

Feuilleton

Stephan Stockmar

Vom Zukunftsweisenden in Goethes Kunstauffassung

Zu Christa Lichtenstern: »Ich bin ein Plastiker«*

»Ich bin ein Plastiker«, rief der 77-jährige Goethe in einem Gespräch mit seinem Freund Sul-piz Boisserée im Zorn über einen Kritiker aus, demonstrativ auf seinen geliebten Abguss einer monumentalen antiken Juno-Büste zeigend (S. 18). Diese für einen Dichter erstaunliche Selbstaussage nimmt Christa Lichtenstern zum Anlass, »Goethes ungeschriebene Skulpturästhetik« nicht nur zu rekonstruieren, sondern ihr zukunftsgerichtetes Potenzial herauszuarbeiten. Entsprechend ist auf dem Cover ihres Buches eine moderne Stahlskulptur zu sehen, die Goethes polare Grundprinzipien geometrierend aufgreift: Zusammenziehung und Ausdehnung, Ruhe in der Bewegung. Das 1982 entstandene Werk des spanischen Bildhauers Andreu Alfaro (1929–2012) trägt den Titel »El Olimpo de Weimar« und steht in Frankfurt am Main, in Goethes Geburtsstadt.

Das Buch ist die Essenz eines langen Forscherinnen-Daseins auf dem Gebiet der Kunstgeschichte, insbesondere zur Plastik des 20. Jahrhunderts, und ihrer Wurzeln in der Goethe-Zeit.¹ Es offenbart zudem eine intime Vertrautheit mit Goethe selbst – als Liebhaber und Sammler nicht nur antiker Kunst mit durchaus eigener bildend-künstlerischer Begabung, als genialischer Dichter, als Kunsttheoretiker, als Naturwissenschaftler und überhaupt als sich entwickelnder Mensch. Bei aller prägnanten Knappheit sind die von reichem Bildmaterial begleiteten Darstellungen auch für den Laien

verständlich und bewegend! Durch ihre Ausführungen zur klassizistischen Skulptur z.B. eines Christian Daniel Rauch, der sich vielfach lesend und im direkten Gespräch durch Goethe hat anregen lassen und eine bedeutende Porträt-Büste von ihm geschaffen hat, konnte ich erstmals meine Fremdheit zu dieser Art Plastik überwinden: Sie hat nicht nur symbolischen Wert, sondern entfaltet bis in die bewegten Drapierungen der Gewandungen ein Eigenleben zwischen Zusammenziehung und »bewegter Öffnung«. Sie führt so über die schöne Erscheinung antiker Formen hinaus und wird zum Bindeglied zur Moderne.

Insofern ist es auch völlig stimmig, wenn Lichtenstern an den Anfang kurze Analysen von Werken moderner Plastiker stellt, die sich explizit auf Goethe bezogen haben: Andreu Alfaro, Joseph Beuys, Emil Cimiotti, Eduardo Chillida, Ewald Mataré und Henry Moore. (Außer Mataré und Beuys ist sie allen persönlich begegnet, hat Ausstellungen kuratiert und Katalogtexte verfasst.) So eröffnet Lichtenstern von vornherein einen spannenden Entwicklungsraum, der sich im Laufe des Buches mehr und mehr von innen her füllt.

* Christa Lichtenstern: »Ich bin ein Plastiker«. Goethes ungeschriebene Skulpturästhetik, Deutscher Kunstverlag, Berlin & München 2022, 215 Seiten mit vielen, meist farbigen Abbildungen, 38 EUR.

Nach dem Studium der Gewandfalten der sechs marmornen Viktorien von Rauch, entstanden in den 30er- und 40er-Jahren des 18. Jhs. für die Walhalla bei Regensburg (eine weitere steht in der Nationalgalerie Berlin, siehe Abb. 1), sehe ich in Cimiottis abstrakt bewegter Bronze ›Atmen‹ (2014) nicht mehr nur ein isoliertes Ereignis (siehe Abb. 2). Matarés ›Weiblicher Kopf‹ aus Birkenholz (1922) wirkt angesichts der Porträtbüsten, mit denen sich Goethe umgeben hat, natürlich viel abstrakter, aber auch verinnerlichter. Doch der Vergleich mit den Büsten von Johann Gottlieb Schadow, Rauch und David d'Angers zeigt, wie schon in diesen eine »endogene Form« angelegt ist, während in der Antike die »geprägte Form« (Goethe), der ideale Typus vorherrscht (S. 129).

Plastik und Sprache

Lichtenstern arbeitet heraus, wie gerade durch Goethe das Element der erfüllten Bewegung und das von innen her wirkende Entwicklungsmotiv in die Plastik eingezogen ist – ausgehend von seinem Entwicklungs-Denken, wie es seiner Metamorphosenlehre und Morphologie zugrunde liegt. »Bildung«, »Bildnerie« oder »Bildungskraft« hat er immer vom Wort her verstanden: als einen Prozess, den der Mensch aufgrund seiner Erfahrungen mit sich selbst auch anteilnehmend in Natur und Kunst auffinden kann. Von daher erschließen sich die »Parallelismen« von Sprache und Plastik. Schon Goethe hat Sprache als plastisches Geschehen aufgefasst – wie später Beuys, der das Sprechen bis in die Bewegung der menschlichen Sprachorgane hinein verfolgt hat.² Goethe hat die Sprache durch seine Metrik in plastische Bewegung versetzt, anknüpfend an Johann Gottfried Herder, an dessen »Ursprungsphilosophie eines vom Menschen initiierten Weges« (S. 114), der ihn zum einen formbildend zur Plastik führt, zum anderen ein »Sprachbildner« (Herder, zitiert ebd.) werden lässt: »Zusammen mit dem häufiger verwendeten, damals vielgebrauchten Begriff der ›Einbildungskraft‹ operiert Herder mit der Bildungskraft als einer Kraft sui generis« (S. 115). Sie zitiert Herder: »Diese bilderscha-



fende Kraft in uns und bei Andern ins Spiel zu setzen, haben wir ein eigenes Vermögen. Dichter tun es, Maler, Tonkünstler, Redner« (ebd.). – Beuys wird dieses Anliegen später mit seinem programmatischen Satz »Jeder Mensch ist ein Künstler« verallgemeinern.

Was sich bei Herder noch eher statisch ausspricht, erfährt durch Goethe eine Entwicklungsperspektive, die seiner ganzen Lebens- und Weltanschauung zugrunde liegt und in der Formulierung von der »geprägte[n] Form, die lebend sich entwickelt« kulminiert: »Dieses Beharren auf der Werdeperspektive des Bildungs-triebes dürfte im Wesentlichen auf Goethe zurückgehen.« (S. 116) Lichtenstern bezieht auch die zunächst von der grünen Schlange im Dunkeln ertasteten vier Königsstatuen aus Gold, Silber und Erz sowie deren Gemisch in Goethes ›Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie‹ ein, die dem Prinzen »Weisheit, Schein und Gewalt« (zitiert auf S. 100) verleihen und so seine Menschwerdung bewirken. An diesen sich aus dem Sitz erhebenden – und jetzt sprechenden – Skulpturen



Abb. 1 – Christian Daniel Rauch (1777–1857):
Kranzwerfende Viktoria, 1837 (Marmor 1843/44),
Nationalgalerie Berlin

wird Goethes »spirituelles Materialverständnis« (S. 100) ebenso deutlich wie auch – am vierten, gemischten König – das Verhältnis von gelungener Form und »Unform«. In diesem Zusammenhang zitiert Lichtenstern aus »Wilhelm Meisters Wanderjahren«: »Der Bildhauer steht unmittelbar an der Seite der Elohim, als die den unförmlichen, widerwärtigen Ton zu dem herrlichsten Gebilde [dem schönen Menschen, Ch. L.] umzuschaffen wussten« (S. 127), womit sie das gesamte Schöpfungsgeschehen als ein Bildnerisches ins Bewusstsein ruft.

Die Materialfrage sprach Goethe bereits 1788 in seinem Aufsatz »Zur Theorie der Bildenden Künste« an. Er gab dort zu bedenken, dass der Künstler »sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen [mag], in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern«. Nur

der Künstler wird »immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat« (zitiert auf S. 25). Mit dieser Aussage, die vor dem Hintergrund von Goethes Beschäftigung mit den verschiedenen Erdenstoffen wie dem Granit zu sehen ist, nahm Goethe, wie Lichtenstern bemerkt, die moderne Maxime der »Materialgerechtigkeit« vorweg, wie sie schließlich zu Beuys führt, der von sich sagt: »Ich arbeite nicht mit Symbolen, sondern mit Materialien.«³

»Kunstbedingungen« für künftige Bildhauer

Eine weitere Grenzerweiterung inmitten des auf die Antike fixierten Klassizismus ergibt sich aus Goethes Beschäftigung mit mittelalterlicher, christlicher Kunst. 1817 entstand in Weimar unter Goethes Begleitung eine lebensgroße Christusfigur in bewegter Segensgeste durch den dortigen Hofbildhauer Johann Peter Kaufmann. Und schließlich entwarf Goethe selbst im Hinblick auf die 300. Wiederkehr von Luthers Thesenanschlag ein Denkmal für Luther mit christlichen Motiven und arbeitete gleichzeitig mit seinem Freund Carl Friedrich Zelter eine Reformationskantate aus. Dazu schrieb er diesem: »Diese Konzeptionen [...] würde ich mit dem Donner auf Sinai, mit dem *Du sollst!* beginnen; mit Christi Auferstehung aber, und dem *Du wirst!* schließen.« (zitiert auf S. 92) – Beides blieb unausgeführt.

Bis ins hohe Alter verfolgte Goethe sein Anliegen einer lebendigen Entwicklung aus dem Moment der Bewegung heraus, wenn er 1830 den Bildhauern für die Darstellung des Auferstandenen ein aktives Bewegungsmoment empfahl. Dabei ging es ihm nicht in erster Linie um einen bestimmten Inhalt, sondern um die Erfassung des Menschwerdens als solchem, wie es sich in der Gestalt des Auferstandenen als »göttlich, aufs neue Belebten in verherrlichter Mannes-Natur« (Goethe, zitiert auf S. 96) zeigt – also in der Durchdringung des Menschseins mit dem Göttlichen bis in die Leiblichkeit hinein. – Auch hierzu lässt sich bei Beuys eine Parallele finden: die Erneue-



Foto: Reschke, Steffens & Kruse

Abb. 2 – Emil Cimiotti (1927–2019): *Atmen*, 2014, Bronze (Unikat), Privatbesitz

zung der Erde, zu der er auch den menschlichen Leib rechnete, durch das Christusprinzip. »Die Form, wie diese Verkörperung Christi sich in unserer Zeit vollzieht, ist das Bewegungselement schlechthin. Der sich Bewegende.«⁴

Abschließend arbeitet Christa Lichtenstern das Zukunftsweisende heraus, das in sechs Begriffen liegt, die Goethe in seinem Laokoon-Aufsatz (1797) als »Kunstbedingungen« künftigen Bildhauern ans Herz legte: »Lebendige, hochorganisierte Naturen / Charaktere / In Ruhe oder in Bewegung / Ideal / Anmut / Schönheit« (zitiert auf S. 133). Die ersten beiden beziehen sich auf die gegebene äußere und innere Natur des Menschen, die beiden letzten auf die sinnliche (Anmut) und übersinnliche, »dem Gesetz der geistigen Schönheit« (Goethe, zitiert auf S. 140) unterworfenen Erscheinung des Gegenstandes – also auf die Sichtbarmachung seines inneren Potenzials, die ihrerseits den zur »Hervorbrin-

gung des Schönen gebildeten Menschen« (S. 141) voraussetzt. Die beiden mittleren Begriffe beinhalten, wie mir scheint, das Prinzip von Polarität und Steigerung: Die Bewegung in der ruhenden Erscheinung führt zum »Ideal«, den Gegenstand »aus einer beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben« (Goethe, zitiert auf S. 140).

Zu Recht hebt Lichtenstern das Prinzip von Ruhe und Bewegung hervor, wie es Goethe in Anschauung der Laokoon-Gruppe erlebte, dabei die Augen schließend und wieder öffnend – um derart »den ganzen Marmor in Bewegung zu sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt« (zitiert auf S. 139). Solche teil-

nehmende Wahrnehmung eines Kunstwerkes hebt dieses aus dem bloßen Gegenstandsein und damit aus der »beschränkten Wirklichkeit« hinaus. Nicht nur der Bildhauer, sondern auch der Betrachter ist an der Erhebung eines Werkes in die Welt des Idealen beteiligt!

Aus Goethes Kunstideal, so Lichtenstern, spricht eine Sehnsucht nach »Vervollkommnung der ›Bildhauerkunst‹, die die antike Normensetzung des Klassizismus übergreift«. Sie soll »den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist« (S. 141), entblößen, »damit es wirke, immer wachse und wieder werde und wieder hervorbringe« (Goethe, zitiert ebd).

Um ein letztes Mal auf Beuys zurückzukommen: Es ist letztlich dieses Ideal, das er in Wilhelm Lehmbrucks Kunst als zu einem Höhepunkt und zu einem Ende zugleich gekommen sieht – »wo er [Lehmbruck] einen Kulminationspunkt gesetzt hat, der scheinbar über diese Höhe, nach dieser Art von ›Maß gegen Maß‹ im Raum, nicht mehr entwicklungsfähig war«, denn »seine Skulpturen sind eigentlich gar nicht visuell zu fassen. Man kann sie nur fassen mit einer Intuition, die einem ganz andere Sinnesorgane ihr intuitives Tor offen machen, und das ist vor allem das Hörende, das Sinnende, das Wollende, das heißt, es sind Kategorien in seiner Skulptur vorhanden, die niemals da vorher vorhanden waren«. In dieser Hinsicht habe »Wilhelm Lehmbruck an einer tragischen Wende gelebt«. ⁵ – Beuys selbst hat sich vielfach auf Goethe bezogen, der sowohl als Naturwissenschaftler als auch als Dichter zu immer wieder neuen Grenzüberschreitungen bereit war.

Von einer anderen Seite her, im Hinblick auf seine Erfassung des pflanzlichen Wesens, charakterisiert auch Rudolf Steiner Goethe als einen Plastiker: »Goethe war in gewisser Beziehung auf dem Weg, ein Bildhauer zu werden, und mir scheint das Allercharakteristischste bei Goethe eben dieses zu sein, dass die bildhauerische Kraft in seiner Seelenverfassung lag, aber in dieser Seelenverfassung wie ein innerstes verborgenstes Wesen blieb, sich nicht in Bildhauerei nach außen äußerte, dass er gewissermaßen innerlicher Plastiker war in der Ausgestaltung seiner seelischen Anschauungen, dass

er aber nicht den Weg dazu suchte, dasjenige, was sich ihm in innerer Plastik als Anschauung geistig vor die Seele stellte, auch dem äußeren Stoffe einzuverleiben.«⁶

Christa Lichtenstern macht mit ihrem Buch nun deutlich, dass Goethe durchaus daran gelegen war, das, »was sich ihm in innerer Plastik als Anschauung geistig vor die Seele stellte, auch dem äußeren Stoffe einzuverleiben«. Tatsächlich hat Goethe in Rom selbst modelliert, auch wenn davon nichts erhalten ist. Goethe war ein Mensch vor allem des Auges, und er war aus seinem Menschenverständnis heraus bestrebt, die verschiedenen Künste konkret zusammenzuführen. Dabei spielt die Plastik als die Kunst, welche die menschliche Gestalt am konkretesten erfasst, für ihn eine herausragende Rolle. Ganz im Steinerschen Sinne verfügte er über ein plastisches Denken, das auf den entwicklungsfähigen Wesenskern der menschlichen Natur gerichtet ist.

Stephan Stockmar, *1956, studierte Biologie und Geografie, 2000 bis 2015 Chefredakteur der DREI, Kulturwissenschaftler und Publizist.

1 Diesem Thema war bereits Christa Lichtensterns Habilitationsschrift gewidmet: »Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts«, Band 1: »Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis zu Joseph Beuys«, Weinheim 1990.

2 Die hier und im Folgenden hergestellten Bezüge zu Joseph Beuys sind Hinzufügungen von mir, angeregt durch Christa Lichtensterns Darstellungen.

3 Heiner Stachelhaus: »Joseph Beuys«, Düsseldorf 1987 bzw. München 2004, S. 171.

4 Joseph Beuys zu Friedhelm Mennekes am 30. März 1984, in Franz-Joseph van der Grinten & Friedhelm Mennekes: »Menschenbild – Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst«, Stuttgart 1984, S. 103-117, bzw. in Friedhelm Mennekes: »Joseph Beuys. Christus DENKEN«, Stuttgart 1996, S. 23-79.

5 Joseph Beuys: »Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede«, München 2006, S. 19 und 18.

6 Vortrag vom 1. September 1921 in Rudolf Steiner: »Anthroposophie, ihre Erkenntniswurzeln und Lebensfrüchte« (GA 78), Dornach 1986, S. 76.