Geist der Zeit schon richtig wieder.¹¹ Goethe berichtet verschiedentlich, daß die Künstler in Rom über den Vorrang von Raffael oder Michelangelo debattierten und nun gar Michelangelos Kolorit aufgewertet wissen wollten. Roger de Piles hatte in dieser Hinsicht Michelangelo von achtzehn denkbaren ganze vier Punkte zugewiesen. Gewisse tagespolitische Verschiebungen sind also denkbar, die Kategoriensystematik selbst ändert sich nicht.

Gerade auch der Kunsthistoriker sollte sich durch die Existenz der zahlreichen kunsthistorischen „Goethe und . . .“-Aufsätze (Goethe und Palladio, Goethe und Claude Lorrain, Goethe und die bildende Kunst usw.) nicht täuschen lassen. Dokumentiert wird in diesen Aufsätzen nicht Goethes intensive Auseinandersetzung mit individuellen Künstlern und ihren Werken, sondern Goethes Versuch, seinen eigenen Kunstbegriff vor der Folie eines Klassikers der bildenden Kunst zu klären. Beinahe überall da, wo aus Goethes Bemerkungen individuelle Aussagen zu individueller Kunst herausgefiltert werden sollen, handelt es sich um Ehrenrettungen, die Goethe nicht nötig hat und die zudem historisch verfälschend sind. Die besondere Qualität der „Italienischen Reise“ ist nicht in Goethes individuellen Kunsturteilen zu suchen, sondern gerade in der in diesem Text dokumentierten Spannung zwischen eigenem Kunstbegriff, der bei aller klassischen Tendenz von unmittelbarer Naturerfahrung geprägt ist, konventioneller Kunstkritik und fast verzweifelter und geradezu notwendig, nicht etwa nur an der Begabung, scheiternden Zeichenbemühungen. Kunstkritik und Zeichenversuche sollten ihm die Sicherheit geben, auf ihrem Grund einen gültigen Begriff von Kunst zu entwickeln – sie waren überfordert. Es macht gerade das Ethos des Italienerlebnisses aus, daß Goethe sich in der Kunstbetrachtung noch und noch der Geschichte der klassischen Kunst versichern und in der eigenen Kunstpraxis deren Prinzipien mit irritierender Beharrlichkeit nachvollziehen wollte, obwohl ihm immer mehr zu Bewußtsein kommen mußte, daß deren Konvention nicht mehr trug. Die *anschauende Kenntnis* sollte

⁷ Ebenda, S. 456.

⁸ Ebenda, S. 140.

⁹ Ebenda, S. 105.

¹⁰ Ebenda, S. 352.

¹¹ Roger de Piles, Cours de peinture par principes, Paris 1708.

ihm helfen, daß *nichts Tradition und Name bleibe*.¹² Diese *anschauende Kenntnis* ist in seinem Kunsturteil nicht eigentlich zu Sprache geworden. Die zeichnerische Praxis sollte ihm zur Klärung dienen, über das Machen wollte er den Zugang zur Anschauung gewinnen. Es ist geradezu tragisch zu beobachten, wie Goethe sich an konventionellen Formen und vor allem Ausbildungsprinzipien abmüht und nicht erkennt, daß gerade ihr Verfolg es ist, der die so sehr erstrebte *anschauende Kenntnis* in Sachen bildender Kunst verhindert.

Die „Italienische Reise“ bietet Belege für diese These in Hülle und Fülle. Sie bietet auch Belege für die These, daß Goethes Naturbetrachtung sehr viel unverstellt ist, weil nicht in dem Maße von Konvention belastet, als seine Kunstbetrachtung. Im folgenden sind Goethes Bemerkungen zu seiner Zeichenpraxis in Hinsicht auf Linien- und Farbbehandlung und in Hinsicht auf die Ausbildungssystematik zu ordnen.

Es ist kein Wunder, daß Goethe selbst und die ihm vertrauten Künstler in Italien in erster Linie Landschaft gezeichnet haben. Erstens war Landschaft bei den Reisenden gefragt, zweitens wollten die Künstler ihre Italieneindrücke festhalten. Hackert war für Goethe vorbildhaft, von ihm hoffte er, am meisten lernen zu können; Kniep war ihm ein idealer Reisebegleiter, der für ihn die Reisesationen, die als geeignet angesehenen Ausblicke in der Vedute festhielt. Es scheint von daher sinnvoll, zu notieren, was Goethe über ihre Behandlung des Landschaftlichen zu sagen hat. Im März 1787 ist Goethe bei Hackert in Caserta bei Neapel und läßt sich von ihm im Zeichnen anleiten. Er habe ihn ganz gewonnen, mache ihn, wie jeden anderen, zu seinem Schüler, habe Geduld mit ihm und dringe auf *Bestimmtheit der Zeichnung, sodann auf Sicherheit und Klarheit der Haltung. Drei Tinten stehen, wenn er tuscht, immer bereit, und indem er von hinten hervorarbeitet und eine nach der anderen braucht, so entsteht ein Bild, man weiß nicht woher es kommt. Wenn es nur so leicht auszuführen wäre, als es aussieht*.¹³ Goethes Bemerkungen erhellen Hackerts Arbeitsprozeß sehr weitgehend, er folgt klassischer Landschaftsmannier, der Lehre von den drei Gründen.¹⁴ Das, was aus dem Goethekreis heraus Merck 1777 im „Teutschen Merkur“ noch abgelehnt hatte,¹⁵ leuchtet Goethe als Gestaltungsprinzip nun ein: der Hintergrund wird blau, der Mittelgrund grün, der Vordergrund vorherrschend braun mit grünen und wenig blauen Einsprengeln getuscht, nachdem zuvor die Gegenstände mit dem Bleistift sorgfältig umrissen und mit der Tuschfeder nachgezogen sind. Der Umriß bestimmt die Form, die Aus-

¹² HA 11, S. 388 f.

¹³ Ebenda, S. 206.

¹⁴ Es kann hier nicht darauf eingegangen werden, daß Goethe an Hackert ganz offensichtlich noch etwas anderes interessierte: dessen Versuch, über die Konvention hinaus, in seinen Landschaften die geologische Struktur des jeweiligen Vorwurfes freizulegen. Zu dieser naturwissenschaftlichen Dimension, die Hackert eben doch von der klassischen Tradition unterschied, siehe: Mark A. Cheetham, *The "Only School" of Landscape Revisited: German Visions of Tivoli in the Eighteenth Century*; in: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 4, 1985, S. 133–146. Es gilt jedoch zu betonen, daß sich in der „Italienischen Reise“ kein Reflex dieser Hackertschen Anschauung findet.

¹⁵ Johann Heinrich Merck, *Ueber die Landschaft-Mahlerey*, an den Herausgeber des T. M.; in: *Teutscher Merkur* 1777, H. III, S. 273 ff., zitiert nach: ders., *Werke*, hrsg. v. Arthur Henkel, Bd. 1, Frankfurt/Main 1968, S. 380–385; bes. S. 383: „[...] bloß flüchtige Entwürfe [...] verführen leicht den Compositeur, nachher die Natur ohngefähr mit drey Tinten darzustellen“.

tuschung modelliert nur sehr in Grenzen, nicht selten werden auch die Schatten durch Federschraffuren bezeichnet. Formfestlegung und Farbgebung sind zwei getrennte Vorgänge. Aber bereits die Formfestlegung zerfällt zumeist in zwei Arbeitsprozesse. Vor der Natur wird das Motiv in Blei in großen Zügen fixiert, bzw. skizziert. Zu Hause wird die Naturaufnahme umgezeichnet, präzisiert, in der Gewichtung austariert, mit Staffage im Vordergrund versehen, nicht selten mit Baumkulisen an den Rändern gerundet. Diese getrennten Arbeitsgänge sind für Goethe auch in seiner Praxis ganz selbstverständlich. Von Angelika Kauffmann läßt er sich beim abendlichen Umzeichnen des am Morgen Aufgenommenen helfen;¹⁶ der Landschaftsmaler Dies koloriert ihm eine, nun allerdings selbst erfundene und gezeichnete Landschaft.¹⁷ Daß das Austuschen etwas Akzidentielles ist, etwas, das den Reiz zwar verstärkt, die Sache dem Wesen nach jedoch nicht verändert, wird schon durch Goethes Benennungen des Vorganges deutlich. Er habe *gezeichnet und illuminiert*¹⁸ heißt es an einer Stelle, an einer anderen ist von *gezeichnet und gefärbt*¹⁹ die Rede. Deutlich ist auch sein Vertrag mit Kniep vom März 1787: *Von heute an leben und reisen wir zusammen, ohne daß er weiter für etwas sorgt als zu zeichnen [. . .] Alle Konture gehören mein, damit aber nach unserer Rückkehr daraus ein ferneres Wirken für ihn entspringe, so führt er eine Anzahl auszuwählender Gegenstände bis auf eine gewisse bestimmte Summe für mich aus.*²⁰ Also auch Kniep hält die *Konture* vor der Natur fest, sie sind das Ausgangsmaterial, das es später weiterzuentwickeln gilt. In der Tat ist es so erfolgt (Abb. 1). Die ausgeführten *Aquarellzeichnungen, ausgeführt nach Umrißen, die er auf unsrer Reise durch Sizilien sorgfältig zog*,²¹ hat Kniep, wie Goethe im April 1788 berichtet, *verabredetermaßen eingesendet*.²² Auf der Reise selbst hatte Goethe notiert, die herrlichsten Umrisse seien gewonnen, eine Bergkulisse sei reinlich und charakteristisch im Umriß auf dem Papier befestigt worden. *Ein gleicher Umriß, heißt es gleich danach, ward abends aus den Fenstern von Salern genommen, welcher mich aller Beschreibung überbeben wird.*²³ Die Vedute in der Rolle des als objektiv erachteten Erfahrungsdokumentes. Welchen Spielraum diese Form der Objektivität läßt, berichtet folgende Begebenheit der Sizilienreise: *Kniep hatte eine recht bedeutende Ferne umrisen, weil aber der Mittel- und Vordergrund gar zu abscheulich war, setzte er, geschmackvoll scherzend, ein Poussinsches Vorderteil daran, welches ihm nichts kostete und das Blatt zu einem ganz hübschen Bildchen machte. Wieviel malerische Reisen mögen dergleichen Halbwahrheiten enthalten.*²⁴ Das, was Goethe hier beschreibt, benennt nur das geläufige Verfahren klassischer Landschaftsgestaltung. Erst die Erfindung der Vordergrundpassage mitsamt der Staffage hebt das klassische Landschaftsbild über die bloße Vedute hinaus. Der erfundene Vordergrund bestimmt den Modus, schlägt den Ton an, auf den die gesamte Landschaft abge-

¹⁶ HA 11, S. 418.

¹⁷ Ebenda, S. 371.

¹⁸ Ebenda, S. 369.

¹⁹ Ebenda, S. 403.

²⁰ Ebenda, S. 218.

²¹ Ebenda, S. 544.

²² Ebenda.

²³ Ebenda, S. 219.

²⁴ Ebenda, S. 287 f.

stimmt wird. Der vorherrschende Ton des Bildes ist künstlerische Setzung, nicht Reflex auf unmittelbare Naturerfahrung. Von diesem Grundprinzip nimmt auch Goethe nicht Abschied, nur deshalb erscheinen ihm die geschilderten drei getrennten Arbeitsgänge bei der Landschaftsgestaltung als konsequent. Zu diesem Begriff vom Landschaftsbild geraten nun Goethes unmittelbare Naturerfahrungen in Konflikt, selbst wenn er sie nachträglich an Kunsterfahrungen zurückbindet. Diese Rückbindungen werden sich als Projektionen erweisen.

Einige wenige Beispiele von Naturschilderungen aus der „Italienischen Reise“ seien genannt. Februar 1787: *Nun darf ich nicht weiter beschreiben und sage nur, daß, als wir von der Höhe der Gebirge von Sezza, die pontinischen Sümpfe, das Meer und die Inseln erblickten, daß in dem Moment ein starker Streifregen über die Sümpfe nach dem Meer zog, Licht und Schatten, abwechselnd und bewegt, die öde Fläche gar mannigfaltig belebten. Sehr schön wirkten hiezu mehrere von der Sonne erleuchtete Rauchsäulen, die aus zerstreuten, kaum sichtbaren Hütten emporstiegen.*²⁵ Im März desselben Jahres: *Bei klarer Sonne eine dunstreiche Atmosphäre, dabei die beschatteten Felsenwände von Sorrent vom schönsten Blau. Das beleuchtete, lebendige Neapel glänzte von allen Farben.*²⁶ Wenig später im April: *Mit keinen Worten ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfuhrten. Die Reinheit der Konture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben. Nun versteh' ich erst die Claude Lorrains und habe Hoffnung, auch dereinst in Norden aus meiner Seele Schattenbilder dieser glücklichen Wohnung hervorzubringen. Wäre nur alles Kleinliche so rein daraus gewegewaschen als die Kleinheit der Strohdächer aus meinen Zeichenbegriffen.*²⁷

Eine Ahnung des Widerspruchs scheint Goethe hier anzuwandeln. Zur Rückbindung an Claude gleich noch ein Wort im Zusammenhang. Im Mai in Taormina regt ihn eine ähnliche Naturerfahrung, wie die eben zitierte, dazu an, die „Odyssee“ zu lesen, um die Umgebung *durch poetische würdige Gestalten zu beleben.*²⁸ Goethe sieht sich getrieben, auch die Naturerfahrung durch Staffage zu nobilitieren. Sonnenauf- und -untergänge folgen, Schilderungen von Mondnächten, die die Gegenstände zu großen dunkelfarbigem Massen zusammenziehen. Die Naturbilder gipfeln zweifellos in der grandiosen Beschreibung des abendlichen plötzlichen neapolitanischen Fensterblicks auf den dampfenden Vesuv vom 2. Juni 1787, man kann in ihr das Kernstück der ganzen italienischen Reise sehen: *Ich hatte versprochen, die Herzogin von Giovane zu besuchen, die auf dem Schlosse wohnte [. . .] Ich fand in einem großen und hoben Zimmer, das keine sonderliche Aussicht hatte, eine wohlgestaltete junge Dame von sehr zarter und sittlicher Unterhaltung [. . .] Die Dämmerung war schon eingebrochen, und man hatte noch keine Kerzen gebracht. Wir gingen im Zimmer auf und ab, und sie, einer durch Läden verschlossenen Fensterseite sich nähernd, stieß einen Laden auf, und ich erblickte, was man in seinem Leben nur einmal sieht. Tat sie es absichtlich, mich zu überraschen, so erreichte sie*

²⁵ Ebenda, S. 178.

²⁶ Ebenda, S. 225.

²⁷ Ebenda, S. 231.

²⁸ Ebenda, S. 298.

ihren Zweck vollkommen. Wir standen an einem Fenster des oberen Geschosses, der Vesuv gerade vor uns; die herabfließende Lava, deren Flamme bei längst niedergegangener Sonne schon deutlich glühte und ihren begleitenden Rauch schon zu vergolden anfang; der Berg gewaltsam tobend, über ihm eine ungeheuere feststehende Dampfwolke, ihre verschiedenen Massen bei jedem Auswurf blitzartig gesondert und körperhaft erleuchtet. Von da herab bis gegen das Meer ein Streif von Gluten und glühenden Dünsten; übrigens Meer und Erde, Fels und Wachstum deutlich in der Abenddämmerung, klar, friedlich, in einer zauberhaften Rube. Dies alles mit einem Blick zu übersehen und den hinter dem Bergrücken hervortretenden Vollmond als die Erfüllung des wunderbarsten Bildes zu schauen, mußte wohl Erstaunen erregen.²⁹ Goethe nimmt im folgenden noch einen zweiten Anlauf der Beschreibung, um den einzigartigen Eindruck zu verstärken, läßt die Nacht voranschreiten, das Leuchten der Glut sich noch steigern. Bei all diesen Beschreibungen dominiert der Eindruck von Atmosphäre und Farbe. Zwar läßt ihn das italienische Licht, besonders vom Wasser aus, die *große, simple Linie*³⁰ eines klaren Kontur erfahren, aber nur im Zusammenspiel mit der *Weichheit des Ganzen*,³¹ mit den ineinanderübergehenden Tönen. Er stellt fest, daß in Italien die Farben stärker, ja laut und grell sein können, ohne die *allgemeine Harmonie*³² zu stören: [. . .] *allein unter einem recht heitern und blauen Himmel ist eigentlich nichts bunt, denn nichts vermag den Glanz der Sonne und ihren Widerschein im Meer zu überstrahlen. Die lebhafteste Farbe wird, durch das gewaltige Licht gedämpft, und weil alle Farben, jedes Grün der Bäume und Pflanzen, das gelbe, braune, rote Erdreich in völliger Kraft auf das Auge wirken, so treten dadurch selbst die farbigen Blumen und Kleider in die allgemeine Harmonie.*³³ Wirft man unmittelbar nach diesen Naturbeschreibungen einen Blick auf ein Aquarell von Kniep (siehe Abb. 1), so kann der Gegensatz nicht größer sein. Allenfalls ein Hauch von Abtönung findet sich, von eigentlicher Farbigkeit keine Spur, und doch hat Goethe sie in diesen Blättern sehen wollen. Seine Erinnerung scheint sie in ihm aufgerufen zu haben. Im März 1788 schreibt er: *Schöne Zeichnungen hab' ich von Neapel erhalten, von Kniep, dem Maler, der mich nach Sizilien begleitet hat. Es sind schöne liebliche Früchte meiner Reise und für euch die angenehmsten; [. . .]. Einige drunter sind, dem Ton der Farbe nach, ganz köstlich geraten, und ihr werdet kaum glauben, daß jene Welt so schön ist.*³⁴ Daraus macht die Redaktion des späten Goethe: *Klarheit und luftige Haltung ist vielleicht in dieser Art keinem besser gelungen als, ihm [Kniep] [. . .] Die Ansicht dieser Blätter bezauberte wirklich, denn man glaubte, die Feuchte des Meers, die blauen Schatten der Felsen, die gelbrötlichen Töne der Gebirge, das Verschweben der Ferne in dem glanzreichsten Himmel wieder zu sehen, wieder zu empfinden.*³⁵ Um es in einem Satz zu sagen: Goethes Kunstbegriff mit seinem letztlich

²⁹ Ebenda, S. 345 f. So großartig diese Beschreibung ist, auch für diesen Blick gibt es bildliche Konventionen. Spezialisiert auf nächtliche Vesuv-Bilder hatte sich in den siebziger Jahren der auch von Goethe in anderen Zusammenhängen zitierte Engländer Joseph Wright of Derby.

³⁰ Ebenda, S. 231.

³¹ Ebenda.

³² Ebenda, S. 340.

³³ Ebenda, S. 339 f.

³⁴ Ebenda, S. 531.

³⁵ Ebenda, S. 544.

Zielen auf klassische Vollkommenheit und die Konvention klassischer Landschaftsauffassung läßt ein unmittelbares bildkünstlerisches Äquivalent für Natur- und Farberfahrung weder denkbar noch erstrebenswert erscheinen. Es käme über das bloß Charakteristische nicht hinaus. Doch darf man sich auch hier nicht täuschen, Goethes Naturschilderung ist bei aller grandiosen Phänomenbenennung natürlich auch topisch: Sonnenauf- und -untergänge schildert er; die Landschaften, die er wahrnimmt, sind grundsätzlich weite Überblickslandschaften, und insofern beruft er sich zu Recht auf Claude Lorraine, der für eben diese Topik die vollkommenen Bilder gefunden hat, der seine Lichtmalerei durchaus in Übereinstimmung mit der Lehre von den Gründen gebracht hat.

Auch in dem, offenbar im Herbst 1787 in Castel Gandolfo entstandenen Gedicht „Amor als Landschaftsmaler“ scheint Goethe sich auf Claude zu beziehen; wenn er sie gekannt hätte, dann hätte ihm auch Elsheimers noch frühere kleine Braunschweiger Morgenlandschaft (Abb. 2) vor Augen schweben können.

*Oben malt' er eine schöne Sonne,
Die mir in die Augen mächtig glänzte,
Und den Saum der Wolken macht' er golden,
Ließ die Strahlen durch die Wolken dringen;
Malte dann die zarten, leichten Wipfel
Frisch erquickter Bäume, zog die Hügel,
Einen nach dem andern, frei dabinter;
Unten ließ er's nicht an Wasser fehlen,
Zeichnete den Fluß so ganz natürlich,
Daß er schien im Sonnenstrahl zu glitzern,
Daß er schien am hohen Rand zu rauschen.*

*Ach, da standen Blumen an dem Flusse,
Und da waren Farben auf der Wiese,
Gold und Schmelz und Purpur und ein Grünes,
Alles wie Smaragd und wie Karfunkel!
Hell und rein lasiert' er drauf den Himmel
Und die blauen Berge fern und ferner,
Daß ich ganz entzückt und neu geboren
Bald den Maler, bald das Bild beschaute.*

*„Hab' ich doch“, so sagt' er, „dir bewiesen,
Daß ich dieses Handwerk gut verstehe;
Doch es ist das Schwerste noch zurücke.“*

*Zeichnete darnach mit spitzem Finger
Und mit großer Sorgfalt an dem Wäldchen,
Grad' ans Ende, wo die Sonne kräftig
Von dem hellem Boden widerglänzte,
Zeichnete das allerliebste Mädchen,
Wohlgebildet, zierlich angekleidet,
Frische Wangen unter braunen Haaren,
Und die Wangen waren von der Farbe
Wie das Fingerchen, das sie gebildet. (Verse 20-50)³⁶*

³⁶ HA 1, S. 235 f.

Die Gründe mitsamt ihrer zugehörigen Farbigkeit sind auch in diesem Gedicht deutlich benannt, die Staffage als die eigentliche Sinnggebung der Landschaft wird als *das Schwerste* bezeichnet. Der Himmel und die blauen Berge werden *lasiert*, um die verschwebenden Übergänge zu erzielen; der Vordergrund mit dem Mädchen dagegen wird *mit spitzem Finger* und *mit großer Sorgfalt* gemalt. Claude hätte sich verstanden gewußt. So sieht Goethe in die Landschaft nicht ganz ohne die im 18. Jahrhundert so beliebte und tatsächlich vertriebene Claudesche Brille. Sie färbt seine Naturerfahrung.

Doch die besondere Qualität seiner Landschaftsschilderung sowohl im Gedicht wie auch in der „Italienischen Reise“ erkennt man erst, wenn man sie mit den Schilderungen zeitgenössischer Italienreisender vergleicht – und seien sie aus dem engsten Goethekreis. Karl Philipp Moritz, Goethes römischer Zimmernachbar, dessen grandiose Abhandlung über die bildende Nachahmung Goethe passagenweise in die „Italienische Reise“ inkorporiert, und die ihm über den Kunstschöpfungsprozeß und die künstlerische Autonomie einigen Aufschluß gegeben hat – Moritz' Landschaftsschilderungen sind gleich doppelt konventionell. Nicht nur sucht er gezielt die klassischen Malerstandpunkte für deren Rom- oder Neapel-Ansichten auf, etwa den Janicolo, die Villa Madama am Monte Mario oder den Hügel von Posilipo, sondern geradezu notwendig assoziiert er zur jeweiligen Aussicht klassisches Bildungsgut: zum Bild vom Janicolo (Abb. 3), natürlich bei Sonnenauf- oder -untergang, den Aufmarsch der Römer auf dem Marsfeld³⁷ und selbst angesichts der platten Dächer von Neapel, deren sonderbare Erscheinung kein Reisender zu erwähnen vergißt, glaubt er, „eine orientalische Stadt vor sich zu sehen und denkt sich, wie der König David, auf dem Dache seines Hauses spazierend, die schöne Bathseba im Bade erblickte“.³⁸ Zwanghaft schieben sich die Bildungsassoziationen vor die unmittelbare Naturerfahrung. Herder ergeht es nicht anders. Januar 1789 schreibt er: „Ich glaube es den Neapolitanern, daß, wenn Gott sich eine gute Stunde machen will, er sich ans himmlische Fenster legt und auf Neapel herabsieht“.³⁹ Diesen Topos ersparen uns im übrigen in Abwandlung auch Goethe und Moritz nicht. Doch bei Herder heißt es dann: „Himmel und Hölle, Elysium und der Tartarus ist hier erfunden. Homer und Vergil haben das einzige Ewige ihrer Gedichte aus Einer Gegend genommen, die vor meinen Augen ist, rechter Hand vor meinem Fenster.“⁴⁰

Sie alle konnten noch nicht sehen und damit auch nicht benennen, was bereits 1782 der englische Landschaftsmaler Thomas Jones in Neapel rechter Hand vor seinem Fenster sah (Abb. 4), und was zeigt, welche erstaunlichen Erfahrungsspannen es zu diesem Zeitpunkt geben konnte. Erfahrungsspannen, die in Goethes Person durchaus angelegt zu sein scheinen, denen er aber zumindest in der bildenden Kunst keine Existenzberechtigung zugestand. Wenn Jones aus dem Fenster blickte, dann dachte er nicht an Elysium und Tartarus, es stellten sich ihm keine odysseischen Gefühle ein, und er vermeinte auch keine Bathseba zu sehen, ja er imaginierte auch

³⁷ Karl Philipp Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* [Erstdruck Berlin 1792/93]; in: ders., *Werke*, hrsg. v. Horst Günther, Bd. 2, Frankfurt/Main 1981, S. 220 f.

³⁸ Ebenda, S. 272.

³⁹ Johann Gottfried Herder an Karoline Herder am 6. Januar 1789; in: J. G. Herder, *Briefe*, Gesamtausgabe, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Bd. 6, bearb. v. Wilhelm Dobbek u. Günther Arnold, Weimar 1981, S. 105.

⁴⁰ An Karoline Herder, 12. Januar 1789. Ebenda, S. 106.

nicht in dem, was er sah, eine Welt im Kleinen in all ihrer Fülle und all ihren Möglichkeiten, sondern er versuchte, seine fragmentierte Fenstersicht als für ihn und vorerst nur für ihn wertigen Gegenstand zu dokumentieren: zu dokumentieren als Wahrnehmungsphänomen. Im Mai 1782 sah er aus seinem kleinen Atelierfenster in Neapel auf eine Mauer, den rückwärtigen Annex eines Klosters, und hielt diesen Ausblick in Öl auf Pappe fest. Neunzehntel des Bildes nimmt die schmutzdelig grau-braune, halbverputzte, bildparallele Mauer ein, der Rest umfaßt einen schmalen Streifen blauen Himmels und eine ein Stück weiter zurückliegende hellere grau-weiße Mauer, den Grund sieht man nicht, etwas undefinierbares Grün hat sich unten rechts an die Mauer herangeschoben. In die Mauer sind ein Fenster und eine Balkontür gebrochen, auf dem angeklebten Holzbalkon hängt ein wenig Wäsche, auf der einen Seite des Balkons hat auf dem abbröckelnden Putz offenbar regelmäßig herabgeegossenes Waschwasser seine Spuren hinterlassen. Mehr ist nicht dargestellt. Es dürfte bis zu diesem Zeitpunkt kein Bild mit einem derartig belanglosen Motiv gegeben haben.

Was hat es für den Maler dennoch attraktiv gemacht? Jones ist in Neapel in relativ kurzer Zeit mehrfach umgezogen, jedes Mal hat er in kleinen Ölskizzen die sich ihm bietenden Fensterausblicke festgehalten. Sie sind also Fixierungen der jeweiligen individuellen raum-zeitlichen Situation. Sie dokumentieren den eigenen Standpunkt, als Selbstversicherung und wohl auch für die Erinnerung. Da sie in der Ölskizze aufgenommen sind, wollen sie uns nicht allein den objektiven Gegenstandsbestand des Blickes dokumentieren, sondern vor allem den optischen Eindruck im Wahrnehmungsmoment. Von daher sind sie zügig gemalt, quasi ohne abzusetzen. Doch das Bild erschöpft sich nicht im Dokumentcharakter. Die gegenständliche Belanglosigkeit verwies den Künstler geradezu notwendig auf das Formgestaltungsproblem. Konkreter, an die Bildgegenstände und ihre qua Konvention abgesicherte Bedeutung gebundener Bildsinn wird ersetzt durch abstrakte, vom Künstler verfügte Bildordnung. Der scheinbar willkürliche Ausschnitt ist auf sorgfältigste Ponderation hin angelegt. Form- und Farbkorrespondenzen verspannen das Bild in der Fläche. Nicht nur greifen die Wäschestücke in ihrer Farbigkeit die Rahmenfarben der Mauer, von weißem Wandstück, blauem Himmel und grünem Bewuchs wieder auf, sondern vor allem ist das Bild durch klare Senkrechte und Waagerechte geordnet, die in ihrer konsequenten Verwendung an konstruktivistische Kunst des 20. Jahrhunderts erinnern. Dabei wird auf die Erzielung des Eindrucks von Zufälligkeit durchaus Wert gelegt. Das Fenster scheint links an den Bildrand geklebt, aber nicht nur entspricht seine Breite genau der Breite des Streifens aus heller Wand und Himmel am oberen Bildrand, sondern der Dunkelwert des Fensters ist durch ein aus dem Putz hervorgehobenes helleres rechteckiges Stück Steinschichtung am rechten Bildrand in gleicher Höhe ausgeglichen. Dem größten Helligkeitswert oben links entspricht der größte Dunkelwert unten rechts, der zudem in seiner Größe zusammen mit dem Blaustreifen die Verschiebung von Fenster und Balkon nach links wieder ins Gleichgewicht bringt. Doch am stärksten und eindeutigsten verankert wird das Bild zweifellos durch die Tatsache, daß der rechte Rand der Balkontür auf der senkrechten Mittelachse des Bildes liegt und der obere Abschluß des Balkongitters genau die waagerechte Mittelachse markiert. Der Punkt, an dem diese Senkrechte und diese Waagerechte sich schneiden, ist der absolute Bildmittelpunkt. Der Zufall entpuppt sich als formale Notwendigkeit.

Von konventioneller Komposition unterscheidet sich diese Art der Anordnung durch ihren extremen Abstraktionsgrad. Wir sehen nicht geläufige Form-Inhalt-Korrespondenzen, sondern eine deutlich formale Dominanz, die letztlich zwei getrennte Sehweisen herausfordert. Wir sehen zuerst einen scheinbar rein zufälligen optischen Eindruck und realisieren dann das formale Konstrukt, die Sehweisen sind nicht eigentlich zueinander vermittelt. Tendenziell fallen Form und Inhalt auseinander. Bei diesem Prozeß spielt das gewandelte Verhältnis von Farbe und Form eine entscheidende Rolle. Zum einen modelliert die Form nicht mehr im klassischen Sinn Körper, sondern begrenzt sie allenfalls. Zum anderen gibt die Form kein perspektivisches Raster für ablesbare räumliche Entwicklung mehr vor. Auf Jones' Bild gibt es keine haptischen Phänomene, keine sich wölbenden Körper, kein Volumen, und es gibt kein eindeutiges Vor- und Hintereinander mehr, das einer bestimmten Maßstäblichkeit unterläge. D. h. Körper und Raum sind als Flächenphänomene begriffen. Ihre optische Stimmigkeit hat die Farbe zu besorgen. Sie ist nicht mehr Dienerin der Form, bloße Gegenstandsbezeichnung, akzidenziell, sondern der eigentliche Bildträger, sie gibt Form und schluckt Form, sie ermöglicht die Erscheinung. Durch die in der spontanen Malweise erhaltene Faktur ist sie auch selbständig wahrnehmbare Materie. Sie verschwindet also nicht etwa hinter der von ihr geschaffenen Illusion, sondern ermöglicht die Illusion paradoxerweise gerade durch ihre strukturelle Eigenständigkeit.

Jones' Mauerbild ist vielleicht in seiner gegenständlichen Reduktion und formalen Abstraktion besonders weit fortgeschritten, aber es steht weder im Werke von Jones, noch in seiner Zeit vereinzelt da,⁴¹ zudem ist es in seiner Auffassung das Resultat eines längeren historischen Prozesses. Ein Blick auf ein weiteres Bild von Jones, auf die Werke eines weiteren Künstlers und eine kurze Erörterung des besagten Prozesses seit 1700 mögen das zeigen.

Von einer anderen Wohnung aus konnte Jones mehr als ein Stück Mauer sehen, er blickte auf die typische flache Neapolitaner Dächerlandschaft (Abb. 5), hatte also, zugespitzt gesagt, zueinander versetzte Häuserkuben vor sich. Und wieder malte er nicht, wie sich durchaus angeboten hätte, voluminöse Körper und starke Verkürzungen, sondern Farbflächen, zwar deutlich voneinander getrennt, aber dennoch durchgehend gesättigt von der südlichen Atmosphäre, und selbst Seitenwände der Häuserkuben scheinen in die Fläche gebreitet; gerade durch die fehlenden Schrägdächer wirkt die Staffelung besonders frappant. Mehr als vierzig Jahre später hat Corot angesichts der römischen Stadtlandschaft diese Sichtweise im Bilde zur Vollendung gebracht. Max Raphael hat gezeigt, daß Corots Farbe selbst die voluminöse Rundung eines Kolosseums schluckt oder auch die Flucht des Tibers vom Bildvordergrund in den Bildhintergrund in Flächenwirkung umschlagen läßt.⁴²

Gleichzeitig mit Jones, aber offenbar ohne ihn zu treffen, war der französische Landschaftsmaler Pierre-Henri de Valenciennes in Rom und Neapel.⁴³ Seine Öl-

⁴¹ Zu Jones und der Ölskizzentradition vgl. Werner Busch, Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum; in: Pantheon 41, 2, 1983, S. 126-133.

⁴² Max Raphael, Arbeiter, Kunst und Künstler, Frankfurt/Main 1975, S. 51-168.

⁴³ Valenciennes Ölskizzen dokumentiert von Geneviève Lacambre, Les paysages de Pierre-Henri

skizzen spüren primär, lange vor Monet, den tageszeitlich sich beständig ändernden atmosphärischen Eindrücken ein- und desselben Landschaftsblicks nach. Ob er in je zwei Bildern über römische Dächer (Abb. 6 und 7), wie Jones aus seinem Atelier, auf die Gebäude um Santa Maria d'Aracoeli schaut oder auf Berge in Wolken, jeweils ist der Gegenstand bei gewandelter tageszeitlicher Beleuchtung kaum wiederzuerkennen. Vom selben Punkt aus gesehen wirkt er nah oder fern, bedrohlich oder in mildes Licht getaucht, verlaufen die Konturen mal hier, mal dort deutlich, werden Flächen zusammengezogen oder zerlegt. Im Falle der Berge im Nebel spielt Valenciennes geradezu mit der völligen Verwandlung des Gegenstandes. Das, was das eine Bild an Landschaftserfahrung anbietet, verleugnet das andere und schlägt quasi eine neue Landschaftssicht vor. Das Recht des individuellen relativen Momentes wird ins Bild gesetzt. Das ist das exakte Gegenteil von dem, was das klassische Bild zu vergegenwärtigen sucht: nämlich den absoluten, idealen Inbegriff von Landschaft als in sich gerundetem Kosmos.

Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen: für Jones und Valenciennes waren diese Bilder, und das bezeichnet ihre Zeitstufe, entweder gänzlich privater Natur oder dienten als bloßes Unterrichtsmaterial. Beide haben daneben, wie man sagen könnte: hauptberuflich, offizielle klassische Landschaft gemalt und verkauft; Bilder, die die aufgezeigten Qualitäten der Ölskizze nicht bewahren, sondern den konventionellen Bildprinzipien folgen. Selbst Corot konnte seine Romlandschaften der späten zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts erst im liberalen Salon von 1847 als vollgültige Bilder ausstellen, der vorherrschende Kunstbegriff, der eben auch Goethes Sicht und Urteil entscheidend prägte, ließ ihre Aufwertung nicht eher zu.⁴⁴ Dennoch sind die Bilder von Jones und Valenciennes als Entwicklungsergebnis nur konsequent. Sie sind letztlich eine Folgeerscheinung der „Querelle des Anciens et des Modernes.“⁴⁵

Der bekanntlich von Roger de Piles eingeleitete Angriff auf die Orthodoxie der Akademie brachte vor allem in viererlei Hinsicht einen radikalen Wandel. Er stellte erstens den Vorrang der Linie in Frage, ließ die Farbe im Prinzip gleichberechtigt erscheinen, er rechtfertigte zweitens das Laienurteil und negierte damit den Alleinvertretungsanspruch der akademischen Künstler in Sachen Kunsturteil, er anerkannte drittens die Relativität sowohl des Vorrangs der Kunstprinzipien als auch allen Kunsturteils, und er ordnete viertens das Genie des Künstlers den Kunstregeln über. Orthodox war dagegen die vor allem von Lebrun vertretene akademische Position insofern, als sie die manieristische Ideenlehre an die Vernunft und an die Regeln band und der Akademie die Aufgabe zusprach, über die Einhaltung der Regeln zu wachen. Lebrun übernahm den Gedanken der manieristischen Kunsttheorie, daß die Zeichnung, da am immateriellsten, der Idee am nächsten sei.⁴⁶ In-

de Valenciennes 1750–1819, Dossier du Département des Peintures no. 11 (le petit Journal), Musée du Louvre, Paris 1976.

⁴⁴ Zu diesem Prozeß siehe Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, und Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin (West) 1985, S. 256–306.

⁴⁵ Zur Querelle: Hans Robert Jauß, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“*, Einleitung zum Faksimiledruck der „Parallèle [...]“ von Charles Perrault, München 1964.

⁴⁶ Zur Disegno-Theorie vgl. Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffes zwischen 1547 und 1607*; in: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 19, 1974, S. 219–240.

sofern sei allein in der die Form fixierenden Linie die Wahrheit einer Sache aufgehoben, die Farbe besorge die Materialisierung, sie sei zweitrangig, an der Wahrheit habe sie keinen eigentlichen Anteil, ja diene eher der Täuschung. Von Zuccari übernahm er die Scheidung in innere und äußere Zeichnung. Die innere Zeichnung besorge den geistigen Entwurf, die äußere Zeichnung halte den geistigen Entwurf in der Zeichnung fest. Der absoluten Notwendigkeit der Zeichnung korrespondiere das bloß Akzidentielle der Farbe. Auf dieser theoretischen Basis ruhte das akademische Ausbildungssystem, das den Zögling über lange Zeit einzig und allein in den verschiedenen Stufen der Zeichenunterweisung gefangen hielt. Zeichnen nach der Zeichnungsvorlage, Zeichnen nach dem toten Modell, den Gipsen, und Zeichnen nach dem lebenden Modell lösten schrittweise einander ab. Roger de Piles bestritt um 1700 den Primat der Zeichnung noch nicht grundsätzlich, wertete die Farbe daneben nur deutlich auf. Seine Sympathie für Rubens war deutlich. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Kritik an der Akademie, etwa bei Diderot, entschiedener. Das langwierige ausschließliche Zeichnen wurde als Zeitverschwendung gesehen, die den Schüler vom Erlernen des Eigentlichen, der farbigen Gestaltung, der Malerei, abhalte.

Vollendung und Wahrheit konnten nun in Umkehrung des akademischen Dogmas der Farbe zugesprochen werden. Die Vorbildhaftigkeit der Klassiker von Raffael bis Poussin wurde ebenso in Frage gestellt wie die der Antike. Gerade auch die Ausgrabungen in Herkulaneum zeigten, daß die antike Malerei durchaus, nach dem Standard der Gegenwart, unterentwickelt war, daß ihr räumliche Entfaltung oder farbige Licht- und Schattenmalerei nicht vertraut waren. Ebenso wurden Zweifel an der Ausschließlichkeit des klassizistischen Gegenstandskanons geäußert, Poussins erhabene Sujets wurden auf die Dauer schlicht als anstrengend empfunden. Nicht die erfolgreiche Einlösung der rationalen Regeln an den höchsten Gegenständen schien entscheidend für den Rang eines Kunstwerkes zu sein, sondern die Erzielung eines wahren Sentiments. Nicht das „*corriger la nature*“ in Hinblick auf ein normatives Ideal, sondern das Empfinden des Natürlichen, das sich gerade nicht vorrangig in den geheiligten fernen Gegenständen, sondern durchaus in der realen Erfahrung zeigte. Dennoch führen die Rechtfertigung des individuellen, relativen Urteils, die Entwertung der tradierten Gegenstandsnormen, die Aufwertung des Alltäglichen oder die Aufgabe des Belehrenden zugunsten des Rührenden die Kunst auch in ein Dilemma. Sie war dabei, ihren idealen Anspruch zu verlieren. Und so gerät ein Gutteil der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts in eine Spannung zwischen Idealismus und Antiakademismus, oder anders ausgedrückt, zwischen idealistischer Theorie und Wahrnehmungsästhetik. Es kommt zu Kompromissen; die hohen Sujets etwa werden als die eigentlich natürlichen neu gerechtfertigt, dem bloß Natürlichen wird zwar ein Erfahrungswert, aber keine Exemplarität beigemessen. So ist es kein Wunder, daß die eigentliche Emanzipation der Wahrnehmungserfahrung sich in den niederen Gattungen vollzieht – vor allem in der Landschaftsmalerei. Auch Roger de Piles in seinem „*Cours de Peinture par Principes*“ von 1708⁴⁷ räumt der Entfaltung der Naturphänomene in der Landschaftsmalerei den größten Raum ein, verständlicherweise ist sein kleines Traktat die Bi-

⁴⁷ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, a. a. O.

bel der Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts gewesen. Auch die Emanzipation der freien Malweise nahm konsequenterweise von der Landschaftsmalerei ihren Ausgang. Schon Sandrart berichtet, er und nach seinem Vorbild Claude Lorrain hätten Ölskizzen vor der Natur aufgenommen, Claude Lorrain habe bezeichnerweise Ölstudien allein für den Landschaftsmittel- und -hintergrund gefertigt.⁴⁸ Das heißt, für die Partien, die nicht für den Bildsinn des klassischen Landschaftsbildes zuständig sind, sondern nur für die Einlösung des Modus, des Bildtones aufgrund von Natureindrücken. Sie, so stellt die klassische Theorie der Landschaftsmalerei fest, hatten nicht ins Detail zu gehen, sondern einen generellen Eindruck festzuhalten. In diesen Partien also hatte die freie Malweise zuerst ihren Ort. Von Claude Lorrain bis zu Jones und Valenciennes führt die Emanzipation der freien Ölskizze, die den unmittelbaren Wahrnehmungsmoment festhält, über verschiedene Zwischenstufen, die sich etwa mit den Namen Gaspard Dughet, Alexandre-François Desportes, Claude-Joseph Vernet, Alexander Cozens oder Richard Wilson verbinden.⁴⁹ Sie sind hier nicht zu verfolgen.

Goethe hat diese Tradition nicht zur Kenntnis genommen, wohl aber den Theoriewandel. Die Rechtfertigung des Idealen und Klassischen ohne Verzicht auf fortgeschrittene Naturerfahrung reflektiert durchaus den antiakademischen Trend der Theorie der Mitte des 18. Jahrhunderts. Formulierungen wie die zur Rechtfertigung der Gattungshierarchie beim späten Goethe machen das deutlich. Die Menschendarstellung nimmt den höchsten Rang ein, aber nur, wenn der Künstler *wie seine Mitmeister niederer Klasse das Dasein des Höchsten, wie jene des Niedrigsten, gleich lebhaft begeistert gefühlt hat und leuchtend hinstellt*.⁵⁰ Auf jeder Stufe hat die Kunstgemäßheit sich zu beweisen. Und so basiert die Objektivität der Regeln nach Goethe auch nicht auf ihrer Normativität, sondern letztlich auf der Setzung durch das bildende Genie, wie Goethe in einer oft zitierten Passage seines Diderot-Kommentars begründet: *Ein solcher Künstler, eine Nation, ein Jahrhundert solcher Künstler bilden durch Beispiel und Lehre, nachdem die Kunst sich lange empirisch fortgeholfen hat, endlich die Regeln der Kunst. Aus ihrem Geiste und ihrer Hand entstehen Proportionen, Formen, Gestalten, wozu ihnen die bildende Natur den Stoff darreichte; sie konvenieren nicht über dies und jenes, das aber anders sein könnte, sie reden nicht miteinander ab, etwas Ungeschicktes für das Rechte gelten zu lassen, sondern sie bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die ebenso wahr in der Natur des bildenden Genies liegen, als die große allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig tätig bewahrt*.⁵¹ Kunst ist insofern Natur, als die Kunstwerke die höchsten Naturwerke von Menschenhand sind, wie Goethe schon in der „Italienischen Reise“ bemerkt.⁵² Wenn primär die Kunstgemäßheit über den Rang des Werkes entscheidet, dann hat sich das Kunstproblem vom Gegenstands- oder Inhaltsproblem zum Formproblem gewandelt, und

⁴⁸ Joachim von Sandrart, Teutsche Academie [. . .], Bd. I, Nürnberg 1675, 2. Teil, 3. Buch, 23. Kapitel, S. 332.

⁴⁹ Die Kenntnis von Desportes scheint im übrigen direkt hinter de Piles' Formulierungen zu stehen und die Kenntnis von Vernet hinter den Skizzenversuchen von Valenciennes.

⁵⁰ An Kanzler von Müller am 21. Juni 1787. Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe, Bd. 1, Hamburg 1962, S. 359; auch zitiert bei Herbert von Einem, Goethe-Studien, München 1972, S. 116.

⁵¹ In: Denis Diderot, Ästhetische Schriften, a. a. O., S. 702.

⁵² HA 11, S. 395.

man fragt sich, warum Goethe, der dieses komplexe Verhältnis von idealem Kunstanspruch und empirischer Naturerfahrung sprachlich immer wieder umkreist und seine Lösung in der künstlerischen Autonomie ahnt, weder, wie gezeigt, die Emanzipation der Farbe in der Kunst, noch, wie zu zeigen sein wird, die Emanzipation der Linie zur Kenntnis nehmen kann, sondern statt dessen in seiner eigenen Kunstpraxis, in seinem Kunsturteil, in seiner Vorstellung von der Kunstausbildung und in seinen Vorstellungen von Gesetz und Regeln in der bildenden Kunst so weit hinter diese Erfahrung zurückfällt. Geradezu böse merkt er noch 1831 an: *Könnte man das Skizzieren nach der Natur überhaupt dem Landschaftsmaler abgewöhnen, damit er gleich lernte, einen würdigen Gegenstand unmittelbar geschmackvoll in einen Rahmen zu beschränken, so wäre viel gewonnen.*⁵³

Von Einem hat sicher zu Recht gemeint, Goethe habe in der bildenden Kunst nach Gesetzen und Regeln gesucht, die er in der Dichtkunst nicht finden konnte, und er habe diese Regeln für seine eigene literarische Arbeit sich anverwandelt und sie seinen Bedürfnissen entsprechend umgebildet.⁵⁴ Festzuhalten bleibt jedoch, daß er diese Umbildung für die bildende Kunst selbst nicht vorgenommen hat.

Um dies zu verdeutlichen, ist seine künstlerische Praxis in der „Italienischen Reise“ etwas genauer zu untersuchen. Wenn man auch nicht sagen kann, daß Goethes Zeichenstudien sich streng in der Abfolge des akademischen Curriculums vollzogen, so hat er doch die einzelnen Sparten akademischen Zeichnens samt und sonders zu Übungszwecken aufgegriffen. In der Chronologie der italienischen Reise stellt sich das folgendermaßen dar: 5. Juli 1787: Goethe berichtet in der Korrespondenz, er habe nun ernstlich mit dem Studium des *Architekturzeichnens* begonnen. Nun müsse er, da ohne *Nachahmung* nichts möglich sei, nach den *Gipsköpfen zeichnen*, die Künstler würden ihm die *rechte Methode* dazu andeuten.⁵⁵ 22. Juli 1787: Goethe läßt sich von Dies, wir haben es bereits erwähnt, eine von ihm erfundene Landschaft, die er also im Liniengerüst niedergelegt hat, *kolorieren*.⁵⁶ Am 11. August 1787, in der Korrespondenz, teilt Goethe mit: *Diese Woche ist still und fleißig hingegangen. Besonders hab' ich in der Perspektiv manches gelernt. Verschaffelt, ein Sohn des Mannheimer [Akademie-]Direktors hat diese Lebre recht durchgedacht und teilt mir seine Kunststücke mit.*⁵⁷ Am 23. August heißt es: *Nun hat mich zuletzt das A und O aller uns bekannten Dinge, die menschliche Figur, angefaßt, und ich sie, und ich sage: „Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, und sollt' ich mich lahm ringen.“ Mit dem Zeichnen geht es gar nicht, und ich habe also mich zum Modellieren entschlossen, und das scheint rücken zu wollen [. . .] Genug, es läuft darauf hinaus, daß mich nun mein hartnäckig Studium der Natur, meine Sorgfalt, mit der ich in der komparierenden Anatomie zu Werke gegangen bin, nunmehr in den Stand setzen, in der Natur und den Antiken manches im ganzen zu sehen, was den Künstlern im einzelnen aufzusuchen schwer wird [. . .] Ich habe alle meine physisognomischen Kunst-*

⁵³ Goethe an Johann Gottlob Quandt, 22. März 1831; in: Goethes Sämtliche Werke, Propyläen Ausgabe, Bd. 43, hrsg. v. Curt Noch, Berlin o. J., S. 126.

⁵⁴ Herbert von Einem, Goethe-Studien, a. a. O., S. 91.

⁵⁵ HA 11, S. 365.

⁵⁶ Ebenda, S. 371.

⁵⁷ Ebenda, S. 383 (Hervorhebung W. B.).

*st ü c k c h e n , die ich aus Pik auf den Propheten [Lavater, den Oberphysiognomen, dessen „Physiognomische Fragmente“ unter Goethes Beteiligung 1775–78 erschienen waren] in den Winkel geworfen, wieder hervorgesucht, und sie kommen mir gut zu passe. Ein Herkuleskopf ist angefangen [. . .].*⁵⁸ 28. August 1787: Auch die Kunstbetrachtung selbst sieht Goethe ganz direkt als Bestandteil der Ausbildungspraxis: *Ich habe diese Tage immer weiter um mich gegriffen in B e t r a c h t u n g d e r K u n s t , und übersehe nun fast das ganze P e n s u m , das mir zu absolvieren bleibt; und wenn es absolviert ist, ist noch nichts getan. Vielleicht gibt's andern Anlaß, dasjenige leichter und besser zu tun, wozu Talent und Geschick bestimmt.*⁵⁹ Am 15. September 1787 hält er fest, er habe nun ein *K ö p f c h e n nach Gips gezeichnet, um zu sehen, ob mein Prinzipium Stich hält. Ich finde, es paßt vollkommen und erleichtert erstaunlich das Machen. Man wollte nicht glauben, daß ich's gemacht habe, und doch ist es noch nichts. Ich sehe nun wohl, wie weit sich's mit A p p l i k a t i o n bringen ließe.*⁶⁰ Er scheint also von den Künstlern das Verfahren, wie man einen Kopf nach dem Gipsmodell entwirft, gelernt zu haben. Am 12. Oktober 1787 berichtet er aus Castel Gandolfo an Herder: *Morgens zeichne ich [. . .] Angelika ist hier und hilft alles übertragen.*⁶¹ Nach Rom zurückgekehrt, faßt er am 27. Oktober zusammen: *Diese ersten Tage hab' ich mit Briefschreiben zugebracht, habe die Zeichnungen, die ich auf dem Lande gemacht, ein wenig gemustert, die nächste Woche soll es an neue Arbeit gehn. Es ist zu schmeichelhaft, als daß ich es sagen dürfte, was mir Angelika für Hoffnungen über mein L a n d s c h a f t s z e i c h n e n unter gewissen Bedingungen gibt. Ich will wenigstens fortfahren, um mich dem zu nähern, was ich wohl nie erreiche.*⁶² Es gilt festzuhalten, daß ein unmittelbares Resultat dieser verstärkten Bemühungen um das Landschaftszeichnen, bei dem ihn Angelika Kauffmann anleitet, sein Gedicht „Amor als Landschaftsmaler“ ist, das ganz offensichtlich in Castel Gandolfo entstanden ist. Am 7. Dezember 1787 heißt es schließlich: *Unsere H a u s a k a d e m i e geht immer fort [. . .] die P e r s p e k t i v beschäftigt uns des Abends, und ich suche immer dabei einige Teile des m e n s c h l i c h e n K ö r p e r s besser und sichrer zeichnen zu lernen. Es ist nur alles Gründliche gar zu schwer und verlangt große Applikation in der Ausübung.*⁶³ Damit sind die Bestandteile eines akademischen Curriculums weitestgehend absolviert, allein das Zeichnen nach dem lebenden Modell, die höchste Stufe akademischen Zeichnens, fehlt, die am 23. August 1787 berichteten Schwierigkeiten lassen ihn nicht bis dahin vordringen. Es scheint so, als habe Goethe in seinem Text sorgfältig darauf geachtet, daß alle diese Bestandteile einmal genannt werden: Zeichnen nach dem Gipsmodell, Anatomie, Physiognomie, Perspektive, Architekturzeichnen, Landschaftszeichnen, Umzeichnen der Landschaftszeichnungen mit Hilfe von Künstlerfreunden, Aquarellieren und schließlich gar selbständiges Entwerfen einer Bildidee. Manches wird methodisch abgesichert, entweder wissen die Künstlerfreunde die Verfahren, wie beim Gips-

⁵⁸ Ebenda, S. 386 (Hervorhebungen W. B.).

⁵⁹ Ebenda, S. 387 (Hervorhebungen W. B.).

⁶⁰ Ebenda, S. 398 (Hervorhebungen W. B.).

⁶¹ Ebenda, S. 418 (Hervorhebung W. B.).

⁶² Ebenda, S. 418 f. (Hervorhebung W. B.).

⁶³ Ebenda, S. 444 (Hervorhebungen W. B.).



*Abb. 1. Christoph Heinrich Kniep, Die Bucht von Neapel
mit Blick auf den Vesuv, um 1788; Goethe-Museum Düsseldorf*



*Abb. 2. Adam Elsheimer, Aurora, um 1608;
Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*

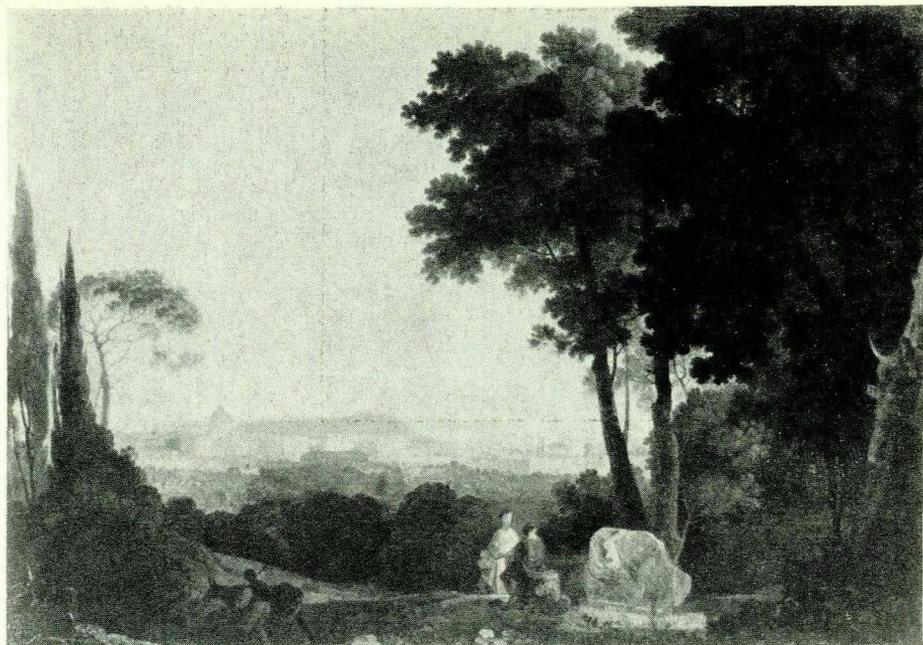
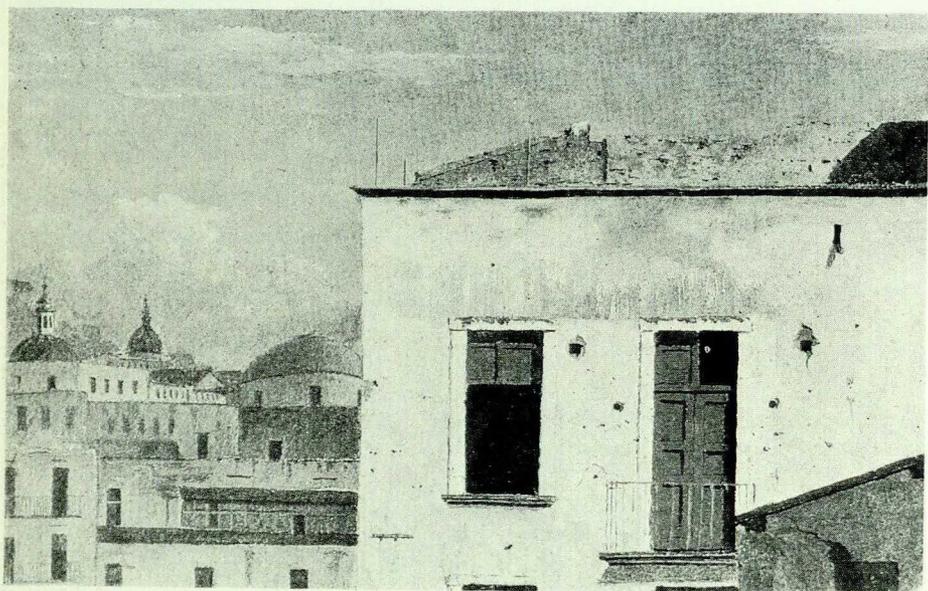


Abb. 3. Richard Wilson, Rom, St. Peter und der Vatikan vom Janicolo, 1753/54, Tate Gallery, London

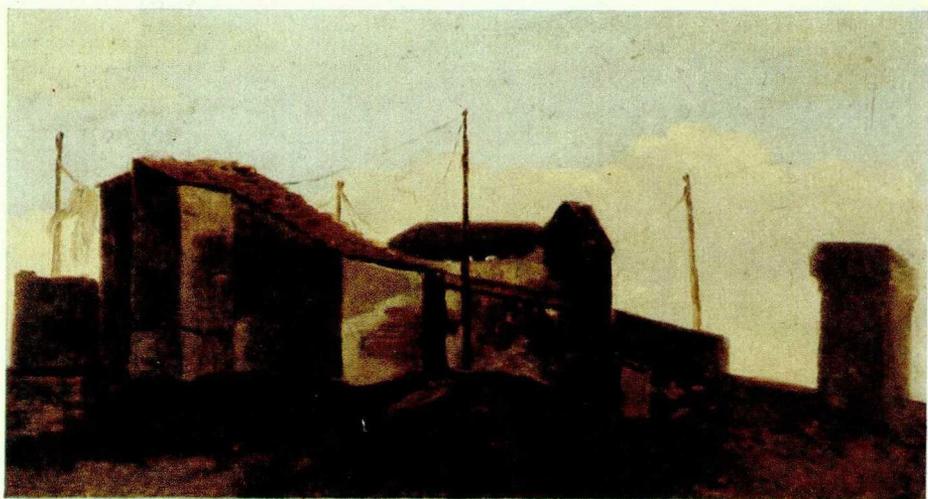
*Abb. 4. Thomas Jones,
Mauer in Neapel, 1782
engl. Privatbesitz*



*Abb. 5. Thomas Jones, Häuser in Neapel, 1782,
Cardiff, National Museum of Wales*



*Abb. 6. Pierre-Henri de Valenciennes,
Dachspitzen im Sonnenlicht, 1782/84;
Musée du Louvre, Paris*



*Abb. 7. Pierre-Henri de Valenciennes,
Dachspitzen im Schatten, 1782/84,
Musée du Louvre, Paris*

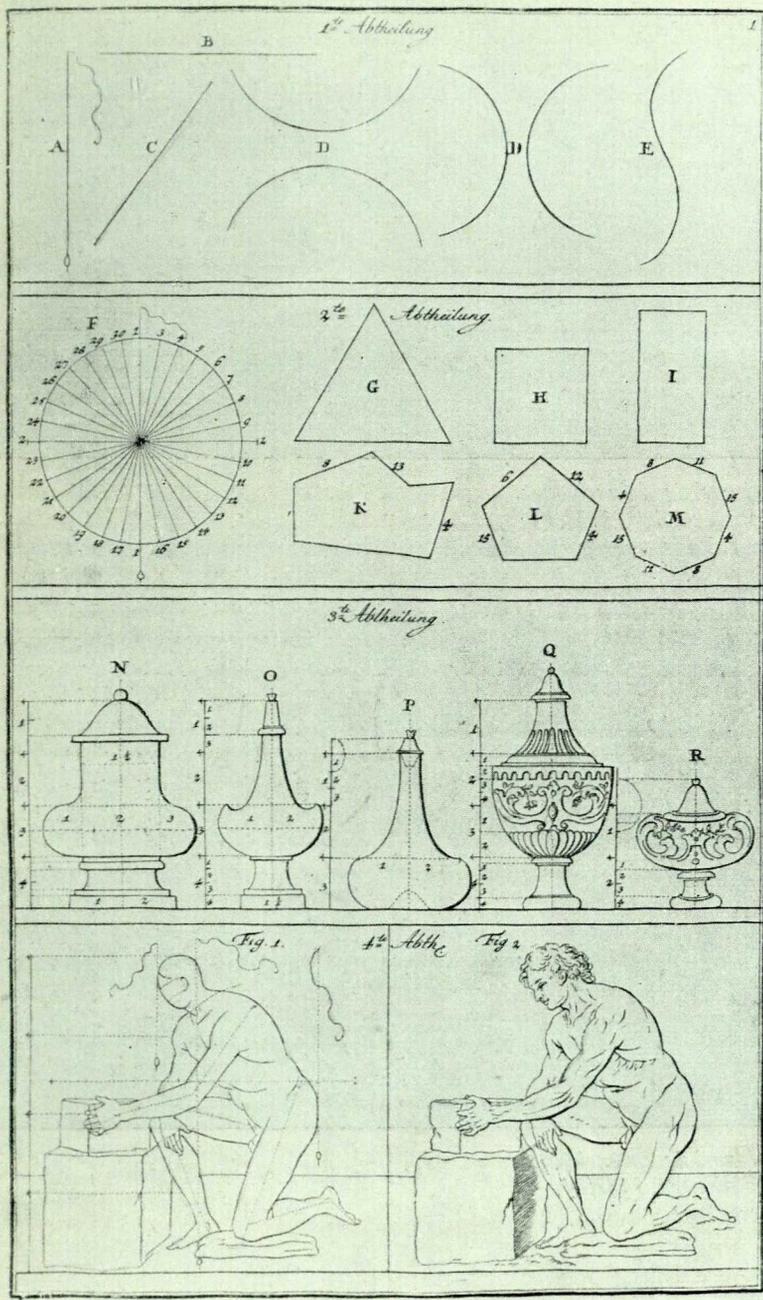


Abb. 8. Johann Daniel Preisler, *Theoretisch-praktischer Unterricht im Zeichnen*, 1. Theil, Nürnberg 1797, Tafel 1

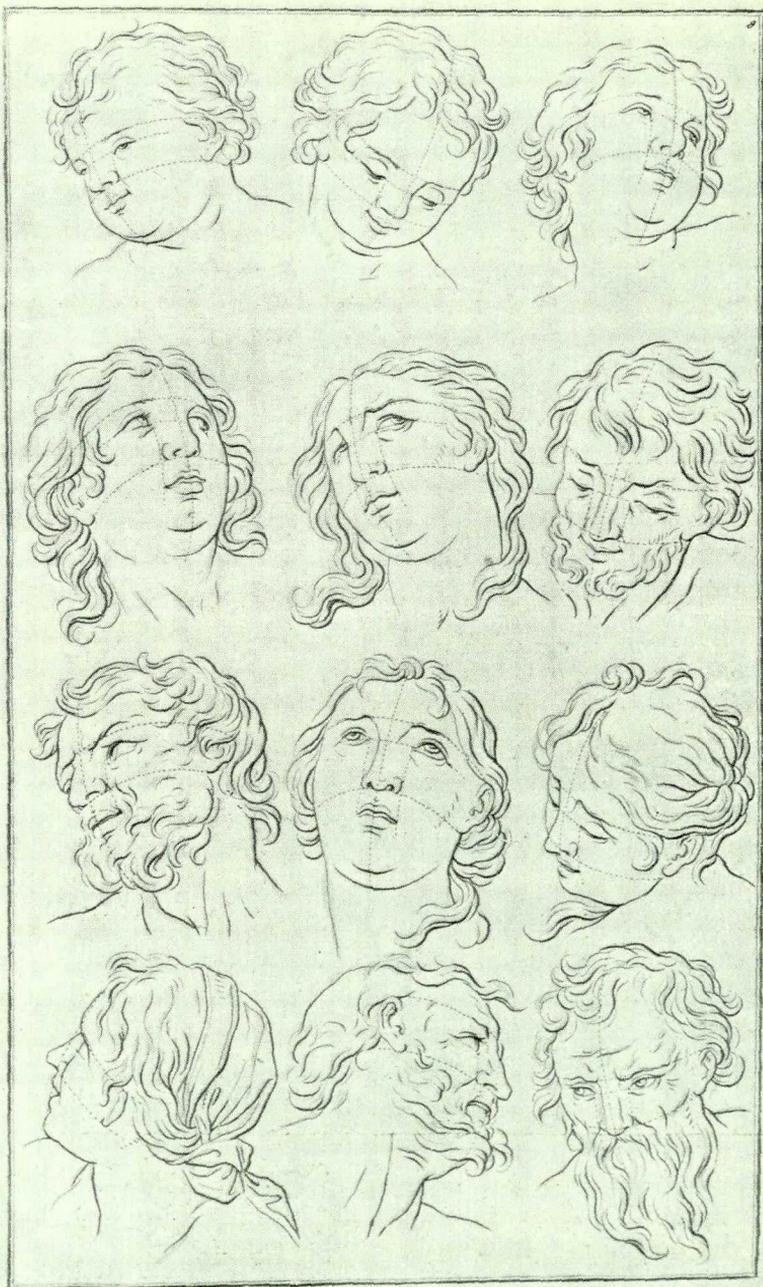


Abb. 9. Johann Daniel Preißler, *Theoretisch-praktischer Unterricht im Zeichnen*, 1. Theil, Nürnberg 1797, Tafel 8

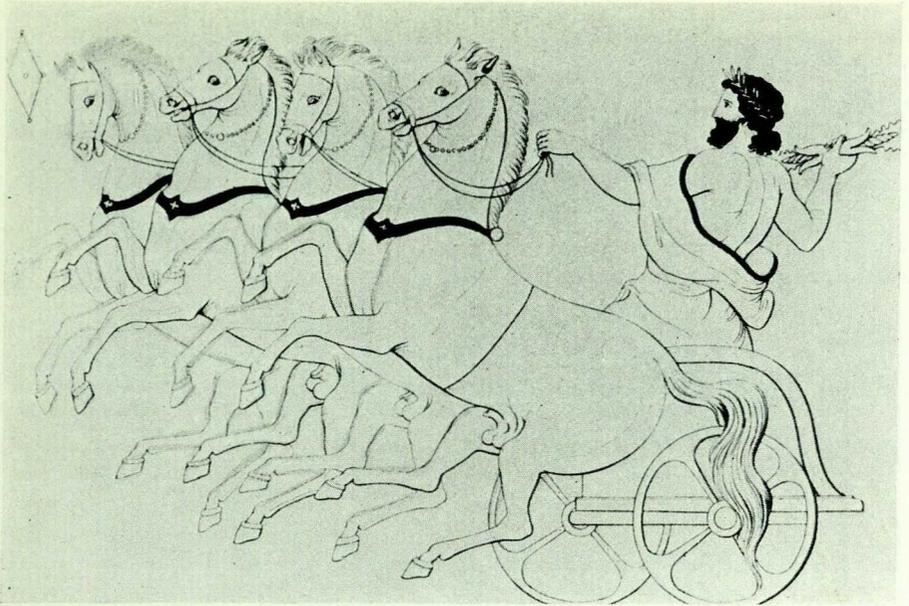


Abb. 10. Johann Heinrich Tischbein, Illustration zu „Collektion of engravings from ancient vases . . . of Sir W^m Hamilton . . . published by W. Tischbein, Bd. 1, Neapel 1791“, Tafel 17

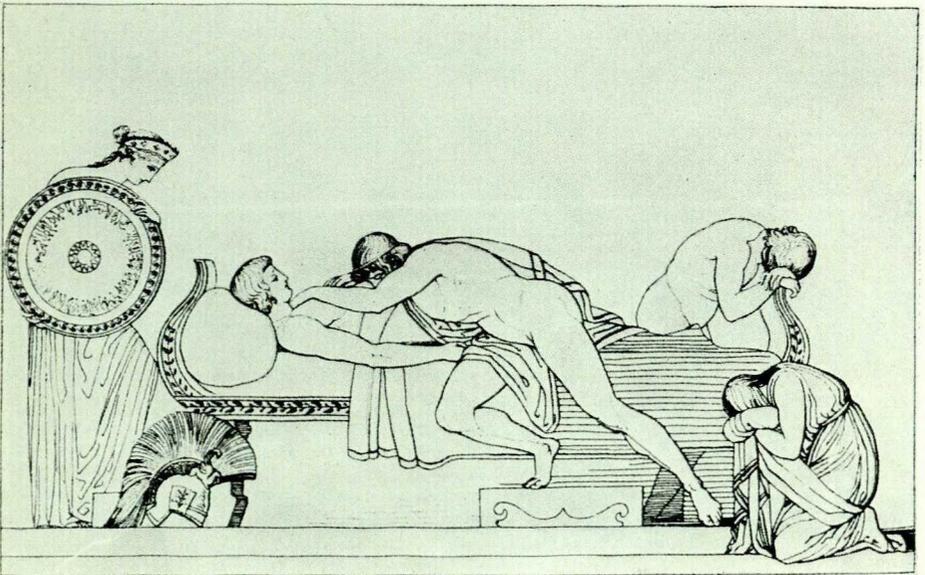


Abb. 11. John Flaxman, Thetis, ihrem Sohne Achilles die Waffen bringend, Illustration zur „Illias“, Ausgabe 1805, Tafel 31, Stich von Piroli

kopfzeichnen und der Perspektive, oder aber die Literatur hilft weiter, denn bei der komparativen Anatomie denkt Goethe ganz offensichtlich an Campers Lehrbuch.⁶⁴ Goethe lernt also die Teile der Kunst im Zeichnen, bekommt, wenn auch nicht gänzlich folgerichtig, eine akademische Grundausbildung, erlernt die Verfahren zur Bewältigung der Teilbereiche und widmet sich ihrer Applikation. Die akademischen *Kunststückchen* der Zeichenlehre helfen ihm, wie er voller Freude feststellt, auf den Weg. Das heißt, Goethe übt sich in den gesamten konventionellen Apparat akademischer Ausbildung ein, bewältigt alle Kunstprobleme nach ihren Prinzipien, entwickelt seinen praktischen Kunstbegriff an ihren Verfahren, hält, verkürzt gesagt, die akademische Kunst für die eigentliche Kunst – das kann nicht ohne Auswirkung auf sein Kunsturteil, aber auch nicht auf sein Kunstsehen bleiben. Der Kunstkreis, in dem er in Rom lebt, ist seinerseits gänzlich dem geschilderten Kunstverständnis auf der Basis konventionell-akademischer Praxis verpflichtet.

Die ungebrochene Vorherrschaft dieser Ausbildungspraxis mag ein Blick in ein Standardwerk des Zeichenunterrichtes des 18. Jahrhunderts lehren, in Johann Daniel Preißlers „Theoretisch-Praktischen Unterricht im Zeichnen“ in der späten Ausgabe von 1797 (Abb. 8 und 9).⁶⁵ Das hier benutzte Exemplar entstammt bezeichnenderweise dem Fundus des akademischen Zeichenunterrichtes einer deutschen Universität, es war bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in Benutzung.⁶⁶ Zeichnen nach dem Preißler war für mehr als ein Jahrhundert obligatorisch, an Akademien und Zeichenschulen, die nach der Mitte des 18. Jahrhunderts unter der Oberaufsicht der jeweiligen Landesakademie in zahlreichen Provinzstädten eingerichtet wurden, um den Standard auch gerade der auf praktisches Entwurfszeichnen verpflichteten Handwerkerschaft zu heben.⁶⁷ Preißlers Werk besteht aus kommentierten Kupfer tafeln, die systematisch vom Zeichnen der Hauptlinien, über das Zeichnen einfacher kubischer Körper, über das Zeichnen einzelner Körperteile, das Zeichnen abstrakter Schemata menschlicher Körper, bis zum Höchsten, zum Zeichnen des vollendeten menschlichen Körpers in einschlägigen Posen führen sollen. Es ist eine Linienzeichenschule, die ganz notwendig im vollendeten Umriss der menschlichen Figur ihre Erfüllung sehen muß. Theorie und Praxis werden, wie Preißler ausführt, ganz unmerklich ineinander geblendet. Theorie beschränkt sich dabei sehr weitgehend auf die Beherrschung desjenigen, was Goethe die *Kunststückchen* der Künstler, was Preißler schlicht „die Hilfslinien“ oder „Regellinien“ zur Bewältigung einer gestellten Aufgabe nennt, sei es zum Zeichnen eines Kopfes oder einer ganzen Figur.⁶⁸ Diese

⁶⁴ Seine Hauptschriften verfaßte Camper in den sechziger Jahren, von besonderem Einfluß allerdings war das nach seinem Tod publizierte und u. a. auf Preißler fußende Werk: Petrus Camper, *The Connexion between the Science of Anatomy and the Arts of Drawing, Painting, Statuary, etc.*, London 1794. Siehe dazu auch Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, London-New York 1960, Kapitel V, S. 146–178.

⁶⁵ Johann Daniel Preißler's *Theoretisch-praktischer Unterricht im Zeichnen*, 1. und 2. Theil, Nürnberg 1797, 3. Theil, Nürnberg 1798.

⁶⁶ Es wird heute im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn aufbewahrt.

⁶⁷ Zu diesem Prozeß siehe Nikolaus Pevsner, *Academies of Art – Past and Present*, Cambridge 1940. Zu Preißler vgl. auch Wolfgang Kemp, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch, Frankfurt/Main 1979, S. 133.

⁶⁸ Johann Daniel Preißler's *Theoretisch-praktischer Unterricht im Zeichnen*, a. a. O., 1. Theil, S. 5, 2. Theil, S. 3.

Verfahrenshilfen werden ausgedehnt auf das Licht- und Schattenzeichnen, schließlich auf das Zeichnen der Gewänder, und der Ausbildungsgang wird abgeschlossen mit wenigen Hinweisen auf vorbildhafte Künstler und einschlägige Traktatliteratur.

Realisiert man die akademische Einbindung auch der Goetheschen Kunstpraxis und Kunstsicht und bringt man ferner in Anschlag, daß Goethes Kreisen um das Problem des Ausgleiches von Kunst und Naturerfahrung ihn zu einem neuen Begriff von Klassizität führte, so nimmt es nicht wunder, daß er die Emanzipation der Farbe, aber auch die Emanzipation der Linie, von der abschließend zu reden ist, nicht sehen, und wo er sie gesehen hat, nicht akzeptieren konnte.

Goethe war in der ersten Zeit der italienischen Reise eng mit Johann Heinrich Wilhelm Tischbein vertraut. Tischbein fungierte als sein erster Cicerone, Goethe pflegte ihn nach einem Unfall, und sie traten die Reise nach Neapel mit dem Fernziel Sizilien gemeinsam an. In Neapel entfremdeten sie einander, Tischbein sah am dortigen Königshof und beim englischen Gesandten Sir William Hamilton die Möglichkeit für fernere andauernde Beschäftigung und verfolgte seine eigenen Interessen; Goethe, der auf den weiteren Austausch mit Tischbein gehofft hatte, kränkte dies, er gewann schließlich in Kniep einen Ersatzmann als Reisebegleiter.

Tischbein aber begann in Neapel unter anderem mit den Umrisszeichnungen zum Vasenwerk (Abb. 10) nach der bedeutenden Sammlung von Sir William.⁶⁹ Und mit diesem Vasenwerk, so kann man sagen, beginnt die Geschichte der Neubewertung der Linienzeichnung. Daß dies in unmittelbarer Nähe zu Goethe geschah, Goethe diese Neuansätze jedoch nicht sehen konnte, ist ein klassisches Beispiel für die Ironie der Geschichte. Es wird jedoch zu zeigen sein, daß der spätere Goethe diese sich abzeichnende Entwicklung, wenn auch mit einem gewissen inneren Widerstreben, nachvollzogen hat.

Tischbeins Umzeichnungen der Vasenbilder haben aufgrund der Vorlagen ganz notwendig bestimmte Gattungscharakteristika. Sie reduzieren Form und Figur fast vollständig auf den Umriss, Binnenzeichnung entfällt weitgehend, es gibt keine räumliche Entfaltung, kein meßbares Vor- und Hintereinander, es gibt keine betonten Licht- und keine Schattenpartien, die fehlenden räumlichen Bezüge verhindern auch zielgerichtete Interaktion des Personals, auch differenzierte physiognomische Äußerung kommt nicht eigentlich vor. All diese Charakteristika der Vasenmalerei, die auch aus der Sicht klassischer Kunstauffassung, so sehr sie einzelnen ihrer Prinzipien entgegenkommen mußte, als stilisierende Abstraktionen erscheinen mußten, blieben der Umrisszeichnung der Folgezeit erhalten. Während sie bei Tischbein durch die Vorlage bedingt sind, werden sie in seiner Nachfolge nicht nur zu einem verbindlichen Stilideal für alle möglichen Gegenstandsbereiche, sondern sie werden auch sehr zielgerichtet eingesetzt und als sinnkonstituierend begriffen. Seinen frühen Höhepunkt erreichte dieser Typus in den Reproduktionsstichen nach

⁶⁹ Tischbein selbst zu seinen Nachzeichnungen: Friedrich von Alten, *Aus Tischbeins Leben*, Leipzig 1872, S. 52 ff. Zur Tradition der Umrisszeichnung: Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton ³1970, Kapitel IV: *Towards a Tabula Rasa*; ders., *The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction*, phil. Diss. New York 1956, New York-London 1976; Werner Busch, *Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts*; in: *Beiträge zum Kolloquium „Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts“*, Wolfenbüttel 1986 [im Druck].

John Flaxmans Zeichnungen (Abb. 10), die ab 1793 etwa „Ilias“, „Odyssee“, oder Aischylos' Tragödien, aber auch Dantes „Göttliche Komödie“ illustrierten.⁷⁰ Flaxman forcierte Stil und Prinzipien der Vasenbilder in verschiedener Hinsicht, vor allen Dingen nutzte er sie unter gewandelten Bedingungen. Die Figuren der Vasenmalerei sind insofern ortlos, als sie keinem Bildrahmen eingefügt sind, Flaxman setzt sie gerade in Spannung zum Rahmen, der in der neuzeitlichen Bildgeschichte konstituierend für die Erfahrung räumlicher Bezüge und figürlicher Interaktionen ist. Wenn innerhalb des vorgegebenen Rahmens auf die Einlösung dieser Erwartungskonvention verzichtet wird, dann kann es nur zu zwei Reaktionsformen durch den Betrachter kommen. Er kann die neue Darstellungsform als groben Verstoß werten und die klassischen Prinzipien einklagen, oder er muß seine Sehgewohnheiten radikal ändern. Bei Goethe findet sich konsequenterweise 1799 und 1801 nur erstere Reaktion: *Im Heroischen*, schreibt Goethe 1799 zu Flaxman, *ist er meistens schwach und Merkwürdig ist's, daß diese Zeichnungen dergestalt cyklich sind, daß sich keine einzige darunter findet, die man in einem Gemälde völlig ausgeführt zu sehen wünschte.*⁷¹ 1801 heißt es: *Flaxmans Arbeit ist eine glückliche Skizze. Wie viel wäre noch an der Composition zu rücken und zu bessern, und, bei einer sorgfältigen Ausföhrung, an Form und Charakter u.s.w. zu gewinnen gewesen!*⁷² Für Goethe fehlt also diesen Zeichnungen das Zentrum, auf das sich das Interesse des Historienpersonals in Abstufung zu richten hätte, sie sind nicht in sich gerundet, die Bezüge sind nur vage, das Ganze ist nicht mehr als eine Andeutung. Die entscheidenden Forderungen klassischer Historie sind nicht eingelöst. Aber Goethe sieht die neuen Bildordnungsprinzipien nicht, die in der Tat nur im Bildrahmen in Erscheinung treten können. Zu den Charakteristika der Vasenmalerei treten, rahmenbedingt, als Möglichkeiten hinzu: achsensymmetrische Anordnung, rhythmische Reihung, gänzliche Frontalität, zur völligen Fixierung gesteigert durch betonte Verwendung auf der Mittelachse oder gar im absoluten Bildzentrum, bildparallele Reihung, bei der Gegenstände oder Figuren am Bildrand angeschnitten sein können, um damit das Unabgeschlossene der Reihung anzudeuten. Die Bildflächenkomposition führt zu einer Ornamentalisierung der Formerscheinung, dies zu einer Form-Inhalt-Divergenz. Das Liniengebilde ist sowohl als Formabstrakt, wie auch als gegenstandsbezeichnend zu lesen. Das Formabstrakt kann in seiner Wirkung, in der Stiftung nicht illusionsräumlich bedingter Relationen für sich sinnsetzend sein – über die konventionelle Konnotation der Gegenstände und Gegenstandsbezüge hinaus. Das ist das eine. Das andere ist der reflektive Charakter dieser Liniensprache. Sie rekurriert bewußt auf ein historisch vergangenes Stilideal, das der antiken Vasenmalerei und, wie auch Goethe bemerkt, das der altitalienischen, vorraffaelischen Kunst.⁷³ Die sich in Stilisierung niederschlagende, wahrnehmbare Künstlichkeit dieses Historismus ist im Schillerschen Sinne sentimentalisch. Sie reflektiert ein als vergangen und uneinholbar erkanntes Stilideal, das der mit ihm zitierten Zeit ein unentfremdetes Naturverhältnis zuschreibt, im Bewußt-

⁷⁰ Ausstellungskatalog: John Flaxman, Mythologie und Industrie, Hamburger Kunsthalle, München 1979.

⁷¹ Johann Wolfgang Goethe, Über die Flaxmanischen Werke (1799). WA I, 47, S. 246.

⁷² WA I, 48, S. 43.

⁷³ WA I, 47, S. 245 f.

sein der eigenen Entfremdung. Man kann dies modern oder romantisch nennen, auf jeden Fall ist es die entscheidende Signatur des späten Klassizismus. Eine solche Kunsthaltung mußte Goethe als ungesund, als uneigentlich erscheinen. Daß er jedoch das historische Recht dieser Linienkunst gesehen hat, zeigt sich in seinem Verhalten zum Werk Asmus Jakob Carstens', eines Hauptvertreters dieser Kunst, dem er erst ablehnend gegenüberstand, und das er dann in seiner Gänze für Weimar erworben hat, wobei Fernow den Vermittler gespielt hat. Fand er, mit Schiller, zuerst vor allem Carstens' Versuch, Kantsche apriorische Kategorien, wie Raum und Zeit, zu verbildlichen, gänzlich abstrus und ein Absinken in eine kunstfeindliche Abstraktion,⁷⁴ so ließ er später, 1805 in „Winckelmann und sein Jahrhundert“, durch Meyers Feder immerhin verlauten: „Wir glauben, es geschehe keinem anderen dadurch Unrecht, wenn wir sagen, Carstens war der denkendste, der strebendste von allen, welche zu seiner Zeit in Rom der Kunst oblagen.“⁷⁵ Die Notwendigkeit der Linienabstraktion, die eben auch Carstens' Werk in extremem Maße auszeichnet, wird nun wenigstens anerkannt. Sie war im Werk von Carstens insofern besonders spannungsvoll, als er den Anspruch, klassische, in sich gerundete Bildgeschichten zu erzählen, nicht aufgab. Da jedoch die Linearabstraktion Handlung tendenziell stilllegt, wurde Carstens mit Konsequenz auf die Darstellung handlungsloser, gänzlich reflektiver Momente gestoßen, in denen die Helden wie erstarrt über die Unausweichlichkeit des Schicksals nachsinnen. Die Linearabstraktion, das Liniengebilde hat dabei die Aufgabe bekommen, durch die starke Hervorhebung von wenigen Grundstrukturen den gemeinten Seelenzustand des Helden wirkungsästhetisch, das heißt, über die Form zu veranschaulichen.

Goethes Begriff klassischer Kunst stand auch dieser Entwicklung letztlich fremd gegenüber. Goethe setzte zwar, um Kunst- und Naturerfahrung in ein sinnvolles Verhältnis bringen zu können, die Kunst autonom, sprach ihr eine, der Naturbildung analoge, schöpferische eigenständige Potenz zu, versuchte damit aber zugleich, ihren klassischen Anspruch zu retten. Damit war ihm die Anerkennung des Emanzipationsprozesses der Kunstmittel, in Sonderheit von Linie und Farbe, verstellt. Ihren Autonomieanspruch mußte er als zum Bruch künstlerischer Ganzheit führend verstehen. Die Kunst als solche und damit die gegenstandsgebundene Erfindung des Künstlers waren für Goethe autonom zu denken, die Kunstmittel hatten ihr nach wie vor zu dienen und nicht selbst Autonomieanspruch zu stellen. Über die Gegenstände konnte der Künstler frei verfügen, ihre Materialisierung, damit bleibt Goethe ganz in klassisch-idealistischen Bahnen, blieb nicht nur zweitrangig, sondern auf Darstellungskonventionen verpflichtet, die zwar durch Naturerkenntnis modifiziert sein mochten, nicht jedoch selbst die Rolle primärer Sinnstiftung übernehmen durften. Der Kunst wurde damit die Funktion abgesprochen, die sie in der Moderne auszeichnet.

⁷⁴ Goethe an Schiller, 30. Januar 1796. WA IV, 11, S. 17.

⁷⁵ Winckelmann und sein Jahrhundert, hrsg. v. Goethe, Tübingen 1805, S. 325.