

Hendrik Birus

Zum Wechselverhältnis von bildender Kunst und Literatur beim späten Goethe*

Teilnehmer: Friedmar Apel (Paderborn), Hendrik Birus (München/Berlin), Anne Bohnenkamp-Renken (München), Sebastian Donat (München), Hans-Friedrich Fulda (Heidelberg), Charis Göhl (Paderborn), Stefan Greif (Paderborn), Pierre Judet de La Combe (Lille/Berlin), Reinhart Meyer-Kalkus (Berlin), Ernst Osterkamp (Berlin), Danielle Régnier-Bohler (Paris/Berlin), Andrea Ruhlig (Paderborn), Michael Werner (Paris/Berlin).

Die offenkundige Verwandtschaft und ebenso unübersehbare Verschiedenheit von bildender Kunst und Literatur hatte in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts das ehrgeizige komparatistische Programm einer ‚Wechselseitigen Erhellung der Künste‘ hervorgerufen, das — vor allem dank des Überspringens semiologischer Grundfragen — schließlich enttäuschend versandet ist. Wo dieser Problembereich seit dem Zweiten Weltkrieg behandelt worden ist, geschah dies zumeist unter dem Primat der Ikonologie. Und wie sowohl die breit gestreuten Beiträge als auch die umfangreiche Bibliographie zu dem 1990 veranstalteten IX. Germanistischen DFG-Symposium *Text und Bild, Bild und Text* (hrsg. v. W. Harms) zeigen, kamen solche Forschungen vor allem für die Zeit vom Mittelalter bis zum Ende der Barock-Emblematik zu fruchtbaren Ergebnissen; aber auch aktuelle Phänomene wie Werbung und Pop Art haben zu interessanten Untersuchungen Anlaß gegeben.

Die erheblich schwächere Ausbildung solcher Fragestellungen für die dazwischenliegenden Jahrhunderte beruhte nicht zuletzt auf der vom Frühklassizismus bis zum Anbruch der Moderne reichenden Separierung beider künstlerischen Medien, wie sie etwa in Lessings *Laokoon: oder über die Grenzen von Mahlerey und Poesie* proklamiert worden war. Bezeichnenderweise sind die wichtigsten germanistischen Beiträge zu diesem Problembereich in jüngster Zeit vor allem von der Goethe-Forschung geleistet worden: war doch der ‚Augenmensch‘ Goethe im

* Seminar veranstaltet von der Otto und Martha Fischbeck-Stiftung am Wissenschaftskolleg am 16. und 17. Juli 1996

19. Jahrhundert womöglich der Dichter mit der größten visuellen Phantasie und Reflexionskraft hinsichtlich der physikalisch-physiologischen Phänomenalität der sichtbaren Welt.

Das Seminar sollte die dreifache Gunst der Stunde nutzen: daß einige der bedeutendsten Forscher auf diesem Gebiet an Berliner Universitäten lehren oder als frühere Fellows eng mit dem Wissenschaftskolleg verbunden sind; daß sich unter den Fellows dieses Jahrgangs ein Epochen und Disziplinen übergreifender historisch-philologischer Diskussionskreis gebildet hat; und nicht zuletzt, daß in den beiden kurz vor dem Abschluß stehenden kommentierten Goethe-Editionen — der ‚Münchener Ausgabe (Hanser-Verlag) und der ‚Frankfurter Ausgabe‘ (Deutscher Klassiker Verlag) — gerade die späten „Schriften zur Literatur und bildenden Kunst“ auf der Tagesordnung stehen. Einige Absagen in letzter Stunde (N. Boyle, Th. Gaehdgens, N. Miller u. W. Oechslin) nötigten zwar zu Einschränkungen des ursprünglichen Programms, ließen dafür aber größeren Raum für editorische Werkstattgespräche.

Das Zeitschriftenprojekt *Ueber Kunst und Alterthum* (1816-32) ist trotz seiner eminenten Wichtigkeit für den späten Goethe in keiner bisherigen Ausgabe als strukturierte Sammlung, sondern stets nur als Steinbruch präsentiert worden. Dabei wurde der — für dieses Seminar zentrale — Aspekt der Interaktion von Literatur- und Kunstkritik nahezu unkenntlich gemacht, indem die sich vielfältig überschneidenden und auch kompositorisch miteinander verzahnten Beiträge Goethes von denen anderer Beiträger getrennt und schematisch in ‚Schriften zur Literatur‘ und ‚Schriften zur bildenden Kunst‘ sortiert wurden; erstere wiederum in solche zur antiken, zur orientalischen, zur mittelalterlichen Literatur etc. Daß dieses Goethesche Alterswerk seit seinem Erscheinen — außer in einem mangelhaften Reprint — nie mehr in seiner ursprünglichen Gestalt präsentiert wurde, ist ein philologisches Ärgernis, zumal Goethes parallel, aber viel kurzlebiger erschienene Hefte *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie* (1817-24) längst wieder integral ediert worden sind.

Erst eine vollständige kommentierte Edition von *Ueber Kunst und Alterthum*, wie sie nun im Rahmen der *Ästhetischen Schriften III–V* der ‚Frankfurter Ausgabe‘ geplant ist, erlaubt eine genetische Rekonstruktion des Goetheschen Weltliteratur-Begriffs, der nicht von ungefähr im Zuge der Vorbereitung von Heft VI/1 (1827) konzipiert worden war. Doch zugleich darf man diese zukunftssträchtige Idee der Weltliteratur nicht zum teleologischen Fluchtpunkt des ganzen Zeitschriftenprojekts stilisieren.

In seinem einleitenden Beitrag „*Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden*: Ein Unternehmen wird eröffnet“ ist daher

H. BIRUS — komplementär zur ‚Motivation von hinten‘ durch die Emergenz des Weltliteratur-Begriffs im letzten Band — der schrittweisen ‚Motivation von vorn‘ dieses Goetheschen Alterswerks nachgegangen. Besonders aufschlußreich sind dabei die Parallelen wie Differenzen zu seinen fast gleichzeitig auf Stapel gelegten ‚Morphologischen Heften‘ (1817-24). Bei diesen handelte es sich um ein geradezu zeremoniell eröffnetes Unternehmen, für das Goethe auf einen langjährigen Fundus zurückgreifen konnte; es ging zu Ende, als diese Vorräte erschöpft waren, neue Beiträge nur zögernd hinzukamen und ihm die Vorbereitung der ‚Ausgabe letzter Hand‘ seiner *Werke* (1827-30) dringlicher erschien. Ganz entgegengesetzt war die Verlaufskurve der Hefte *Ueber Kunst und Alterthum*, die 1816 ohne weiterreichende Planungen mit einem Einzelheft speziell über *Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn* begonnen hatten; und zwar mit der doppelten Intention einer (vom Freiherrn von Stein angeregten) Denkschrift zugunsten der dezentralisierten Neuordnung des Kulturbereichs in der neugewonnenen preußischen Rheinprovinz und einer Werbeschrift für die Sammlung altniederländischer und altdeutscher Malerei der Brüder Boisserée in Heidelberg — beides zusammengehalten durch einen autobiographischen Faden, der in den folgenden Heften fortgesponnen wurde. Literaturkritische Fragen kamen dann erst im Lauf der Publikationsgeschichte zunehmend auf die Tagesordnung; andererseits hatte Goethe aber in den anfangs dominierenden kunstkritischen Beiträgen einen ungemein literarischen Zugang zu den von ihm behandelten — oft längst nicht mehr vorhandenen — Werken der bildenden Kunst. (Daran sollte sich eine lebhaft diskutierte Diskussion des Seminars anschließen.)

Was aber diese ‚Ästhetischen Hefte‘ mit den ‚Morphologischen Heften‘ verbindet, ist eine kompositorische Ähnlichkeit mit dem gleichzeitig begonnenen *West-östlichen Divan* (1819): einer „Versammlung deutscher Gedichte mit stetem Bezug auf den Orient“, deren 12 Bücher sich in je spezifischer Weise vom strengen Zyklus wie von bloßem ‚Kraut und Rüben‘ unterscheiden. Denn auch die Einzelhefte beider Zeitschriftenprojekte waren, wenn nicht als ‚Werke‘ im strengen Sinne, so doch als „fragmentarische Sammlungen“ zur Aufnahme ganz disparater Aufsätze, Gedichte, Rezensionen etc. konzipiert, die jeweils in eine variable Konstellation — hier von kunst- und literaturbezogenen Fragestellungen — zu bringen waren.

Solche Beobachtungen bildeten auch den Ausgangspunkt von A. BOHNENKAMP-RENKENS Beitrag über „*Poesie, Kunst und Literatur als das gemeinsam heitere Band: Zum Verhältnis der Künste in den letzten Heften von Ueber Kunst und Alterthum*“. Die zunehmende Hinwendung Goethes von kunst- zu literaturkritischen Fragestellungen betraf

nicht nur das Themenspektrum, sondern auch die Verfasserschaft der Einzelhefte. War schon das antiromantische Manifest *Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst* (in Heft I/2) weitgehend von seinem kunsthistorischen Adlatus J. H. Meyer (1759-1832) verfaßt und mit der Sigle W. K. F. (= Weimarerische Kunstfreunde) unterzeichnet worden, so stammten die späteren Aufsätze zur bildenden Kunst zunehmend aus Meyers Feder. Doch nicht nur hatte Goethe immer wieder an dessen Beiträgen mitgewirkt, sondern diese basierten häufig auch auf gemeinsamen Gesprächen.

Obleich nun die einzelnen Aufsätze und Notizen nicht selten durch kontingente Anregungen, Rezensionersuchen etc. motiviert sind, bilden die einzelnen Hefte doch konzeptionelle Einheiten mit klar erkennbaren Strukturen. Neben der wohlkomponierten Anordnung oft heterogener Einzeltexte und der daraus resultierenden ‚wechselseitigen Erhellung‘ durch Verstärkung oder Kontrast wird die enge Beziehung von bildender Kunst und Literatur auch in übergreifenden Schwerpunktsetzungen, wie der Fokussierung auf Vermittlungsmedien (sei es die Lithographie, sei es die literarische Übersetzung) deutlich. Schließlich erscheint die bildende Kunst auch in direktem Bezug zur Literatur, wie im Artikel über Delacroix' Faust-Lithographien.

Mit Heft V/3 läßt sich eine prinzipielle Zäsur innerhalb des Zeitschriftenprojekts feststellen: Die antiromantische Polemik wird aufgegeben, der Begriff der Weltliteratur kommt ins Spiel. Tatsächlich beschränkt sich deren Konzeption nicht auf Dichtung im engeren Sinne, sondern zielt auf so etwas wie eine Weltkultur. Sowohl im Text wie auch im Bild macht die sprach- und kulturübergreifende Rezeption vielfältige ‚Übersetzungen‘ erforderlich. So ergibt sich eine internationale und intermediale Kommunikation auf mehreren Ebenen, deren Probleme in der Zeitschrift selbst thematisiert werden. (Die Diskussion verdeutlichte, inwiefern aus solchen Übersetzungen nicht nur Verluste gegenüber dem Original, sondern auch Gewinne resultieren können.)

Als Appendix zu diesem Themenbereich berichtete S. DONAT über „Goethe-Materialien in St. Petersburger Archiven“, denen er bei der Handschriften-Suche für die ‚Frankfurter Ausgabe des *West-östlichen Divans* (hrsg. v. H. Birus) auf die Spur gekommen war. Als besonders interessant erwies sich dabei für dieses Seminar eine bisher unbekannte Agenda Goethes vom November/Dezember 1827, deren Einträge zu einem beträchtlichen Teil in direktem Zusammenhang mit Heft VI/2 von *Ueber Kunst und Alterthum* stehen.

Wieder zurück zum Rahmenthema führten F APELS Überlegungen zu „Subjektivität und Individuation im Verhältnis von Sehen und Sprechen“. Die Diskussion um Goethes kunstkritische Position erfährt seit

einigen Jahren einen Wandel. Während sie seitens der Kunsthistoriker als eher subjektiv (v. Einem) oder vorurteilsbehaftet (Börsch-Supan) und seitens der Literaturhistoriker als bloß marginal betrachtet wurden, wird neuerdings (etwa von E. Osterkamp) die Eigenständigkeit seiner Bildbeschreibungen und von anderen kunstkritischen Arbeiten hervorgehoben.

Der späte Goethe erkennt den ‚durchgehaltenen Widerspruch‘ als konstruktiv, denn Erkenntnis verläuft für ihn nicht in einem geradlinigen Prozeß, sondern hängt jenseits objektiver ‚Wahr-Falsch-Differenzen‘ von den selektiven Wahrnehmungen des Subjekts und dessen gesamter Erfahrung ab. Darauf beruht auch Goethes Beschreibungspraxis, die nicht etwa eine direkte Bildanschauung ersetzen soll, sondern — in notwendiger Distanz zum Gegenstand — Alternativen zum ‚Nur-Sehen‘ produzieren will. Trotz der prinzipiellen Unaussprechlichkeit von Werken der bildenden Kunst soll diesen mit dem Wort beigegeben werden: Indem sich Sehen (als Zusammenfassen) und Denken (als Zerlegen) ergänzen, wird die ästhetische Anschauung vertieft und erhält eine neue Orientierung.

Für diesen Erkenntnisprozeß ist Goethe jeder kohärente individuelle Weg prinzipiell willkommen. Als Modelle ‚mit sich selbst übereinstimmender Menschen‘ dienen ihm dabei Winckelmann und Hackert, deren Biographien von Goethe zusammengestellt, ja verfaßt worden sind. Beiden war es gelungen, ihr Selbstsehen und Selbstsein in der Gegenwart zu verwirklichen und trotz der damit verbundenen gesellschaftlichen Probleme eine ‚Toleranz im Konflikt‘ zu bewahren.

Freilich: Wenn Sehen und Denken, Bild und Sprache letztlich doch zusammenstimmen sollen, warum beschreibt Goethe dann so insistierend verloren gegangene Kunstwerke? Wohl, weil ihm die antike Kunst zu wertvoll erschien, um in Vergessenheit geraten zu dürfen. Ihre Beschreibung soll dann nicht etwa an die Stelle des nicht mehr zu Schauenden treten, sondern zeitgenössische Künstler in die Lage versetzen, dafür einen erneut der Anschauung zugänglichen Ersatz zu schaffen.

Einen historischen Schritt zurück machte S. GREIFS Beitrag ‚Goethes romantische Wende. Bildästhetische Annäherung an Lessing und E. Schlegel‘. In seinem *Laokoon* hatte Lessing den Dichter über den Maler gestellt: Während letzterer nur einen Zustand innerhalb einer Handlung darstellen könne, verfüge der Dichter über die zeitliche Sukzession. Dabei befürwortete Lessing eine ‚erzählträchtige Bildform‘, die der Einbildungskraft des Betrachters freien Raum läßt. Ablehnung fand dagegen eine ‚sekundäre Malerei‘, wie Illustrationen oder Allegorien, die nur durch die Kenntnis kultureller Zeichen entschlüsselt werden kann.

Goethe hat sich diesem Ansatz angeschlossen, ohne aber den Maler grundsätzlich zu disqualifizieren. Dabei forderte er, daß auch ohne Kenntnis der literarischen Quelle die Erfassung eines Bildes durch den ‚autonomen Blick‘ möglich sein müsse. Denn über den Inhalt hinaus sei jedes Bild auch durch die Art der Darstellung, Farbe und Form bestimmt. So liefere eine Bildbeschreibung zwar immer einen Begriff, doch das Sehen und Denken festlegt, das Lesen des Bildes müsse jedoch offenbleiben. Als Beispiel für eine solche ‚Austreibung der Zeichen‘ dient Goethes Beschreibung des *Abendmahls* von Leonardo da Vinci. Hier erscheine jeder Kontext fragwürdig, die Sichtbarkeit der kulturellen Zeichen werde verleugnet.

Bei E Schlegel findet sich zwar das Bedürfnis nach ikonographischer Rückversicherung der historischen und theologischen Inhalte, andererseits erkennt er aber auch Bilder an, in denen Inhalte überflüssig werden und Farbe und Form in den Vordergrund treten. Dies ist vor allem bei Landschaftsdarstellungen der Fall, in denen die Staffage so weit in den Hintergrund tritt, daß die Handlung keine Rolle mehr spielt. Auch Goethe distanzierte sich von der traditionellen Gattungshierarchie, die Landschaften weit unter Historiengemälden ansiedelt, denn gerade in ersteren konzentrierte sich der autonome Blick auf die malerischen Mittel. Eine solche Rezeptionsform zeigten schon Diderots Salon-Beschreibungen, die zu den Bildern, die keine Handlung enthalten, nahezu schweigen.

Was wäre geschehen, so fragte schließlich E. OSTERKAMP in seinem Dichtung, Literatur- und Kunstkritik verbindenden Beitrag „Goethe und die *Sixtinische Madonna*“, wenn der sächsische König August III. anstelle von Raffaels *Sixtinischer Madonna* dessen *HI. Cäcilie* für Dresden angekauft hätte? Es hätte wohl nachträglich Goethes Beifall gefunden; und auch das 18. Jahrhundert hätte überwiegend diese Präferenz geteilt. Erst die Romantiker entdeckten und vereinnahmten die *Sixtina* für ihre Konzeption einer religiösen Kunst. In dieser Rezeption liegt einer der Gründe, warum sich Goethe trotz seiner Wertschätzung Raffaels kaum je zu ihr geäußert hat; ein weiterer liegt in der gängigen allegorischen Deutung der Madonna. Für Goethe bleibt sie eine künstlerische Vergöttlichung des Menschen im Bild der ihr Kind liebenden Mutter.

Ungeachtet seines Schweigens zur *Sixtina* finden sich Bezüge zu ihr in Goethes Gedicht *Einer hohen Reisenden* (1808), das an Auguste von Hessen adressiert ist, die sich damals in Begleitung des Malers Bury im Dresdener Exil befand. Bury besuchte in jener Zeit Goethe in Karlsbad, und hier entstand die Idee eines gemeinsamen Geschenks für die Prinzessin. Geplant war eine kalligraphische Abschrift von Goethes

Gedicht, umrahmt von bildlichen Darstellungen der Reisestationen der Adressatin. Das Ergebnis dieses Zusammenspiels von Text und Bild ist verschollen; doch gibt es zwei Ölbilder Burys, die als nachträgliche Ausführung jener Skizzen betrachtet werden können und das Gedicht neu lesbar machen.

In der ersten Strophe des Gedichtes wird die hohe Reisende in einem Licht dargestellt, das einen scharfen Kontrast zur von Ungeheuern belebten Dunkelheit der Umgebung bildet. Eben diese tierischen Ungeheuer füllen auch den Hintergrund des von Bury gemalten Porträts Augustes von Hessen aus dem gleichen Jahr. Diese Belebtheit des Grundes findet sich ebenfalls auf dem Gemälde Raffaels — freilich sind es bei ihm Engelsköpfe, die den gesamten Hintergrund ausfüllen. Vor allem in dieser Parallele zeigt sich, daß es dem Gedicht nicht so sehr auf das Herrscherlob, sondern auf die Kunst ankommt, die auch der in Dresden weilenden Prinzessin Schutz vor den ‚aktuellen Ungeheuern‘ gewährt.

In der zweiten Strophe erscheint die Prinzessin als Ebenbild der *Sixtina*. Hierbei bleibt jegliche theologische Vereinnahmung im Sinne der Hochromantik ausgeklammert: Nur so können sich die *Sixtina* und Auguste in irdischer Vollkommenheit die Hände reichen. Auch zu dieser Szene existiert ein Gemälde Burys, auf dem die Prinzessin an der Staffelei stehend das Bild der *Sixtina* kopiert, wobei die Madonna auf dem Bild im Bild durch die Malerin exakt überlagert wird.

Die dritte Strophe weist auf Italien als die künftige Reisestation der Prinzessin: Durch die hier zu findende Natur, die Künstler wie Raffael erst möglich machte, wird selbst die Kunst übertroffen. Einen Vorgriff auf die italienische Landschaft bietet endlich die vierte Strophe mit der Beschreibung des Elbtals bei Dresden. Angesichts der wahren sinnlichen Erfahrung auch dieser Natur muß jede Kunst verblassen. Zu diesen beiden Strophen sollten ebenfalls entsprechende Landschaftsbilder Burys aufzuspielen sein. (Freilich könnten, wie in der Diskussion erwogen wurde, auch Landschaften von Lorrain oder Hackert als Vorbilder gedient haben, was die arkadische Anmutung der als das Elbtal identifizierbaren Landschaft erklären würde.)

In einem abschließenden Rundgespräch wurden Editions- und Kommentierungsprobleme von Goethes *Ueber Kunst und Alterthum* erörtert, wobei deren vollständige und nichtmodernisierte Edition unter Beibringung von Goethes Bildvorlagen im Kommentar als vordringlichste Aufgabe erschien.