



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Goethe und die bildende Kunst

Pinder, Wilhelm

München, 1933

urn:nbn:de:hbz:466:1-42113

GOETHE UND DIE BILDENDE KUNST

FESTREDE

gehalten in der öffentlichen Sitzung
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
zur Feier des 173. Stiftungstages
am 11. Mai 1932

von

Wilhelm Pinder

o. Mitglied der Historischen Klasse

München 1933

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

In Kommission des Verlags C. H. Beck München



GOETHE UND DIE BILDENDE KUNST

FESTREDE

gehalten in der öffentlichen Sitzung
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
zur Feier des 173. Stiftungstages
am 11. Mai 1932

von

Wilhelm Pinder

o. Mitglied der Historischen Klasse

München 1933

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

In Kommission des Verlags C. H. Beck München

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei
in Nördlingen

03
SE
1810



Schmoll/2995

An dieser Stelle über den größten Toten unserer Akademie zu reden, ist eine harte Aufgabe. Ich kann nicht ohne ein Bekenntnis an sie herantreten: dieser Aufgabe habe ich mich durchaus nicht entziehen wollen, ich hätte aber kaum gewagt, sie mir frei zu wählen.

Es ist ohnehin drückend, zu wissen, daß in einem Feiertage, aus Kalendergründen, an fast allen Stellen der bewohnten Erde das unsichtbare Denkmal des großen Toten von zahllosen Stimmen wie von Fliegen umsummt wird. Man kann nicht damit rechnen, daß nicht an vielen Stellen gezwungene, nicht völlig redliche Bekenntnisse erfolgen. Man wird sich sagen müssen, daß Manchen, der in dieser Zeit von Goethe spricht, Anderes treibt als die unmittelbare Verehrung des gewaltigen Menschen, daß Mancher unwillkürlich mehr das eigene Ich oder (außerhalb Deutschlands) mehr seine eigene Nation meint, wenn er den großen Namen nennt.

Die größte Schwierigkeit der Aufgabe, zugleich gewiß ihr höchster Reiz, liegt in Folgendem: Es versteht sich von selbst, daß sowohl im Namen deutscher Wissenschaft wie im Namen Goethes nur mit unbedingter Ehrlichkeit gesprochen werden darf. Die Seite aber, die unser Thema uns anweist, ist jedenfalls nicht unmittelbar die stärkste von Goethes Wesen. Erst in der Rückbeziehung auf das unvergleichlich starke Zentrum wird verständlich, was hier sich an Bedingtem vor das Ewige stellen möchte. Wir meinen das Ewige an Goethe, aber wir haben es gerade in unserer Frage hinter einem unverkennbar Bedingten aufzusuchen.

Das klingt nach einem Widerspruche. Dies jedoch scheint nun gerade wieder Goethe gemäß zu sein. Er war ja wirklich das, was ihm das Höchste war, auch in aller Kunst: er war Natur. So wie er selbst in einem unvergeßlichen Hymnus die Natur gepriesen hat, in einem Hymnus, der ihre Rundung und Ganzheit durch eine Folge ständig sich widersprechender Sätze einkreiste —, so wird auch der Versuch, Goethe in seinem Verhältnis zur bildenden Kunst zu sehen, eine Kette sich

widersprechender Feststellungen bringen müssen. Erst die Gesamtheit des Widersprüchlichen kann uns den Eindruck der Rundung geben. Man muß ihn umschreiten, um ihn ganz zu sehen. Er ist kein Bild, sondern eine Gestalt mit wechselnden Ansichten. Er ist es nicht nur im zeitlichen Ablaufe seiner Entwicklung, sondern in jedem Augenblicke, von vorne herein und ein für alle Male. Was er über Kunst überhaupt gesagt hat, ist gesättigt von ewiger innerer Wahrheit und Gültigkeit. Was er über bildende Kunst gesagt hat, ist nicht nur im geschichtlichen Ganzen Goethes voller Widersprüche; es ist auch in hohem Maße bedingt, ja oft zur eigenen Zeit schon überholt gewesen.

Ich gebe ein paar Beispiele des Widersprüchlichen, des schöpferisch Widersprüchlichen, das durchaus das Gegenteil von Charakterlosigkeit ist. Vom Auge als von seiner Sonne, vom sonnenhaften Auge her hat Goethe die Welt erfaßt. Dennoch tat er es nicht eigentlich als bildender Künstler. Dies ist geschichtliche Bedingtheit. Wir werden es zu begreifen suchen müssen.

Die Farbenlehre hat in seinem Denken eine außerordentlich große Rolle gespielt. Aber gerade die Farbe hat er selten bei Kunstwerken geschildert, noch seltener in eigener Kunst gesucht.

Über den Dilettantismus hat er (in einer mit Schiller und Meyer zusammen verfaßten Schrift) das Tiefste ausgesagt. Aber als Dilettant hat er, sogar zu seinen eigenen Gunsten, gerade jene besonderen Züge nicht entwickelt, die ihm die praktische Konsequenz aus seiner so tief richtigen Grundanschauung schienen. Er war Dilettant und er war doch auch als bildender Künstler noch etwas anderes als ein Dilettant.

Als das eigentliche Ziel bildender Kunst erschien ihm die menschliche Gestalt. Aber das in Wahrheit Nächste war ihm ohne Frage die Landschaft. „Eine gewisse Zärtlichkeit gegen landschaftliche Umgebungen“ sprach er sich selber zu. Wohl hat er ein anatomisches Skizzenbuch gehabt, hat gerne auch Bildnisse gezeichnet (das der Schwester Cornelia gilt als besonders gelungen) — das Stärkste ist und bleibt für ihn das Landschaftliche.

Weiter: Fertigmachen, Vollenden, zu Ende denken war ihm eine

sittliche Forderung, die schon der Vater erweckt hatte. Aber gerade das Fertigmachen hat er in der bildenden Kunst selber nicht gesucht. Ja, er hat Andere, Kaaz oder Lieber, schwächere aber fertigere Menschen, seine eigenen Blätter, oft verflachend, zu Ende führen lassen.

Endlich: Über Kunst zu reden und zu denken, ist ihm ein dauerndes Bedürfnis gewesen. Dennoch ruft er am 29. Juli 1788 in Italien aus: „Die Kunst ist deshalb da, daß man sie sehe, nicht davon spreche als höchstens in ihrer Gegenwart. Wie schäme ich mich alles Kunstgeschwätzes, in das ich ehemals einstimmte.“ Er fühlte also das Unsprachliche aller sichtbaren Form. Und dennoch preist er in dem Aufsätze über Polygnots Gemälde diejenigen Männer am höchsten, die von einem nicht erhaltenen Kunstwerke nach Beschreibungen eine Anschauung geben könnten. Eine Anschauung überhaupt — aber doch gerade nicht die Anschauung der echten Form, eben jener Form, vor der als dem Eigentlichen zu schweigen ihm, dem großen Meister der Sprache, nach eigener Meinung Gebot war.

Ich betone: diese Widersprüche sind zuletzt gerade das, was uns am meisten weiterhilft. Sie gerade sind das Verehrungswürdige, ihr Gesamt ist die unwillkürliche Darstellung des unfaßbaren Lebensreichtums selber: der Natur, die auch die Kunst ist — so wie Goethe selbst am 6. September 1787 schreibt: „Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden.“ Übrigens: auch hier gibt es einen Widerspruch, der kein Fehler ist, sondern ein Vorzug. Ein anderes Mal heißt es nämlich, daß „eine ungeheure Kluft Kunst und Natur trenne“. Beides ist wahr und erst Beides hat die Rundung des Wirklichen. Der tiefste und tragischste Widerspruch indessen, und zugleich (wieder widersprüchlich) das stolzeste Anzeichen für Goethes Größe ist dies, daß er das Gesetzgeberische und Ewig-Gültige bildnerischer Form suchte und daß gerade er in diesem einen Punkte von besonders weitgehender geschichtlicher Bedingtheit war.

Dies muß jetzt zuerst gesagt werden: der geschichtliche Augenblick, in dem Goethe auftritt, ist genau jener, an dem die schlimmsten Leiden

der heutigen künstlerischen Krisis begründet wurden. Ja, Goethe selbst ist der höchste Ausdruck dieser Krisis. Es ist nämlich der Augenblick, wo der gesamte bisher normale Verlauf der Kunstgeschichte ein katastrophales Ende nahm. Damals zum ersten Male wurde die Einheit aller bildenden Kunst gründlich zerschlagen. Seit es abendländische Kunst gibt, hatte, bis eben zum Zeitalter Goethes, eine tiefe Wurzelverbindung zwischen allen bildenden Künsten bestanden. Das heißt: sie hatten Stil gehabt, es hatte — bei allen Wertverschiebungen zwischen den einzelnen Künsten — immer noch eine Architektur und eine Ornamentik gegeben, die auch hinter dem Bilde wie hinter der Statue standen. Ja, gerade der Barock hatte diese innere Einheit in einem neuen Leben des Gesamtkunstwerkes zu einem leuchtenden Ausdruck gesteigert; und gerade in Deutschland. Gerade die Deutschen, Goethes Deutsche, hatten als letzte aller Europäer in einem triumphalen Aufschwung eine großartige sakrale Baukunst hervorgebracht, die noch raumgestaltend und in großem Sinne schöpferisch wirkte, als ringsumher die Kraft sakralen Bauens erloschen war. Gerade, als Goethe geboren wurde, waren die letzten gewaltigsten Schöpfungen des größten deutschen Synthetikers, des Balthasar Neumann, im Gange: Vierzehnheiligen und Neresheim. Balthasar Neumann starb wenige Jahre nach Goethes Geburt. Selbst dann noch, bis in die Zeit der großen italienischen Reise hinein, hielten sich letzte Ausläufer einer architektonisch gehaltenen Gesamtheit der bildenden Kunst, gab es noch einen Stil. Ringsumher war schon das Rokoko da, eine Kunst des Ornamentalen und Dekorativen, der erste Stil (und damit schon ein Letztes), der nicht mehr aus einer starken Raumgestaltung hervorging, der schon wesentlich nur noch bekleidend wirkte. Es war immerhin zugleich der letzte naive Stil. Das ist ja das Sonderbare: dieser Stil der Unnatur, des Raffinements, der Künstlichkeit und Verschraubtheit, wie er der Goethezeit mit Recht erscheinen mußte — er war doch noch der letzte naive Stil. D. h. er war ein Stil, der zu seiner Rechtfertigung keiner Theorie bedurfte, der sich nicht sprachlich zu erklären und zu verteidigen brauchte; ein letzter Stil noch immer von gutem Gewissen. Er suchte nicht nach Stil an sich — er war einer.

Daß er ein Letztes war, verriet sich freilich daran: er konnte schon die letzte, abgelöste Kunst, als die wir vor allem im 19ten Jahrhundert die Malerei erleben mußten, nicht durchweg mehr erfassen. Diese Erfassung wird man im Bilde u. a. stets an einer notwendigen Verbindung mit der Rahmenform erkennen können. Die Rahmenform ist die Stelle, an der sich das Bild mit seiner architektonischen Umwelt berührt. Wo sie vollendet da war, herrschte der Rokokostil. Herrschte er aber, so war damit jene Selbständigkeit des Bildes, die es bei aller Verbindung mit einer architektonischen Umgebung trotzdem bewahren kann, stark bedroht: dem Bilde selber drohte das Absinken ins Ornamentale und Dekorative. Daneben gab es, zum ersten Male — eben weil das Rokoko wesentlich kein Raum-, sondern mehr ein Dekorationsstil war — schon eine Malerei, die sehr unabhängig nichts als Malerei sein wollte. Chardin ist ihr größter Name. Schon in den Menschen, die rund 50 Jahre älter als Goethe waren, war immerhin eine erste Trennung angebahnt. Die Einheit begann zu zerbrechen. Boucher, für den es zwischen Tafelbild, Fächer, Türe und Wagenwand fast keinen Unterschied mehr gab, und Chardin, der das freie Bild, wie es zum ersten Male die Holländer des 17ten Jahrhunderts aufgestellt hatten, erneut aufnahm, bezeichnen die Gegensätze: Rokoko und unabhängiges Malen. Im 19ten Jahrhundert ist dann der Zustand eingetreten, daß zum Gemälde, als dem noch Lebendigsten bildender Kunst überhaupt, schon keine Baukunst, nicht einmal mehr eine zeiteigene Ornamentik gehörte; sodaß ein gutes Bild des 19ten Jahrhunderts Rahmen aus allen möglichen Formenwelten tragen konnte, nur keinen stilvollen Rahmen der eigenen Zeit; sodaß, wenn ein Künstler wie Hans von Marées wahren Stil im Bilde suchte, er zugleich den Rahmen dazu erfinden mußte, er selbst oder ein Anderer. Die Zeit jedenfalls hielt ihn nicht mehr bereit. Die Baukunst war gestorben, die sakrale Baukunst insbesondere war vernichtet. Das Zeitalter der Kathedralen war endgültig mit dem Spätbarock zu Ende gegangen — ziemlich genau damals, als Goethe auf die große italienische Reise ging. Damals war die ganze Zerfetzung der künstlerischen Gesamtform entstanden, um deren Wiedergutmachung heute unser heißestes

Ringen geht (immer noch mit viel zu viel Bewußtheit, immer noch mit viel zu wenig Naivität!).

Nun aber geschah eben dieses Merkwürdige. Nicht nur, daß mit Beethoven die Musik, eine Kunst jenseits der Raum-Körperwelt, Kathedralen-Bedeutung erlangte: in Goethe erschien der Mensch, der in seiner Person, in der Gestaltung seines eigenen Lebens, in der so noch nie dagewesenen Verbindung von Betrachten und Tun (nur Leonardo hatte Ähnliches besessen) die Einheit suchte und fand, die in der Gesamtwelt der bildenden Kunst verloren gegangen war. Auch in der Musik war, mit Mozart und erst recht mit Beethoven, der große Einzelne aufgetreten, der noch vom letzten Schwunge eines Gesamtwelt-empfindens aus doch schon persönliche Innenerlebnisse zu objektiver, für Menschenmassen wirksamer Größe steigerte. Ein Zeitalter des Dichtens, Denkens, Musizierens, ein Zeitalter ohne einen maßgeblichen Gesamtstil bildender Künste, ein Zeitalter des unräumlich und unkörperlich zu Gestaltenden ist das 19te Jahrhundert gewesen. Größtes Dichten, Denken, Musizieren stand neben heillosem Stilwirrwarr in den Formen des sichtbaren Raumes. Auch der Klassizismus, so tief vornehm seine Gesinnung zu uns spricht, hat daran nichts ändern können. Er war ein verzweifelter und heldenhafter Versuch, verurteilt schon, weil hier zum ersten Male die endgültige Wahrheit verkündet wurde, an die lebendige Kunst nicht bewußt zu glauben braucht. Er scheiterte und er war in sich selbst romantisch angekränkelt.

Goethe ist für das Gesamtgebiet des sprachlichen Ausdrucks von der Forschung bis zur Dichtung in einer unerhörten Einheitlichkeit und darum Vielfarbigkeit des Gesamtgeföhles der stärkste positive Ausdruck dieses gewaltigen geschichtlichen Wechsels gewesen. Die Einheit, die draußen zerschlagen war, baute er in seinem Inneren auf.

Aber so mußte er ja auch, gerade auf Grund dieses außerordentlich Positiven, der stärkste Ausdruck der Entfremdung von der Welt eines allgemein und selbstverständlich möglichen bildnerischen Stiles werden. So mußte sich in ihm, dem Augenmenschen, dessen Auge das Sprachliche eroberte und bewußt erobern wollte, seine Stellung zur bildenden

Kunst zu dem formen, was wir das Diktat der Literatur an die bildende Kunst nennen können. Gerade er mußte die Bewußtheit vertreten, die das Erlöschen der selbstverständlichen Stilkraft kennzeichnet.

Eroberung des Sprachlichen vom Auge aus — sie steht nicht umsonst, nicht zufällig an der Bruchstelle zwischen einer Welt, die noch bildnerischen Gesamtstil gekannt hatte (der barocken) und einer neuen (der des 19ten Jahrhunderts), die nur noch jenseits der sichtbaren Form, die nur im großen Einzelnen überhaupt noch Stil erleben konnte. Noch das Auge, aber schon zu Gunsten des Sprachlichen, zuletzt doch zu Gunsten des Unsichtbaren! Noch das Allgemeine, aber schon nur in der Kraft des großen Einzelnen noch darzustellen! Von da aus ist Beides zu begreifen, was hier kurz zu betrachten ist: Goethe als bildender Künstler und Goethe als Betrachter bildender Kunst.

Zum Ersteren hat er sich mit aller erwünschten Klarheit selber ausgesprochen: „Daß ich zeichne, hilft dem Dichtungsvermögen auf, statt es zu hindern.“ Das ist nur ein Ausspruch von vielen. Goethe äußert sich noch genauer: „Ich führte das Detail, das ich mit dem Bleistift nicht erreichen konnte, in Worten gleich daneben aus und gewann mir auf diese Weise eine solche innere Gegenwart von dergleichen Ansichten, daß eine jede Lokalität, wie ich sie nachher in Gedicht oder Erzählung nur etwas brauchen mochte, mir alsbald vorschwebte und zu Gebote stand.“ Im Auslegen dieser Stelle hat man eine grobe Verwechslung begangen. Man hat hier eine Übung namentlich moderner Maler erkennen wollen. Selbstverständlich kommt es auch bei bildenden Künstlern vor, daß sie auf einer Skizze sprachliche Notizen anbringen. Diese aber sind Anweisungen auf eine bildnerische Tätigkeit, sie finden ihre Ausführung durch die malende oder zeichnende, durch die gestaltende Hand, durch das „äußere“ Auge. Goethes sprachliche Notizen dagegen zielten auf eine sprachliche Fortsetzung. Die „innere Gegenwart“, von der Goethe spricht, ist eben das, was der Dichter braucht. Er suggeriert uns die Gegenstände, er läßt unsere Phantasie arbeiten, ohne irgend etwas im Raume selber sichtbar machen zu können noch zu wollen. Er wendet sich an das innere Auge.

Beschäftigung mit bildender Kunst, zuletzt im Dienste einer Sprachkunst, die nur das innere Auge beteiligt, — das ist zugleich widersprüchlich und ganzheitlich, und es ist an dieser Stelle der Gesamtkulturgeschichte geschichtlich bedingt.

Es gibt aus der Zeit der Hochblüte bildnerischer Betätigung einen Augenblick, wo Goethe dieses Verhältnis sogar mit dem Ausdruck bewußten Verzichtes klar gestellt hat. Am 22. Februar 1787 schreibt er von der italienischen Reise: „Täglich wird mir deutlicher, daß ich eigentlich zur Dichtkunst geboren bin und daß ich die nächsten zehn Jahre, die ich höchstens noch arbeiten darf, dieses Talent excolieren und noch etwas Gutes machen sollte, da mir das Feuer der Jugend Manches ohne große Studien gelingen ließ. Von meinem längeren Aufenthalt in Rom werde ich den Vorteil (!) haben, daß ich auf die Ausübung der bildenden Kunst Verzicht tue.“ Das schreibt der gleiche Goethe, von dem das Wort stammt, „Schreiben muß man nur wenig — zeichnen viel“! Ein schöpferischer Widerspruch ist das. Denn wir ergänzen, in aller Ehrfurcht und zweifellos der Wahrheit folgend: „schreiben muß man nur wenig, zeichnen viel — um viel schreiben zu können.“

Denn so hat Goethe ja gehandelt, widerspruchsvoll und großartig. Vergessen wir doch nicht, daß er die Iphigenie und den Tasso bei sich führte, als er die Größe Italiens auf sich wirken ließ, daß er in Sizilien am Egmont schrieb. Wo wir kritisch bleiben müssen, wird alles immer durch dieses Eine ausgeglichen: was auch an künstlerischer Leistung als schwach, an künstlerischem Urteil als bedingt erscheinen muß — Alles, was er sah, war Baustein wohl einer Welt des Auges, jedoch einer Welt des inneren Auges, das nur durch Sprache sich aufsuggestiert. Was uns als Kunstwerk bedingt, als Urteil schief erscheinen kann, das treffen wir — ohne es unmittelbar zu erkennen — in schöpferischer Umsetzung und nun in makelloser Schönheit als Verse an, in Iphigenie oder Tasso.

Von Jugend auf hat Goethe sich mit Zeichnen beschäftigt. Über zweitausend Zeichnungen zählt der Nachlaß. Gewiß findet sich darunter (nicht anders als bei Lionardo) Manches, das mehr nach wissen-

schaftlichen als nach künstlerischen Zielen gerichtet war. Im ganzen überwiegt doch das eigentlich künstlerische Interesse. Auf der Schweizer Reise von 1775 hat Goethe „sehr kunstlose Skizzen“ gemacht, nur, um die Natur besser sich selbst, seinem inneren Auge einzuverleiben. Der größte Vorstoß erfolgte 1787 mit der italienischen Reise. Es ist äußerlich richtig, wenn man gesagt hat, der Dichter habe sie als bildender Künstler unternommen. Tatsächlich schildert er es wie eine Abweichung, wenn ihm unerwartet entscheidende Gedanken zur Iphigenie kommen, während er es doch mit bildender Kunst zu tun haben will. So stark denkt er an diese letztere, daß ihm die Natur im Stile bestimmter Maler erscheint. Gundolf hat ein paar besonders bezeichnende Stellen hervorgehoben: „Der Mond ging auf und beleuchtete ungeheure Gegenstände. Einige Mühlen zwischen uralten Fichten waren völliger Everdingen.“ In Bozen erinnerte ihn das Marktgetreibe an Heinrich Roos. Ich glaube aber sagen zu dürfen, daß nicht zufällig Bemerkungen dieser Art häufiger am Anfange stehen. Denn allmählich beginnt Goethe immer mehr selber zuzugreifen, also: zu zeichnen. Und man wird im Urteil über seine Leistungen weder mit Gundolf noch mit Anderen ganz zusammengehen können — ganz besonders nicht mit Max Liebermann, der in die Mitte seines Berliner Akademie-Vortrages die fast allzu einfache Frage gestellt hat: Wie konnte Goethe ein so großer Dichter und ein so schwacher Künstler sein? Liebermanns Antwort war nicht sehr viel mehr als eine Wiederholung der Frage ohne Fragezeichen. Es ist aber nicht einseitig wahr, daß Goethe nur ein schwacher Künstler gewesen sei. Es scheint vielmehr, daß man zwei grundverschiedene Möglichkeiten seiner bildnerischen Kunst unterscheiden müsse, zwischen denen es selbstverständlich vermittelnde Nüancen gibt: packend Ungeschultes und schwächlich Schulmäßiges; also Dinge, die schulmäßig unrichtig, aber stark, und solche, die schulmäßig richtig, aber schwach sind. Ich verweise kurz zuerst auf das Schwache, d. h. auf das Schulmäßige. Goethe hatte sich durch Oeser, später durch J. H. W. Tischbein technisch bilden lassen. Er hat dann an Kniep gelernt, mit dem er einen festen Pakt für die sizilianische

Reise schloß. Dabei sind ihm nun freilich die Kniep'schen Zeichnungen genau so wichtig gewesen, als es eigene hätten sein können, weil sie nämlich — ja vielleicht sie erst recht — das Objektive festhielten. Auf die Gegenstände kam es an, mochte auch ein Anderer sie festhalten. Insofern sprach hier kein Entladungsdrang, nicht eine aufgestaute eigene Bildkraft, eher ein sachliches Interesse, wie es heute durch Photographien befriedigt werden kann. Er hat von Hackert sich namentlich den Baumschlag anzueignen versucht. Dieser trockene, wirklich nicht phantasiestarke Lehrer hat ihn aufgefordert, längere Zeit sich ihm ganz anzuvertrauen. Er glaubte also an Goethes Talent. Bei Verschaffelt hat Goethe namentlich Perspektive gelernt. Indessen, alle diese technischen Bemühungen gerade sind es nicht, die Goethes stärkste Leistungen erzielten. Sie waren ihm an sich so wichtig, daß er selber sagen konnte, er habe in seinem Leben weit mehr auf das Technische der Malerei als auf das Technische der Dichtkunst geachtet. Dies glauben ihm wir unbezweifelnd. Goethe hat auch radiert, sogar recht viel. Überall aber, wo das Lernen, das technische Interesse deutlich wird, ist die Leistung schwach. Man kann sogar ein scheinbar äußerliches Merkmal nennen: Bleistiftzeichnung und reine Federzeichnung, Alles, was im engsten Sinne der Sauberkeit richtig sein sollte, ist schwächer.

Daneben aber — und dies verdient doch hervorgehoben zu werden — gibt es ganz Anderes: fast immer in Sepia, in Tuschmanier, auch in Aquarell ausgeführte Blätter, bei denen eine verblüffende und packende Wirkung eintritt. Sie kann sich nicht immer auf die Dauer halten, aber sie ist zunächst mit schlagender Kraft wirksam. Das sind Blätter, die man ganz positiv als goethisch erkennt und die wir zu den selbständigen Äußerungen der bildenden Kunst des 18ten Jahrhunderts rechnen müssen. Sie gehören der Kunstgeschichte an. In solchen Blättern sind wir der schöpferischen Mitte Goethes fühlbar nahe. Sie sind nicht Bemühungen (solche sind meist mißlungen), sie sind Ausbrüche einer Kraft, die innere Wahrheit verbürgt. Es ist neuerdings versucht worden, Goethe als Vorläufer des Impressionismus hinzustellen. Es ist ebenso versucht worden, in ihm den ersten Expressionisten zu zeigen, den Vorläufer der

Brücke-Künstler. Beides wird nicht zu bejahen sein. Aber daß beides immerhin behauptet werden konnte, liegt daran, daß solche Blätter in ihrer atmosphärischen Wucht, ihrer starken Licht- und Schattenverteilung tatsächlich kleine Bilder sind, Ganzheiten von merkwürdig starker Andeutungskraft, von kompositionellem Zugriff, von Sicherheit des Ausschnittes, die Erinnerungen an Modernes begreiflich machen. Etwa: Sonnenuntergang am Meere, Ruine am Meere, Vesuvausbruch. Man darf wohl weiter sagen: wie diese Blätter rein technisch meist schon an Sepia- und Aquarellmanier erkannt werden können, so sind sie geistig offenbar ganz überwiegend Erinnerungs-Phantasien. Sie sind nicht unmittelbar vor der Natur entstanden, sie haben einen inneren Weg durchgemacht, einen Weg durch Goethe, und dies muß uns in jedem Falle aufblicken lassen. Das innere Auge wirft da mit vulkanischer Kraft bildmäßige, oft gewiß rohe, aber eben doch wahrhaft bildmäßige Erscheinungen nach außen. Blätter dieser Art besitzen durchaus nicht die von Goethe dem Dilettanten angemerkte kleinliche Sauberkeit. Sie sind vielmehr gedichthaft packend durch starken Wurf. Diese Möglichkeit also darf keinen Falles unterschlagen werden. Aber auch hier werden wir Goethe gegen Goethe anführen müssen: wenn er einmal „Reinheit der Form und ihre Bestimmtheit“ über „markige Rohheit und schwebende Geistigkeit“ stellt, so tadelt er gerade die besseren Möglichkeiten seiner eigenen Kunst. Das Stärkste, das ihm gelingen kann, grenzt an markige Rohheit, zuweilen auch an schwebende Geistigkeit. So oft er jedoch an jene Reinheit der Form zu gelangen versucht, die seinem großen Denken entsprechen müßte, denkt er an Andere und durch Andere — und versagt. Er packt uns, sobald er es mit der von ihm selbst gerügten markigen Rohheit wagt. Denn dann spricht nicht sein Erkenntnistrieb, sondern seine Natur. Dann erklärt sich im Ausdruck sein Inneres, dann dringt sein Dichterisches auch in die Züge seiner zeichnerischen Handschrift. Er hat einmal (in den wunderschönen Äußerungen über Rubens) gesagt, daß der Künstler zugleich Herr der Natur und ihr Sklave sei. Er selbst war, wenn überhaupt zum bildenden Künstler, so zum Herrn geschaffen.

Wäre es nicht schade, wenn es gerade jene frischen, wenn auch etwas roheren Leistungen nicht gäbe? Sobald ein Mensch überhaupt stark ist, so haben alle starken Zeiten nicht gezweifelt, daß jede seiner Leistungen, auch auf abgelegenen Gebieten, eben diese Kraft in irgend einer Weise offenbaren müsse. Erst das 19te Jahrhundert, das Wissen und Können in Fächer und Menschen in „einzelne Fähigkeiten“ zerlegte, schloß umgekehrt, es schloß wider die Natur: kann er auf einem Gebiete etwas, so hat er auf dem nächsten nichts mehr zu können. Vor Goethes stärkeren und roheren Zeichnungen, vor diesen Bildern im Urzustand, sagt man sich: hier war doch Keim und Stoff zu einem bildenden Künstler. Das heißt: Es war so viel Leidenschaft und Kraft, so viel Phantasie und Ausdruck da, daß ein Anderer, der nicht das glückselige Unglück gehabt hätte, ein großer Dichter zu sein, daraus einen immerhin bedeutenden bildenden Künstler hätte entwickeln können. Goethe aber, größer und tragischer, an der Schwelle eines neuen, jenseits der Herrschaft bildender Kunst führenden Zeitalters, eines Zeitalters der redenden und tönenden Künste, hat folgerichtig seine große Kraft nicht hierher gewendet. Er brauchte es nicht, ja er durfte es nicht, denn, was da an dämonisch Starkem herausbrach, das vermochte er redend und schreibend noch besser auszudrücken. In jenen Blättern spricht in roher Urform der starke Künstler, also auch der große Dichter, in den anderen freilich nicht selten ein schwächerer Schüler. Nur der letztere ist der Dilettant im goethischen Sinne. Der andere ist ein unausgereifter möglicher Künstler.

Wieder haben wir es mit Widersprüchlichem zu tun, das sich zur Ganzheit rundet. Und wieder läßt sich auch auf diese Produktion ein Satz anwenden, der zu dem Dichter des Erkennens und Forschens in Widerspruch zu stehen scheint und eben dadurch dessen Ganzheit beweist: „Das Bewußtsein des Dichters ist eine schöne Sache, aber die wahre Produktionskraft liegt am Ende immer im Bewußtlosen.“ Wo wir dieses Bewußtlose (wir Heutigen nennen es das Unbewußte) wirken fühlen, da spüren wir die Löwenklaue auch in der Zeichnung. Dennoch trifft auf Beides, das schulmäßig Schwache wie das unge-

schult Starke das Eine zu: Goethe als bildender Künstler bringt es nicht zu einem Stil.

Ja — und damit finden wir den Übergang vom bildenden Künstler zum Kunstbetrachter — er findet nicht einmal einen positiven Stilbegriff. In der Schrift von 1789, die er bald nach der italienischen Reise in Wielands Merkur erscheinen ließ, unterscheidet er drei Stufen der Kunst: zuerst die einfache Nachahmung (für fähige, aber beschränkt Naturen passend); dann die Manier, die sich eigenen Ausdruck schafft, besonders bei der Unterordnung von Einzelheiten unter ein Ganzes. (Das Wort bedeutet keinen unbedingten Tadel, bezeichnet aber dennoch etwas noch nicht völlig Genügendes.) Endlich den Stil, das Höchste. Aber diesen Stil definiert Goethe nicht so, daß wenigstens wir Heutigen etwas damit anfangen könnten. In der Kunstgeschichte jedenfalls wären wir damit verloren. Der Stil nämlich besteht in der „genauen Kenntnis der Eigenschaften der Dinge“; er „ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis“.

Nun, was Goethe als bildender Künstler erreicht hat, ist in seinen besten Fällen „Manier“, nach seinem eigenen Ausdruck. Er hat es niemals bis zum Stil gebracht, wieder insbesondere nach seiner eigenen Auffassung.

Aber wir stehen damit im zweiten Teile unserer Betrachtung: bei Goethe dem Kunstbetrachter im weitesten Sinne.

Hierher würde auch der Sammler gehören. Leider sind da nur kurze Erwähnungen möglich. Zu einer genaueren Charakteristik würde u. a. ein längerer Aufenthalt in Weimar nötig geworden sein, zu dem dem Vortragenden jede Gelegenheit gefehlt hat. Aber es ist ein wichtiges Kapitel, und schon das Allgemeinste klingt besonders. Offenbar ist Goethe ein für seine Zeit auffallend guter Kenner von Plaketten und Medaillen gewesen. Er hat italienische Majoliken von verschiedenster Herkunft gesammelt, die heute einen hohen Wert darstellen. Rund 4000 graphische Originale, darunter 250 Dürer-Blätter, haben ihm gehört. Da auch Rembrandt, Ostade, Schongauer nicht fehlten, so beweist sich ein großer Trieb zur Umfassung, insbesondere auch eine Neigung

zur nordischen Kunst. Nordische Kunst steckt auch reichlich in den über 2000 Handzeichnungen. Darunter befinden sich Werke unserer ersten „Romantiker“ des 16ten Jahrhunderts, der bayerischen Meister Altdorfer von Regensburg und Wolf Huber von Passau. Auch Peter Flötner ist mit 32 Blättern vertreten; ferner Schweizer Scheibenrisse und französische Graphik. Neben solchen wahrhaft originalen Werten gab es selbstverständlich die unvermeidlichen Gipsabgüsse nach der Antike. Daß diese keinen richtigeren Begriff vom Altertum offenbaren können, als er damals überhaupt erreichbar war, versteht sich ebenso von selbst. Dagegen ist Eines zu erwähnen, wobei vielleicht wieder der Vorrang des Unbewußten betont werden darf: von den Rembrandt-Zeichnungen, die Goethe erwarb, ist noch heute der größere Teil als echt anerkannt. Wenn man weiß, wie heikel gerade diese Frage ist, wie viele unechte Rembrandt-Zeichnungen in der Welt herumgehen, wie unentwickelt zu Goethes Zeiten insbesondere die Rembrandt-Forschung war, so ist dies ein erstaunliches Ergebnis. Es mag im Grunde mehr den Genius an sich offenbaren als den gerechten Kenner, mehr den an sich schöpferischen Menschen als den geschulten Beurteiler. Hier waren Genies unter sich.

Unsere Quellen für den Kunstbetrachter Goethe sind verwirrend reich. Der Vortragende kennt sie keineswegs alle. Denn dafür müßte er den ganzen Goethe wirklich kennen, und davon ist er weit entfernt. Man wird ja bei diesem dichtenden und forschenden Augenmenschen kaum irgend ein Werk finden, das nicht etwas über sein Verhältnis zur bildenden Kunst aussagte; ebenso, wie man fast keine Dichtung finden wird, die nicht zugleich überhaupt Erkenntnisse, vor allem solche der Natur, enthielten — das Liebesgedicht „Wiederfinden“ mag das herrlichste Beispiel sein —; ebenso, wie man in jeder wissenschaftlichen Betrachtung den Dichter findet. Wenn in dem Liebesgedichte „Wiederfinden“ von der Morgenröte gesagt wird: „sie entwickelte dem Trüben ein erklingend Farbenspiel und so konnte wieder lieben, was erst auseinanderfiel“ — so ist das Liebesphantasie und Farbenlehre zugleich. Die Metamorphose der Pflanzen ist zugleich Untersuchung und

Vision, darum als Prosa wie als Dichtung gestaltbar. Daher würde eine wahrhafte und genaue Darstellung unseres Themas tatsächlich den ganzen Goethe, auch in seinen reinsten Dichtungen, zu durchgehen haben. Dafür mögen kleine Beispiele genügen: man würde am Anfange der Wahlverwandtschaften eine Widerspiegelung nicht nur Kunst betreffender Meinungen, sondern sogar einer bei Goethe durchaus denkbaren landschaftsgärtnerischen, ja, gartenarchitektonischen Ausübung erkennen können — so wie ja auch Goethes Haus, dessen Gestaltung schließlich noch zu seinen Leistungen in sichtbarer Form gerechnet werden muß, eine Art Kunstwerk war. Oder: man schlägt den Werther auf, den Liebesroman für ganze Generationen, und man findet fast auf der ersten Seite ein Bekenntnis zum „englischen Garten“ als dem sentimentalischen Kunsttypus, auf der zweiten eine Äußerung, die unsere Gesamtauffassung aufs Neue stützen kann. „Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesem Augenblicke.“ Bildende Kunst erscheint hier als Denkform, mehr noch als Gefühlsform. Die hier jugendlich zugespitzte Einschätzung des inneren Auges ist reines Dichterbekenntnis, Bekenntnis eines späten Menschen obendrein. Nie hätte in jenen Zeiten, als noch die *technai* die Welt beherrschten, ein großer Mann diesen Satz denken können — so wenig wie Lessings Satz vom ohne Hände geborenen Raphael. Beide Sätze gehören der oben gezeichneten Geschichtslage zu, der Rettung einer in der bildenden Gesamtkunst zerschlagenen Einheit in die innerliche Welt des Geistes. Diese tiefe Verbindung zwischen Phantasievorstellung und Bild, diese in Wahrheit immer wieder der Sprache zuge dachte „innerliche Malerei“ muß als dauernder Grundzug im Auge behalten werden. Goethe hat zu radierten Zeichnungen von Holdermann und Lieber, künstlerisch höchst unbedeutenden Leistungen, die besonders den Verfall der Radierkunst traurig beleuchten, Gedichte geschrieben (1821). Obwohl hier auf weniger würdige Bildkraft angewendet, zeigt sich doch wohl das eigentliche Grundverhältnis. Das Sprachliche erweist sich als wahres Ziel. Allerdings wollen wir — das widersprüchlich Ganzheitliche auszurunden — nicht vergessen, daß

auch der umgekehrte Fall berichtet wird: als Zuhörer beim Vorlesen einer Reisebeschreibung aus Abessinien hat Goethe fast unwillkürlich mitgezeichnet. Und ebenso darf (ein weiterer Nachtrag zu dem bildenden Künstler) nicht vergessen werden, daß er Schreibende, denen er diktierte, und Vorlesende, denen er zuhörte, zuweilen in ihren Stellungen skizzierte — wie er selber sagt, mit dem Erfolge der Ähnlichkeit.

Wie gesagt, das ganze Lebenswerk ist von der Nähe zur bildenden Kunst als einer Augenwelt gesättigt. Als engere Quellen aber kommen natürlich vor allem die selbstbiographischen Hauptwerke in Betracht, besonders die Italienische Reise, so wie sie aus späterer Überschau zusammenredigiert wurde; dann die Maximen und Reflexionen, die Briefe, die Gespräche und vor allem: die eigentlichen Schriften zur Kunst. Über sechzig Jahre hin hat der Mann, der sagte: „Schreiben muß man wenig, zeichnen viel“, über Kunst geschrieben. Er hat dabei nicht nur das Wort „Kunst“, sondern auch das uns so modern klingende „Kunstgeschichte“ bewußt und in unserem Sinne angewendet. Kunsttheorie, wie sie vor allem seit Lessing, Kunstgeschichte, wie sie von Winckelmann her im Gange war, spiegelt sich darin. Noch 1831 gibt die „künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände“ einen ausgezeichneten Begriff von dem Kunsthistoriker. Hier ist wirklich Geschichte der Kunst, nicht nur Systematisches, gerade da, wo dieser letztere Name angewendet wird. Die Entwicklung vom hohen Horizont zum niedrigen, die Verselbständigung der Landschaft sind im Grunde nicht anders gesehen, als das auch uns heute möglich ist.

Was uns am meisten angeht, ist die Geschichte seines inneren Antheiles, der sich zuweilen bis zum Eingreifen, bis zur Kunstpolitik gesteigert hat. Die Theorie als Ganzes herauszuschälen, ist hier nicht möglich. Es ist fraglich, wie weit es überhaupt möglich wäre. Alles bisher Gesagte läßt auch hier den lebensvollen Reichtum des Widersprüchlichen erwarten. An Eines sei erinnert, das sich sofort als kunstgeschichtliches Verhältnis, wenn auch negativ, begreifen läßt: wenn Goethe Stil als „Wesenserkenntnis der wirklichen Dinge“ definiert, so kann er unmöglich jenen rein kunsthistorischen Standpunkt gewinnen, der eine große

Reihe von Stilen als geschichtliche Tatsachen anerkennen muß. Stil ist ihm eine Forderung. Hier klappt die Leere der Zeit auf. Hier ergibt sich von selbst, daß es für den Fordernden eigentlich nur eine Art von Stil geben kann, eine bestimmte Art höchster Qualität nämlich, die Goethe theoretisch als völlige Wesenserkenntnis bestimmt: Stil ist geradezu höchste Qualität. Es würde wohl unmöglich sein, jemals sich zu einigen darüber, wo diese völlige Wesenserkenntnis der Dinge — als etwas objektiv Mögliches gedacht — erreicht sei. Hier ist ein unausschaltbares subjektives Moment. Selbst, was hier objektiv höchste Erkenntnis sei, wird immer wieder subjektiv entschieden werden. Das ist zugleich die Gefahr und das Lebenselement aller Geisteswissenschaften. Denn in ihnen betrachtet der menschliche Geist nicht ein ihm fremdes Gegenüber (wie die Naturwissenschaft), sondern sich selbst. Wie sollte er anders als subjektiv urteilen! Nur ein Gott wäre dem enthoben. Von uns Menschen blickt jeder, auch der Größte, durch sich selber auf sich selber wie durch ein Rohr. Infolgedessen wundert es uns, wenn wir gerecht sein wollen, gar nicht, vielmehr begrüßen wir es als das Leben selbst, das so unvorstellbar mächtig in Goethe zugegen war, wenn er in jeder seiner Wandlungen etwas Anderes als dieses Höchste empfand: der Mann empfand sehr anders als der Jüngling, der Greis sehr anders als der Mann und manchmal wieder dem Jünglinge ähnlicher.

Goethe spricht einmal in geheimnisvoller Weise von einem Prinzip — eigentlich sei es ein „kolumbisches Ei“ —, das er zur Qualitätsbeurteilung, also zum Urteil: „hier ist Stil“, gefunden habe. Aber er nennt es nicht, er hält es in orphischem Dunkel! Gundolf hat sich bemüht, uns heranzuführen. Er glaubt, es im „fruchtbaren Moment“ gefunden zu haben, in dem möglichst viel Vorher und Nachher erfaßt sei. Man erinnert sich dabei der großartigen Analyse von Lionardos Abendmahl. Immerhin wäre dies doch nur etwas, das man in darstellender Kunst allein finden könnte. Ja, es wäre zuletzt doch nur wieder ein dichterisches Moment und als Kriterium auf Musik so wenig anwendbar wie auf Baukunst, so wenig für uns verwendbar wie Goethes Stilbegriff selber.

3*

Lassen wir lieber, ganz kurz und zu ehrfürchtiger Erinnerung, die lebendigen Wandlungen an uns vorüberziehen, in denen Goethes Lieben und Hassen gegenüber bildender Kunst vor sich ging. Der Einundzwanzigjährige hat bekanntlich mit oft geschilderter Begeisterung das Straßburger Münster und durch dieses hindurch die Gotik erlebt. Es war schon eine Tat, so früh das Mittelalter zu entdecken. Zugleich aber hat er hier für sich das „Deutsche“ entdeckt, und er hat (wenn auch geschichtlich falsch) seine ungeheure Formung des Chaotischen, des Charakteristischen der kalten französischen Regelmäßigkeit gegenübergestellt. Schon 1778, als er 29 Jahre zählte, hat ihn das freilich nicht mehr hindern können, Blondel nachzuzeichnen. Er mußte, nicht anders als die deutsche Kunst in ihrer Geschichte selber, seinen Pendelgang nach der anderen Seite antreten. Er fand, 38jährig, in Italien, nicht nur in der Antike, sondern auch im damals Gegenwärtigen, im Italienischen selbst eine sichere Freiheit und Reinheit der Form, die ihm alles Nordische als „multiplizierte Kleinheit“ erscheinen ließ. So hat er, ein Jahr nach der italienischen Reise, in der Schrift „Baukunst“ und in der Schrift „Material der bildenden Kunst“ sich genau gegen die Götter der Jugend gewandt. Der Wandel des kunstgeschichtlichen Urteils war jedoch nichts anderes als der Wandel des Schaffens: vom Werther zur Iphigenie. Dabei hat er gerade in Italien, was sehr wesentlich ist, den Kreis der Landsleute auf das engste eingehalten, er ist über deutsche Künstlerfreundschaften dort auch nicht ein einziges Mal hinausgegangen: Tischbein, Knip, Hackert, Angelika Kauffmann, Trippel, Bury, Verschaffelt, Schütz etwa bezeichnen diesen Kreis. Sein Urteil, dessen Richtung wir heute zu verstehen glauben, das in einer großartigen Selbstberichtigung der schweifenden Anlagen unseres Volkes auf das Große und Ruhende ging, traf durchaus nicht immer das wirklich Größte und Ruhigste; ja, es nahm Vieles als Ersatz an, es nahm nicht selten das Klassizistische für das Klassische. Dem Dichter, dem Menschen jener Zeit, und gerade dem Größten, müssen wir das zugestehen. Der Apoll von Belvedere oder die Juno Ludovisi mußten ihm die klassische Antike ersetzen. Wir brauchen aber doch nicht zu zweifeln: er

hätte die echte Antike erkannt! Aber er sah sie ja nicht. Und so ahnte er auch nicht, wie ähnlich dem zeitgebundenen Zopfgeschmack gerade der Apoll von Belvedere war, in dem wir Heutigen so viel „18tes Jahrhundert“ verspüren. Er liebte (eine sehr verwandte Kunst) auch Guido Reni, besonders das Neapler Atalante-Bild. Er sah Palladio nicht so, wie wir ihn heute sehen dürfen, als Spätling nämlich, als Angehörigen eines manieristischen Zeitalters. Er nahm ihn als vollendete Klassik und spürte nur vorübergehend — immerhin, das kam vor und ehrt ihn —, wie lebensfern, wie mathematisch bewußt und großartig geklügelt etwa die Villa Rotonda ist. Er weigerte sich in Assisi, das weitaus Großartigste, San Francesco, anzusehen. Der kleine Minerva-Tempel war ihm mehr. Das ist oft in wirklich allzu billiger Weise getadelt worden. Man hat etwa gedacht: ein Tier schon hätte rein die äußere Gewalt des Riesenbaues auf seinen Substruktionen bemerken müssen. Ein Tier — ja! Bemerkten — ja! Aber gerade weil Goethe ein Mensch war, war er bedingt und also frei. Er konnte wählen und meiden. Er wog nicht als Kenner und Historiker die Werke ab — wobei gewiß die Rolle des Minerva-Tempels als antike Leistung weit schwächer herausgekommen wäre als die Rolle von San Francesco für das Mittelalter —, er suchte als Dichter die antike Welt. Er suchte wohl mehr den Homer als jenen kleinen Tempel. Er suchte eine Idee. Das war sein Recht. Und — brauchte er das nicht Alles zuletzt wieder für Iphigenie? Auch merkte er vielleicht gar nicht, wie weit er mit seiner Liebe jenseits des Klassischen geraten konnte. Michelangelo war ihm „etwas Ungeheures“. Erst um 1790 trat dieser für ihn etwas hinter Raphael zurück. Auch fand Goethe warme Worte für den ausgemacht hochbarocken Guercino, er würdigte Rubens, Rembrandt, Ruisdael! Daß er daneben Poussin und Claude aufruft, versteht sich fast von selbst.

In der Heimat wuchs das Theoretische zur Absicht, auf die Zeit zu wirken. Dieses Kapitel ist wohl das bedenklichste, aber nur wer wahrhaft liebt und verehrt, darf dies aussprechen. Nur er wird hier verstehen. Was Goethe jetzt vollzog, war erst seit dem Zeitalter Lessings und Winckelmanns möglich: das Diktat der Literatur. Daß der Schrift-

steller dieses wagen durfte, ist zuletzt auch eine kunstgeschichtliche Erscheinung. Die Schwäche des Widerstandes bei der bildenden Kunst erklärt zu drei Vierteln die Absicht der Literatur (vom Standpunkte bildender Kunst aus eine frevelhafte Absicht), der Kunst zu sagen: du sollst. Wo sie es tat, erlitt sie Schiffbruch. Zum ersten Male geschah es ja, daß sie in dieser Weise sich beugte. Alle Kunstschriftstellerei früherer Zeiten war dagegen Rechenschaft von Künstlern über sich selbst, technischer Rat oder Beginn kunstgeschichtlichen Berichtens. Dabei befand sich an Goethes Seite ein Mann weit unter seinem eigenen Formate, dem er überwältigendes Vertrauen schenkte: der Schweizer Heinrich Meyer. Mit diesem schuf Goethe, nachdem Schillers Horen eingegangen waren, die Propyläen (1798—1800). Damit stellte sich der Kreis der Weimarer Kunstfreunde in den Kampf. Er galt der Romantik und dem Berliner Naturalismus. Es war Klassizismus, wenn Goethe ein Jahr vor den Propyläen schrieb über „Vorteile, die ein junger Maler haben könnte, welcher sich zu einem Bildhauer in die Lehre gäbe.“ Weit bedenklicher war der Versuch, in das Kunstschaffen durch Preisausschreiben einzugreifen. Sieben Aufgaben wurden 1799—1805 gestellt, Aufgaben im Sinne der Dichtung, zugleich auch im Sinne des französischen 17ten und 18ten Jahrhunderts. Der verhältnismäßig wichtigste der Preisträger war noch J. Martin Wagner, als Künstler schwach, für München wichtig als der kluge Berater des bayerischen Kronprinzen, der geistige Hauptbegründer der Glyptothek; ein Mann, dessen Bildung sein Können weit übertraf. (Kein Wunder bei Goethe, der ja auch unter den Tischbeins den gebildeteren J. H. Wilhelm dem malerisch feineren J. Fr. August vorzog.) Unter den Abgewiesenen war der bedeutendste Philipp Otto Runge, der gleiche Runge, mit dessen Tageszeiten und mit dessen Farbenlehre sich Goethe so warm beschäftigt hat. Dabei war gewiß Runges Leistung („Achill und Skamandros“) auch diesem selber nicht genug. Aber indem er sich selbst über sie erhob, hat er sich doch zunächst (gemeinsam mit Tieck) von Weimar losgesagt. Den stärksten Plastiker von damals, Schadow, hat Goethe bitter gekränkt, aber später wiedergewonnen. Und aller Klassizismus hat nicht ein tiefes

Interesse an C. D. Friedrich verhindern können, den Goethe zu sich kommen ließ, von dem er sogar gekauft hat.

Es wäre eben doch nichts falscher, als Goethe einen Klassizisten zu nennen. Wir müssen ihn umschreiten, so hatten wir schon gesagt.

Um 1814 aber hören wir ganz neue Urteile. Gewiß, die Antike bleibt. Um 1815 in Heidelberg wünscht sich Goethe „in einem Statuensaal zu wohnen und zu schlafen, um unter Göttergestalten zu erwachen“. Und wir hören auch, daß er damals das Griechische zurückstellte hinter das Römische, das er kannte. Aber ein Jahr zuvor hatte er ein Erlebnis echter Art an der Sammlung der Brüder Boisseree. Jetzt entdeckte er, wie ein gewaltiges Versäumnis, die alte nordische, die altdeutsche und altniederländische Kunst. Dies geschah in Formen, die nun erst der Forderung von der Italienischen Reise, daß Kunst nicht zum Reden da sei, voll entsprechen. W. Grimm schreibt: „Vor dem großen Bilde Eycks hat Goethe lange schweigend gesessen, den ganzen Tag nichts darüber geredet, aber nachmittags beim Spaziergange gesagt: da habe ich nun in meinem Leben viele Verse gemacht, darunter sind ein paar gute und viele mittelmäßige. Da macht der Eyck ein solches Bild, das mehr wert ist, als Alles, was ich gemacht habe.“ Ein anderes Mal erzählt Sulpiz Boisseree: „Ach Kinder, rief er fast alle Tage, was sind wir dumm, was sind wir dumm. Wir bilden uns ein, unsere Großmutter sei nicht auch schön gewesen! Das waren andere Kerle als wir, ja schwere Not, die wollen wir gelten lassen, die wollen wir loben.“ Nebenbei gesagt: das Gleichnis von der Großmutter ist, recht zu Ende gedacht, die beste Kritik aller Fortschritts-Kunstgeschichte. Diese vergißt, weil die Großmutter alt ist, daß sie jung war und dann erwachsen, aber doch nicht einfach die unvollkommene Vorform, gleichsam der Embryo ihres Enkels. Was aber uns am meisten angeht: Goethe hat nun zu lieben gelernt, wo er glaubte vorbeigehen zu müssen — und wo er doch herkam! Es war eine Rückkehr in die Heimat. Jedes Bild studierte er gesondert auf der Staffelei. Eine „neue ewige Jugend“ empfand er bei diesen sogenannten „Primitiven“. Aus dem Marientode „schlägt uns die Wahrheit wie mit Fäusten entgegen“! Dies ist mit

einem Male sehr „ungriechisch“, in Wahrheit nur sehr unklassizistisch gedacht. Kein Wunder, daß damals auch die gotische Baukunst für Goethe ihren Wert wiederbekam. Der neugefundene Riß zum Kölner Dome regte ihn mächtig auf, nun fand er eine große Vollkommenheit im Mittelalter; er freute sich, daß er die ihm nun erst erkennbaren klaren Maßverhältnisse als junger Mensch doch dunkel geahnt haben, daß er also des jugendlichen Urteils sich nicht schämen müsse. Damit erkennt er einen der größten, noch heute nicht zerstörten und dennoch leicht widerlegbaren Irrtümer: als habe nur Italien feste Maßverhältnisse gekannt.

Ist aber nicht auch dieser Weg zuletzt der Weg von Goethes Dichtung? Der zweite Teil des Faust ist später als die Iphigenie. Und ebenso ist die Wiederbejahung der nordischen, der eigenen Kunst später — und reifer als ihre Bekämpfung.

Goethe in seinem Verhältnis zur bildenden Kunst ist nicht unter einer Forderung nach Exaktheit und Konsequenz zu sehen, die grimmige Enttäuschung brächte, sondern in freier Hingabe an das Wirkliche, wie er selbst sie forderte. Er ist weder folgerichtiger Theoretiker, noch ein großer Tätiger der bildenden Kunst gewesen. Er war etwas ganz anderes: er war Leben in höchstem Maße, geladen mit Widersprüchen, wandlungsreich nicht nur, also nicht nur wechselnd in der Zeit, sondern auch jeden Augenblick bereit, vielseitig zu sein im schönsten Sinne. Das Ewige an ihm suchten wir von da aus, wo er am meisten bedingt erscheinen mußte. Gerade da wurde er zu einem Angelpunkte. Die zerschlagene Welt des Stiles der sichtbaren Form konnte er nicht heilen, aber so ganz, wie jene zerschlagene Welt einst gewesen war, so ganz und reich wurde die Welt, die er in seinem Inneren erbaut hat: eine Kuppel, die das Gegensätzliche in sich vereint, Aufstieg und Breite.

