

die Drei

Zeitschrift für Anthroposophie
in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben

»Hat man sich nicht ringsum vom Meere umgeben gesehen, so hat man keinen Begriff von Welt und von seinem Verhältnis zur Welt. Als Landschaftszeichner hat mir diese große simple Linie ganz neue Gedanken gegeben. ... 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.« Goethe



- Stephan Stockmar: Von der Kunst des Bildens: Goethe und die bildende Kunst
Werner Liesche: Das umwundene Kreuz. Zur Komposition von Goethes ›Faust‹
Erhard Fücke: Die Übersteigerung des Ich. Vier Übungen zu ihrer Bewältigung
Frank Teichmann: Isa Cornelia Haendler: Innere Flamme – inneres Licht
Cläre Kunze: Kulturphänomen ›Virtuelle Realität‹
Kommentare: Live im Gericht / Chaos-Forschung

6 Juni
1995

www.diedrei.org

Verlag Freies Geistesleben

Stephan Stockmar

Von der Kunst des Bildens: Goethe und die bildende Kunst

Goethe war ein Augenmensch. Er ging von dem aus, was er sah. Und das, was er sah, mußte ihn anregen und erheben, mußte seine Seele berühren ohne sie zu fesseln. Alles Zufällige und Undifferenzierte wie auch seelisch Bedrängende mied, ja floh er. Entweder fand er als Betrachter keinen inneren Ansatzpunkt oder es machte ihn unfrei. Auch der flüchtige Gelegenheitseindruck war ihm unwesentlich.

So sah er die Natur immer auch mit den Augen eines Landschaftsmalers, suchte in ihr stets Situationen auf, wo sich die Sinneserscheinung zu Bildern verdichtet: die Silhouette eines Berges, der Anblick einer Bucht, eine besondere Baumgruppe oder Wolkenbildung. Dies führte ihn auch dazu, die Natur selber zu Bildern zu gestalten: In der unter seiner Anleitung entstandenen Parklandschaft an der Ilm in Weimar und Tiefurt ergeben sich für das menschliche Auge immer wieder neue, harmonisch-erhebende Ansichten.

Doch so, wie die Natur sich ihm als Schauenden fügen muß, drängt sein *freies, klares Anschauen der Lokalität* bis in die geologischen Verhältnisse hinein¹ ihn dazu, die Landschaft mit Menschen zu beleben. – Die Menschen sind für ihn nicht Statisten, so wie die Natur auch keine bloße Kulisse ist. Sie wachsen sozusagen aus dieser heraus, vervollständigen und erhöhen sie – und gestatten dem aus innerer Lebendigkeit Schauenden, sich selbst teilneh-

1 *Italienische Reise* 27.10. 1786; HA 11, S. 122.

Goethe, *Italienische Landschaft mit einzelнем Baum*, 1787

Freies Deutsches
Hochstift / Frank-
furter Goethe-
Museum, Foto ©
Ursula Edelmann



Stiftung Weimarer
Klassik, MuseenGoethe, *Scheid-
blick nach Italien,*
1775

mend in das Bild hereinzubegeben. Auf unvergleichliche Weise schildert Goethe diesen Vorgang in dem vermutlich im Oktober 1787 in Italien entstandenen Gedicht *Amor als Landschaftsmaler*²: Ein unglücklich Liebender sitzt auf einem Felsen und starrt in den Nebel wie auf eine graue Leinwand. Der Knabe Amor tritt hinzu und malt ihm in den Nebel, diesen vertreibend, eine liebliche Landschaft in der Morgensonne. Zuletzt fügt er noch – *doch es ist das Schwerste* – einen Menschen hinzu, ein allerliebstes Mädchen, das am Waldesrand steht. Als der Liebende die Meisterschaft des Knaben erkennt, wird ihm mit einem Male das Bild lebendig: Das Mädchen geht auf den Staunenden zu, und dieser hält es auch nicht mehr auf seinem Felsen aus, sondern tritt kurzerhand in das Bild hinein. Das Bild wird zum Leben, das Leben zum Bilde; beide verschmelzen miteinander.³

So tritt der Mensch in die Bilder der Natur ein. – Doch auch die menschliche Gestalt und Physiognomie selbst erhebt Goethe ins Bild: Er umgibt sich mit den Porträts seiner Zeitgenossen, die er meist aus langjährigem intensiven persönlichen Umgang bestens kannte, ja sogar mit seinen eigenen Bildnissen: Schattenrisse, Kupferstiche, Zeichnungen, Gemälde, Büsten. Es sind keine ›photographischen Schnappschüsse‹, sondern durch Idealisierung oftmals sogar mehr oder weniger verfremdete Darstellungen. Was bedeuten sie ihm?

Nicht die zufällig-wechselhaften Erscheinungen der Natur- und Menschenwelt sucht Goethe auf, sondern das gestaltete, ausdrucksvolle Bild: Die äußere Bewegung kommt zur Ruhe, das Unwesentliche verschwindet; es herrscht Ordnung und Harmo-

2 Norbert Miller im Katalog ›Goethe und die Kunst‹, Frankfurt 1994, S. 381. Dieser Katalog stellt eine herausragende Dokumentation der Ausstellungen ›Goethe und die Kunst‹ dar, die im vergangenen Jahr in Frankfurt und Weimar veranstaltet wurden. Neuauflage 1995 bei Hatje Verlag Stuttgart (644 Seiten, 128,- DM). Die hier wiedergegebenen Abbildungen sind diesem Katalog entnommen.

3 HA 1, S. 235.

nie. Ein solches Bild regt den intensiv Schauenden zu innerem Leben an und wird dadurch für die Idee des Gegenstandes durchsichtig.

So weit – so gut. Wenn man jedoch die meist zeitgenössischen Bilder anschaut, mit denen Goethe sich beschäftigt und umgeben hat – dazu gab die umfangreiche Ausstellung ›Goethe und die Kunst‹ in Frankfurt und in Weimar ausgiebig Gelegenheit –, so kann man sich heute bei vielen ernsthaft fragen: Was haben diese Bilder noch mit der sichtbaren Wirklichkeit zu tun, mit der Natur? Handelt es sich nicht um künstliche Welten, aus denen alles ursprüngliche Leben vertrieben ist? Wenn sich in ihnen tatsächlich Goethes Vorstellungen von Kunst manifestieren, ist dann nicht das eben Ausgeführte bloße Theorie? Geht es eben doch nur um das, was Goethe sehen wollte? War dieser doch ganz im Kunstgeschmack seiner Zeit befangen? – Im folgenden möchte ich versuchen, mit Goethes Augen auf einige dieser Bilder sowie auf seine Vor- und ›Gegen‹-Bilder zu schauen und so seinem Bildbegriff näher zu kommen.

Schaut man sich die von Goethe so geschätzten ›arkadischen‹ Landschaften z.B. eines *Jacob Philipp Hackert* (1737-1807) heute an, so sind dies tatsächlich mehr oder weniger künstlich inszenierte Gebilde, in denen die Natur zu einer Parklandschaft gemacht wird. Im Vordergrund werden meist ländliche Idyllen mit Tieren und Menschen gezeigt, im Mittelgrund Ruinen als Zeugen einer vergangenen Kultur; der Hintergrund bietet Ausblicke auf die Erhabenheit der Berge und in die Weite des Himmels mit seinen Wolken. Oft sind die Bilder von markanten Baumgestalten eingerahmt, und über das Ganze ergießt sich ein warmes Licht. Man weiß nicht recht: Zeugt das Parkartige von der Gestaltung durch den Menschen, oder hat der Schöpfer alles so menschlich eingerichtet? Die Ruinen jedenfalls verweisen auf die Vergänglichkeit von Menschenwerk, und der Mensch selbst ist wie ein Naturwesen in die Landschaft eingebunden. – Besinnliche Ruhe; Gegenwart, die die Vergangenheit in sich aufnimmt. Mensch und Natur bilden eine in sich ruhende Einheit. Der Blick geht in die Ferne – doch ohne Sehnsucht. Gleichsam ein zeitlos-paradiesischer Zustand, aber seltsam unbelebt und starr.

Vielleicht liegen uns heute die Bilder der Romantiker etwas näher. Auch die Landschaften eines *Caspar David Friedrich* (1774-1840) strahlen Ruhe und Besinnlichkeit aus. Auch in ihnen ist der

Arkadische Landschaften

*Bild 1,
Seite 457*

*Bild 4,
Seite 458*

Mensch fast immer anwesend, oft nur klein – und doch das Bild ungemein stark prägend. Er lebt aber nicht unbeschwert in der vermenschlichten Natur, sondern ist in äußere oder innere Betrachtungen versunken, steht als seelisches Eigenwesen der großen, feierlichen Natur gegenüber. Der Betrachter findet sich in ihm wieder, und aus dem Erleben seines Eigenseins entsteht Sehnsucht nach höheren Welten. Die Einheit kann nicht im Hier und Jetzt hergestellt werden, sondern nur im mystischen Innenerlebnis. Hierauf verweisen Landschaft und Atmosphäre: das feine Kreuz auf dem Gipfel eines sich aus dem Morgennebel erhebenden Felsmassives, der zwischen dunklen Wolkenbänken kaum auffindbare Abendstern, die sich auflösenden, golden aufleuchtenden Schleierwolken. ...

Solche Bilder wirken auf uns vielleicht natürlicher und konkreter und sprechen uns gleichzeitig in ihrer Stimmung unmittelbar seelisch an. Doch gerade sie lagen nicht im Zentrum von Goethes Kunstinteresse. Sie entsprachen ganz einfach nicht seiner Geisteshaltung: Er suchte nicht etwas Unsichtbares hinter den Phänomenen.

Das durch die Sinne Wahrgenommene regt ihn zu innerer Tätigkeit, zu Nachbildung, Umbildung und Weiterbildung an, und in dieser Tätigkeit offenbart sich ihm etwas vom Wesen der Dinge. Schließlich entsteht aus seinem Innern ein neues Bild, das die Dinge nicht einfach abbildet, sondern Wesentliches, Ideenhaftes anschaulich macht. – Dazu muß der flüchtige Gelegenheitseindruck überwunden, Unwesentliches von Wesentlichem geschieden, wesensmäßig Zusammenhängendes auch zusammengebracht werden. Durch einen solchen Prozeß entfernt er sich nicht von der Natur, sondern dringt tiefer in sie hinein. Denn die Idee im Sinne Goethes ist keine Abstraktion aus einem bloß vorstellenden Denken heraus, sondern verweist auf das Wirksame, das aller Wirklichkeit zugrunde liegt und nur im lebendig-tätigen Denken zu erfassen ist: ... *daß wir uns, durch das Anschauen einer immer schaffenden Natur, zur geistigen Teilnahme an ihren Produktionen würdig machten.*⁴ Indem sie die Idee selbst zur Anschauung bringt, wird die (bildende) Kunst zur Fortsetzerin und Vollenderin der Natur. – Ob nun die italienischen Landschaften eines Hackert für Goethe dieses Ideal erfüllten, sei dahingestellt. Er sah in ihnen jedenfalls Gestaltungsversuche, die aus dem Sinnlich-Wahrnehmbaren herausgebildet sind und nicht auf etwas Jenseitiges oder im menschlichen Innern Verborgenes weisen wollen.

⁴ *Anschauende Urteilskraft*, 1817; HA 13, S. 30.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf zwei Vorbilder Goethes. Als Landschaftsmaler bewunderte er besonders *Claude Lorrain* (1600-1682) und *Jacob van Ruisdael* (1628/29-1682). – Claude Lorrain scheint in seinen Landschaften das arkadische Ideal vorauszunehmen. So ist es ganz folgerichtig, daß Goethe erst unter dem unmittelbaren Eindruck der Landschaften Süditaliens »seinen« Lorrain versteht: *Mit keinen Worten ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfuhrten. Die Reinheit der Konturen, 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 im Norden aus meiner Seele Schattenbilder dieser glücklichen Wohnung hervorzubringen.*⁵

Bild 2,
Seite 457

Im Aufbau entspricht z.B. die »Landschaft mit Tobias und dem Engel« (1663)⁶ ganz dem Schema eines Hackert. Durch die untergehende Sonne, die alles in ein warm-goldenes Licht taucht, erhält sie jedoch so etwas wie einen romantischen Einschlag. Anders aber wie beim »Abendstern« von C. D. Friedrich zieht dieser Himmel den Betrachter nicht aus dem Bild heraus. Ganz im Gegenteil: Es strömt etwas in das Bild herein. Auch fehlt eine Identifikationsfigur, die der Sonne nachschaut. Stattdessen wenden sich die beiden Fischer im Boot dem diesseitigen Ufer zu. Und die Gruppe im Vordergrund – Tobias mit dem Fisch, der Engel und der Hund – wird von der Sonne beleuchtet. – *Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig.*⁷

Bild 4,
Seite 458

Ruisdaels Landschaft mit dem Kloster steht von der Stimmung her ganz im Gegensatz zu dem eben betrachteten Bild: Unter kühlem Wolkenhimmel ein dunkler Bergzug, davor die mächtigen Ruinen eines Klosters und Reste einer Brücke. Während bei Lorrain das Vieh über eine massive Brücke ziehen kann, muß es hier durch das Wasser getrieben werden. Hier sitzt nun wie bei den Romantikern im Vordergrund ein Mensch *als Repräsentant von allen, welche sich das Bild künftig beschauen werden, welche mit ihm in die Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart, die sich so lieblich durcheinander webt, gern vertiefen mögen.*⁸ Also Vertiefung in das Sichtbare; der Betrachter wird eins mit seiner Umgebung und erlebt sie so in gesteigerter Form.

In diesen Vorbildern wird die Steigerung gewissermaßen auf natürlichem Wege erreicht. Zukünftiges oder Vergangenes werden in ihnen selber wirksam und erlebbar.

5 *Italienische Reise – Palermo, den 3. April 1787*; HA 11, S. 231.

6 Goethe müßte sie bereits 1779 und 1783 in Kassel gesehen haben; heute hängt sie in der Eremitage in St. Petersburg; Katalog »Goethe und die Kunst«, Frankfurt 1994, S. 18.

7 Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände – an John diktiertes Schema, 1820/1824; dtv Gesamtausgabe 34, S. 109.

8 *Ruisdael als Dichter*, 1816; dtv Gesamtausgabe 34, S. 31.

Faune und Nymphen

Goethes eigene Vorgehensweise im Bilden von Bildern wird dort besonders deutlich, wo er sich als Dichter mit Bildern beschäftigt, wie in den Ausführungen zu *Wilhelm Tischbeins Idyllen* (sogen. »Oldenburger Idyllen«).⁹



J. H. W. Tischbein,
Ideale Landschaft,
(*Oldenburger Idyllen*,
1817-1820)

In der Mitte hob sich die Zypresse hoch empor, links strebte die immer grünende Eiche zur Breite wie zur Höhe und bildete, indem sie zugleich jenen schlanken Baum hie und da mit zierlichen Ästen umfaßte, eine reiche Lichtseite. Rechts in freier Luft zeigten sich der Pinien horizontale Schirmgipfel und die Schattenseite war mit leichterem Gesträuch abgeschlossen, sodann nahmen, weiter hervor, die breiten gezackten Blätter eines Feigenbaums noch einiges Licht auf, und das ganze rundete sich befriedigend.

Goethe beschreibt hier ganz ohne Anspruch eine von ihm und *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein* (1751-1829) gemeinsam erlebte Situation in Italien, so wie sie letzterer in einem Bild, zu dem er den Entwurf sah, darstellte. Die dazugehörigen Verse lauten:

Wenn, in Wäldern, Baum an Bäumen,
Bruder sich mit Bruder nähret,
Sei das Wandern, sei das Träumen
Unverwehrt und ungestört;
Doch, wo einzelne Gesellen
Zierlich miteinander streben,
Sich zum schönen Ganzen stellen,
Das ist Freude, das ist Leben.

Hier wird die Qualität des Wahrgenommenen durch menschliche Empfindungen charakterisiert: *Freude* und *Leben* kommen in der Komposition der Baumgruppe unmittelbar zum Ausdruck.

Wenn Menschen hinzutreten, geht es nicht mehr nur um die kunstvolle Komposition. Sie verhalten sich in bestimmter Weise, und die Ursache für dieses Verhalten muß im Bild selber sichtbar werden. Eine Gruppe *anmutiger Jungfrauen* – Nymphen beschreibt Goethe so:

Nun aber fragen wir: was versammelt sie an diesem Platze? was erwarten sie? Denn gegenwärtig scheint nichts vorhanden, was ihnen Unterhaltung gewähren könnte. Doch, näher besehen, schauen wir hüben und drüben zwei männliche Figuren. Links, erhöht unter

⁹ dtv Gesamtausgabe 34, S. 168-184.

einem Baume sitzend, einen lieblichen Jüngling, die Flöte in der Hand, als erklärte er vor Beginnen seines Vortrages, auf was für Melodien er sich bereite, was für Lieder sollten gehört werden. Auf ihn sind viele Blicke gerichtet, wohl die Hälfte der Hörerinnen scheint ihm zu vertrauen, von ihm angezogen zu sein.

Aber an der andern Seite hat sich ein Faun unter die Nymphen gemischt; er zeigt eine vielrohrige Pfeife, verspricht die muntersten Tänze, die lustigste Unterhaltung; auch mag er sich wohl die Hälfte der Hörschaft gewonnen haben.

Mit wenigen Reimen suchten wir dies auszudrücken:

*Harren seht ihr sie, die Schönen,
Was durchs Ohr das Herz ergreife?
Flöte wird für diese tönen,
Für die andern Pans Gepfeife.*

Nun aber laßt uns schweigen, damit beide den Wettstreit zu beginnen nicht weiter gehindert seien.

So ergibt sich aus der Darstellung auf ganz anspruchslose Weise ein evidenter Zusammenhang. – Selbst die Darstellung allegorischer Wesen wie z.B. schwebender Nebelnymphen kann Goethe noch unmittelbar sinnlich auffassen:

... Da schweben dann um jenes Felshaupt drei frische leichte Sylphiden, die unterste flach, wie eine Streifwolke einherziehend, die zweite sich hinter ihr erhebend, die dritte noch weiter hinter- und aufwärts sich in den Äther verlierend. Es ist, als wenn der Künstler die Howardische [Wolken] Terminologie anthropomorphisch auszudrücken den Vorsatz gehabt, und es bedürfte nur noch wenig, so wäre die Zeichensprache vollkommen. Sehr anmutig schwebt die unterste, mit Schale und Krug, an die Rosen heran, und spürt, ob durch linde Befeuchtung der Morgenduft sich möchte entwickelt haben. Die zweite erhebt sich in diagonalen Richtung, die dritte senkrecht steigt empor. Mit wenigen Pinselfügen wäre hier die Streifwolke, die geballte, die zerstiebende vorgestellt.

Seine Anknüpfungspunkte sind nicht irgendwelche Bedeutungen, die durch Interpretation erschlossen werden, sondern die dargestellten Gesten und Bewegungen selbst. Über sie kann er die Verbindung zu tatsächlichen Naturvorgängen – eben Wolkenbewegungen, die ihn zu dieser Zeit sehr beschäftigen – wieder herstellen. Um wie Tischbein (in den Augen Goethes) die Qualität des Naturvorganges *anthropomorphisch* auszudrücken, bedarf es der geistigen Aktivität, sich in die entsprechenden Bewegungen

Landesmuseum Oldenburg



*J. H. W. Tischbein,
Die Nebelnymphen,
(Oldenburger Idyllen)*

10 1822; HA 1, S. 350.

Werden und Vergehen

und Bildungen hereinzusetzen. Die Darstellung geht so über eine bloße Beschreibung eines Zusammenhanges oder Heraushebung des Wesentlichen durch Komposition hinaus. Wenn Goethe bezogen auf die Landschaften Tischbeins formuliert: *Irdisch war's und in der Näh*, setzt diese neue Ebene ein *Doch im Innern sei's getan* voraus. Er erhebt so die uns doch sehr allegorisch anmutende Nymphen-Idylle in den Rang eines Symbols.

Doch mehr als durch die anthropomorphische Ausdrucksweise Tischbeins war Goethe von den Wolken selbst fasziniert, von diesem ›Zwischenreich‹, wo sich ständig Sichtbares auflöst und Unsichtbares wieder zur Erscheinung verdichtet; wo fortwährende Verwandlung mit dem Auge verfolgt werden kann. Bilder und Bildungen verschmelzen hier ganz natürlich miteinander. In einem Gedicht zu Luke Howards *Ehrengedächtnis*¹⁰ heißt es:

*Nun regt sich kühn des eignen Bildens Kraft,
Die Unbestimmtes zu Bestimmtem schafft;
Da droht ein Leu, dort wogt ein Elefant,
Kameles Hals zum Drachen umgewandt,
Ein Heer zieht an, doch triumphiert es nicht,
Da es die Macht am steilen Felsen bricht;
Der treuste Wolkenbote selbst zerstiebt,
Eh' er die Fern' erreicht, wohin man liebt.*

Während man bei Caspar David Friedrich stets den Eindruck hat, die Wolken werden zum irdischen Hindernis für das aus dem Jenseits hereinbrechende Licht und der Mensch erwarte sehnstuchsvoll ihre Auflösung, liegt in diesen Vergleichen Goethes keinerlei Deutung. Sie ergeben sich unmittelbar aus dem Mitvollzug der Verwandlung. Entsprechend einfach und sachlich sind Goethes eigene Wolkenstudien: Völlig anspruchslos geben sie die Formen des weißen Sommergewölks vor dem blauen Himmel wieder oder fassen die verschiedenen Typen in einer schematischen Zeichnung so zusammen, daß das Wolkenbildungsprinzip zwischen Verdichtung und Auflösung auf einen Blick sichtbar wird.



Goethe, Howards Wolkenformen,
Entwurf, um 1817/20

Bild 1: Jakob Philipp Hackert, Ideallandschaft mit einem Tempel aus Agrigent, 1794 >
(Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)

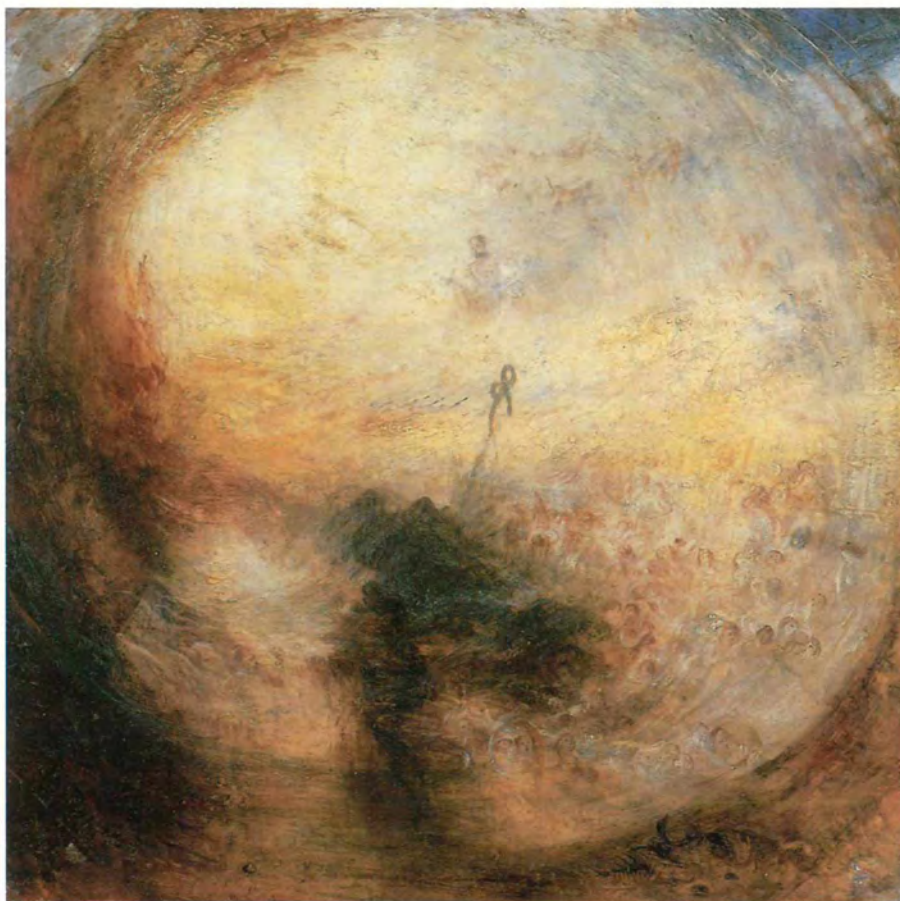
Bild 2: Claude Lorrain, Landschaft mit Tobias und dem Engel (Der Abend), 1663
(Ermitage Museum, St. Petersburg)

1



2





3



4

Was Goethe hier auf Anregung von Luke Howard vor allem als Wissenschaftler ergreift, hat *William Turner* (1775-1851) im Anschluß an Goethe rein künstlerisch aufgegriffen. In seinen Bildern ›Schatten und Dunkelheit – Der Abend der Sintflut‹ und ›Licht und Farbe (Goethes Theorie) – Der Morgen nach der Sintflut‹ wird das Licht in der Atmosphäre auflösend und verdichtend wirksam. Im ›Abend‹ verdüstert sich der Himmel von außen her; das Wasser steigt und aus der Katastrophensituation im Vordergrund zieht ein Strom von Tieren in Richtung Arche, die schemenhaft in der Bildmitte zu erahnen ist. Dunkle braune, schwarze und kühle grau-blau-weiße Farbtöne beherrschen das Bild. Kaum etwas ist deutlich faßbar; alles ist in Bewegung auf ein saugendes, noch helles Zentrum zu. Hier mündet alle Vergangenheit in eine Gegenwart, die zum Chaos wird. – Im ›Morgen‹ ist alles in kreisförmiger Bewegung um ein helles Zentrum herum, aus dem sich schemenhaft Gestalten verdichten, neu entstehen. Wie von hinten dringt das Licht durch die Trübe und taucht alles in gelblich-rötliche Farben.

Beide Bilder sind nicht Landschaften im Sinne der bisher betrachteten. Sie leben ganz aus der Bewegung von Licht und Farbe, und der Betrachter wird durch die Malweise unmittelbar in die Prozesse des Vergehens und Werdens mit hereingenommen. Er wird nicht nur zur inneren Verlebendigung angeregt, sondern zum Mitschöpfer des Bildes selbst. Eben dadurch herrscht nicht Jenseitssehnsucht wie bei den Romantikern, sondern Entstehungshoffnung! – Hätte Goethe in diesen Bildern, die 1843, elf Jahre nach seinem Tod, in Auseinandersetzung mit seiner Farbenlehre entstanden sind, sein Ideal verwirklicht gefunden?

*Bild 3,
Seite 458*

Ein weiteres Rätsel bilden die von Goethe so geschätzten Historienbilder im Stil des ›Belisar‹ von *Jacques Louis David* (1748-1825). Für sie gilt erst recht, worauf wir schon im Zusammenhang mit den Tischbein-Idyllen hingewiesen haben und was Goethe besonders bei der Beschreibung der antiken Laokoon-Gruppe herausarbeitet: *Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache. Der Punkt des Bisses [der Schlange ...] bestimmt die gegenwärtigen Bewegungen der Glieder.*¹¹ Die Ursache für Bewegung und Ausdruck der Figur muß im Bilde selber ebenso deutlich in Erscheinung treten wie diese.

Lebende Bilder

¹¹ *Über Laokoon*, 1798; dtv Gesamtausgabe 33, S. 94.

< Bild 3: *Joseph William Mallord Turner*, Licht und Farbe (Goethes Theorie) – Der Morgen nach der Sintflut – Moses schreibt das Buch der Genesis, erstmals 1843 ausgestellt (The Tate Gallery London)

Bild 4: *Caspar David Friedrich*, Der Abendstern, um 1825
(Goethe-Museum Frankfurt)

Musée du Louvre, Paris



J. L. David,
Belshazzar, 1784

Auch hier wird ein Geschehen vom Alltäglichen-Zufälligen befreit und so ins Bild gesetzt, daß der Betrachter sein Auge auf ihm ruhen lassen kann. Es kommt dabei nicht auf die Darstellung einzelner Persönlichkeiten wie oftmals in der Renaissance an, wo historische oder biblische Szenen mit konkreten zeitgenössischen Personen bevölkert werden. In den Historien der Goethe-Zeit geht die Einzelperson in der Rolle auf; die Menschen werden zu objektiven ›Typen‹, die auf ganz bestimmte Art und Weise reagieren und handeln. Der große seelische Ausdruck, der sich in Mimik, Gestalt und Geste manifestiert und der durch Licht und Farben, Kleidung, Umgebung und vor allem durch die Komposition des Ganzen unterstützt wird, zeitigt Wirkung und Gegenwirkung. Dabei muß alles im menschlichen Maß bleiben, das ja Goethe gerade an der Antike so bewundert und seinen Schönheitsbegriff prägt. Die Ergebnisse solcher Bemühungen sind allerdings oft wie in der Bewegung erstarrte Szenen auf dem Theater. Wie um sie wieder zu beleben, hat Goethe die damalige Mode aufgegriffen und sie als »lebende Bilder« auf kleinen Bühnen nachgestellt. So wurde eine doppelte Wirkung erzielt: Die mitmachenden Personen der Weimarer Gesellschaft wurden wie verobjektiviert, während die innere Aufmerksamkeit des Betrachters für das dargestellte seelische Geschehen gerade durch das Bekanntsein mit den Darstellern gesteigert wurde.¹²

Wieder ist es fraglich, ob Goethe unter seinen Zeitgenossen den Maler gefunden hat, der seinen Vorstellungen wirklich entsprechen konnte. Man kann aber in den von Goethe wahrgenommenen und mehr oder weniger hervorgehobenen Bildern vielleicht doch die angedeuteten Tendenzen erkennen.

12 Siehe Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*.

13 Katalog ›Goethe und die Kunst‹, Frankfurt 1994, S. 228.

14 *Über Heinrich Füßlis Arbeiten*, 1797; dtv Gesamtausgabe 33, S. 62.

Gegenbilder
und Vorbilder

So wie bei der Landschaftsmalerei die Romantiker gibt es auch auf dem Felde der Figurenmalerei ›Gegenbilder‹, zu denen Goethe ein zwiespältiges Verhältnis hatte. Und auch hier kann die Auseinandersetzung zu einem tieferen Verständnis von Goethes ›Bild‹-Anliegen führen. Gemeint sind z.B. die Werke eines *Johann Heinrich Füssli* (1741-1825). Hier geht es theatralisch zu – bis hin zum Aufgreifen von Motiven aus Shakespeares Dramen. Doch so wie bei diesen Dramen stets ein ›Zwischenreich‹ wundersamer Wesenheiten mitspielt (was Goethe in der Dichtung vollauf akzeptierte), sprengt Füssli in seinen Bildern die Grenzen des Sinnlich-Wahrnehmbaren. Dabei handelt es sich hier nicht um Naturwesen á la Tischbein, die wie von selbst aus der Landschaft heraus entstehen. Seine Zwischenwelt bezieht sich auf das Seelenleben des Menschen und wird dadurch dämonisch: Ein bedrängender Traum verdichtet sich bis zur bildlichen Erscheinung eines ›Nachtmahrs‹ (1790/91). Oder der beschwörende Ausdruck einer Gestalt regt den Betrachter selbst zu bildhaft-bedrängenden Visionen an (›Die wahnsinnige Kate‹, 1806/07).

Der junge – stürmende und drängende – Goethe ist von Füssli tief beeindruckt: *Was für eine Glut und Ingrimm in dem Menschen ist*, schreibt er am 25. März 1775 an Herder.¹³ Doch später distanziert er sich von ihm. Wie bei den romantischen Landschaften stört ihn der Bezug auf etwas außerhalb des Bildes Gelegenes. *Die sinnliche Darstellung braucht er ... nur als Vehikel. Kein echtes Kunstwerk soll auf Einbildungskraft wirken wollen; das ist Sache der Poesie.*¹⁴ Das sinnlich-sichtbare Bild ist für Goethe gerade nicht subjektive Expression und soll auch nicht unmittelbar seelisch auf den Betrachter wirken.



J. H. Füssli,
Der Nachtmahr,
1790/91

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum

Vorbild und Ausdruck höchster Vollkommenheit sind für Goethe die Werke Raffaels und Leonardos. – *Leonardos Abendmahl* sah er 1788 in Mailand mit eigenen Augen und hat es später besonders anhand der Durchzeichnungen von den Apostelköpfen, die Giuseppe Bossi (1777-1815) nach Kopien angefertigt hatte, eingehend studiert. *Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhig heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: Einer ist unter euch, der mich verrät! Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät.*¹⁵

So hat die Ursache für die Aufregung in Stellung und Bewegung der Zentralfigur sinnlich-sichtbaren Ausdruck angenommen. Die Wirkung ist vielfältig: ... *alle fahren zusammen und bilden höchst belebte, vortrefflich angeordnete Gruppen; alles lebt, alles ist in Bewegung; die Mannigfaltigkeit der Affekte, der Gebärden kann nicht größer sein, Gestalt und Züge einer jeden Figur sind mit dem, was sie vernimmt, was sie leidet, ganz übereinstimmend, der Ausdruck wahr und kräftig.*¹⁶

Nicht nur zufällige, an bestimmte einzelne Personen gebundene Wirkungen sind dargestellt. Jeder der zwölf Jünger reagiert zwar auf seine Weise; keine Reaktion wiederholt sich. Und doch entstehen zwischen den einzelnen Gestalten Beziehungen; sie fügen sich zu Dreiergruppen, die ihrerseits wieder auf das Zentrum des Bildes orientiert sind. Aus der Vielfalt ergibt sich eine lebendig gestaltete Ordnung, ohne daß der Einzelne in der Menge untergeht. So wird urbildlich ein menschheitliches Universum anschaulich.

Ein solches Bild läßt den Betrachter vollständig frei. Hervorgegangen aus einem Umschmelzungsprozeß im Künstler, der die Idee in den zufälligen Erscheinungen aufsucht und aus dieser heraus ein Bild neu erschafft, regt es nicht zu willkürlichen Einbildungen oder subjektiven Identifikationen an, sondern macht in der Sinneswelt selbst darauf aufmerksam, daß die einzelne Erscheinung immer in einem universellen Zusammenhang steht. Dies gilt auch für die Selbsterkenntnis: Sie bleibt kein isoliertes Geschehen, sondern verbindet sich mit dem Blick auf die Welt, auf die anderen Menschen. Eine solche Kunst bildet nicht ab, was geworden ist, sondern zeigt das, was werden kann, ein Unabgeschlossenes, Zukünftiges. Goethe nennt sie Symbolik:

15 Giuseppe Bossi: *Über Leonardo da Vincis Abendmahl zu Mailand*, 1817; dtv Gesamtausgabe 34, S. 74.

16 *La Cena, Pittura in Muro di Giotto*, 1824; dtv Gesamtausgabe 34, S. 222.

17 Maximen und Reflexionen; HA 12, S. 470 (Nr. 749).

18 an Dannecker, 1794; Katalog »Goethe und die Kunst«, Frankfurt 1994, S. 189.

*Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe.*¹⁷

Nachdem wir auf den Landschaftsbildern den Menschen quasi als Naturwesen gesehen haben, in den Antiken und Historienbildern als Vertreter eines typischen seelischen Ausdrucks und bei Leonardo schließlich in seinem universell-menschheitlichen Zusammenhang: das Menschheitliche im Menschen, so muß noch auf eine weitere Gruppe von Menschendarstellungen hingewiesen werden: die Porträts von Zeitgenossen, meist Malern und Dichter, und die zeitgenössischen Porträts von Goethe selbst, mit denen er sich vielfach beschäftigte. Hier steht nun der einzelne, individuelle Mensch im Vordergrund, mehr oder weniger ins Ideal erhoben.

Von der *Dannecker*-Büste Schillers und der Büste Carl Martin Wielands von *Schadow* kann man sich tief anrühren lassen. Man hat den Eindruck, in Gestalt und Physiognomie des Kopfes kommt unmittelbar ein Inneres zum Ausdruck. Bei Wieland etwas Feines, Gemüthafes; bei Schiller ist es der ausgeprägte Denkwille, der sich in der Physiognomie niederschlägt. Wenn man liest, was Schiller über diese Darstellung seines eigenen Bildnisses schreibt, so ist dies ganz ohne Selbstbespiegelung, nur die Schönheit des Werkes eines befreundeten Künstlers würdigend. Und doch kann man den Eindruck haben, daß es ihm einen objektiven Blick auf seine eigene höhere, Zukünftige einschließende We-

Bilder der Individualität

Stiftung Weimarer Klassik, Anna Amalia Bibliothek



Stiftung Weimarer Klassik, Museen



Abb. links:
J. G. Schadow,
Christoph Martin Wieland,
Büste, 1805

Abb. rechts:
J. H. Dannecker,
Friedrich Schiller,
Büste, 1796-1806



J. K. Stieler,
Johann Wolfgang von Goethe

senheit ermöglichte: *Ganze Stunden könnte ich davor stehen, und würde immer neue Schönheiten an dieser Arbeit entdecken. Wer sie noch gesehen, der bekennt, daß ihm noch nichts so Ausgeführtes, so Vollendetes von Skulptur vorgekommen ist.*¹⁸ – Die Gegenwart eines solchen Bildnisses verwies wohl auch Goethe auf die geistige Individualität des Dargestellten, mehr vielleicht als manche zufällige Begegnung, die oftmals ja vom Menschlich-Allzumenschlichen geprägt ist.

Wie steht es nun mit den Goethe-Bildnissen selbst? Sie sind unendlich vielfältig, schon durch die Darstellung Goethes in verschiedenen Lebensjahren. Die hier besonders auffälligen Idealisierungen, zu denen sicherlich auch seine gesellschaftliche Stellung verführte, bereiten uns heute jedoch etwas Probleme. Nur bei wenigen hat man den Eindruck, sie treffen Goethe wirklich. Offensichtlich ist sein Bild aber auch nicht einfach zu erfassen gewesen. Sein Ausdruck war sicherlich sehr lebendig und wechselnd, seine Physiognomie vielleicht gar nicht so ›charakteristisch‹ in den äußeren Formen. Beschrieben wird ja besonders sein Blick! Viele Bilder wirken sehr allgemein und unpersönlich; um es etwas überspitzt zu formulieren: je realistischer desto plumper. Kaum jemand hat ihn so erfaßt, daß im Äußeren sein Wesen in die Erscheinung tritt. Am ehesten gelingt dies vielleicht in einigen Altersbildnissen wie denen von Stieler, Sebbers, Vogel von Vogelstein und Schmeller. Hier hat man den Eindruck, Innenraumbildung und Weltzugewandtheit halten sich die Waage; sein Blick ist zugleich nach innen und nach außen gerichtet, und entsprechend hat man auch die ›Ursache‹ für Bewegung und Ausdruck in diesen beiden Richtungen zu suchen.

So wird im Blick auf die Menschenbilder, mit denen Goethe sich beschäftigt hat, auf unterschiedlichste Weise sein Ringen um die menschliche Existenz zwischen Naturwesen und Allgemein-Typischem im seelischen Ausdruck einerseits, zwischen Individuell-Geistigem und Menschheitlichem andererseits deutlich. In dieser Spannung zwischen fertigem Sein und offenem Werden steht auch der Mensch in der Gegenwart. Durch Betrachten und Hervorbringen von Bildern im Goetheschen Sinne kann er sich dessen bewußt werden.

Autorennotiz

STEPHAN STOCKMAR. Geb. 1956 in Kaltenkirchen/Holstein. Studium der Biologie und Geographie in Hannover. Promotion über ein pflanzensoziologisch-bodenkundliches Thema. Tätigkeit in einem kommunalen Umweltverband. Seit 1990 hauptamtlicher Mitarbeiter des Goethe-Zweiges Frankfurt der Anthroposophischen Gesellschaft. Daneben im Rahmen des Friedrich von Hardenberg Institutes Arbeit zum Entwicklungsgedanken Goethes, wie er u.a. in der Abhandlung ›Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären‹ zum Ausdruck kommt. – Adresse: Hühelstraße 123, 60431 Frankfurt.