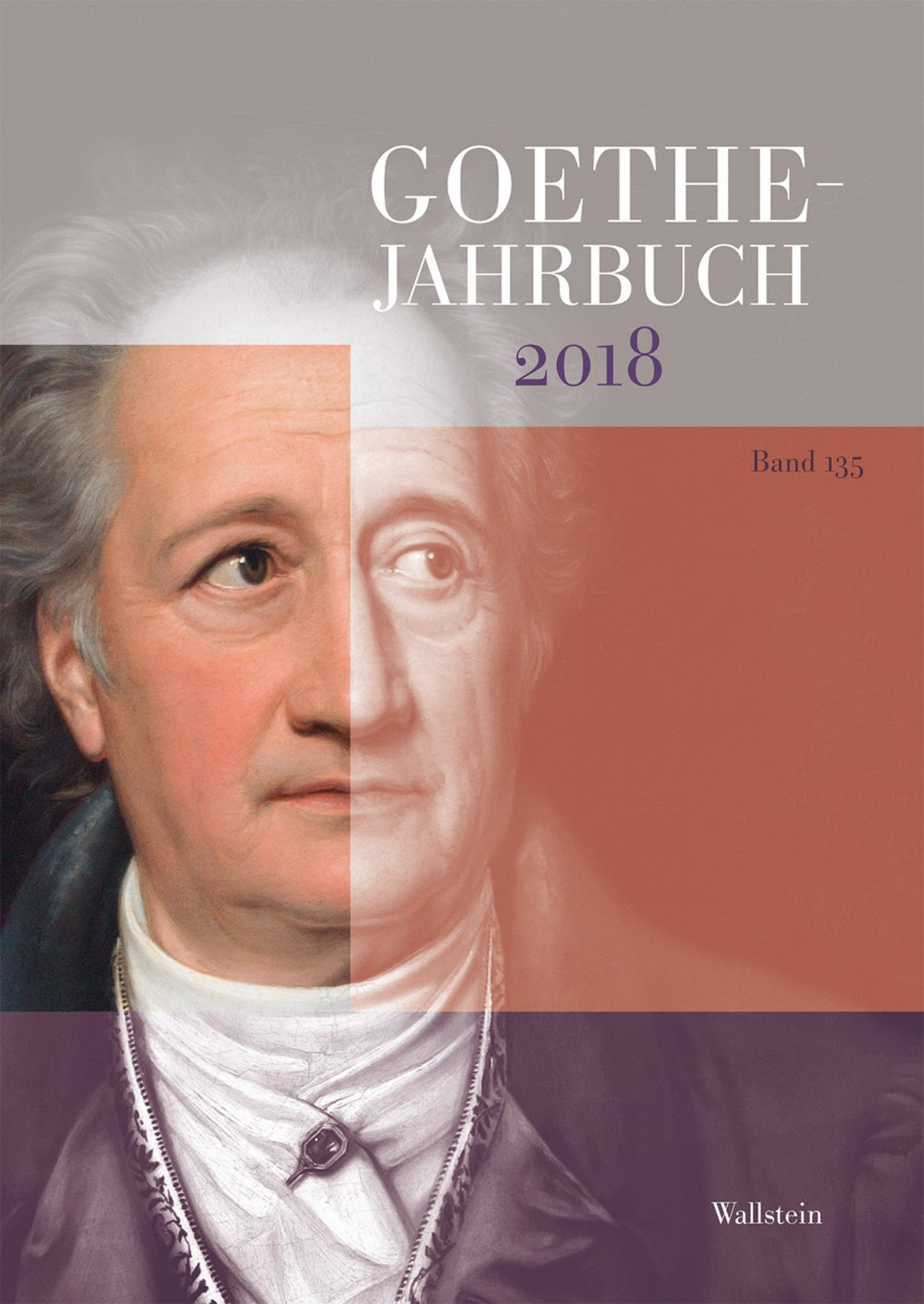
GOETHE-JAHRBUCH 2018

Band 135



Wallstein

Goethe-Jahrbuch 2018
Band 135

Goethe-Jahrbuch

Im Auftrag
des Vorstands der Goethe-Gesellschaft
herausgegeben von
Frieder von Ammon, Jochen Golz
und Edith Zehm

135. Band
der Gesamtfolge
2018

WALLSTEIN VERLAG

Im Gedenken an Ludwig Geiger
1848-1919

Redaktion: Dr. Petra Oberhauser

Mit 29 Abbildungen

Gedruckt mit Unterstützung des Thüringer Ministeriums
für Bildung, Jugend und Sport

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk unter Verwendung mechanischer, elektronischer und anderer Systeme in irgendeiner Weise zu verarbeiten und zu verbreiten. Insbesondere vorbehalten sind die Rechte der Vervielfältigung – auch von Teilen des Werkes – auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der tontechnischen Wiedergabe, des Vortrags, der Funk- und Fernsehsendung, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, der Übersetzung und der literarischen oder anderweitigen Bearbeitung.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

© Wallstein Verlag, Göttingen 2019
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Sabon
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf – © SG-Image
unter Verwendung des Goethe-Porträts von Friedrich Dürck nach Joseph Carl Stieler
(Klassik Stiftung Weimar, Museen, GGe/00439)

ISBN (Print) 978-3-8353-3543-1
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4393-1
ISSN (Print) 0323-4207

Inhalt

11 *Vorwort*

14 *Dank an die Jahrbuch-Paten*

17 *Symposium junger Goetheforscher*

17 Christina Clausen
Zwischen »gutem Trieb« und »heiliger Scheu«. Der junge Goethe als zeichnender Denker

31 Hauke Kuhlmann
Der andere Saul. Die Saul-David-Erzählung in Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahren«

39 Yuho Hisayama
Weltseele, Weltgeist und das Ungesagte in Goethes Altersgedicht »Eins und Alles«

47 Hanna Hamel
Anschauung der Atmosphäre. Zur Darstellung des ›Übergänglichen‹ in Goethes »Versuch einer Witterungslehre«

57 *Abhandlungen*

57 Frieder von Ammon
Goethes Fluchten

71 Arne Eppers
Goethes geflüchtete Frauen. Dorothea und Iphigenie: Rekonstruktionen fiktiver Migrationserfahrungen

89 Petra Maisak
»Goethe – und Füßli – vortrefflich zusammengepaart«. Johann Heinrich Füssli im Blickfeld Goethes

106 Hans Joachim Dethlefs
Was ist Haltung? Ein Kommentar zu Goethes »Farbenlehre«, §§ 867-870

118 Karin Vorderstemann
»Sr. Excellenz dem Herrn Staatsminister von Goethe zu Weimar sende Demselben zur Auswahl an Original-Handzeichnungen«. Zu ungedruckten Notizen Goethes auf einer Auswahlliste von Carl Gustav Boerner

130 Jochen Golz
»Weimars Pflichten auf der Bühne der Vergangenheit«. Zum Briefwechsel zwischen Großherzog Carl Alexander und Walther Wolfgang von Goethe

146 Dieter Lamping
Kafka und Goethe. Die Geschichte einer Entfernung

159 Wolfgang Holler
»Mich hat er durch mein Leben begleitet« – Käthe Kollwitz und Goethe

175 *Goethe philologisch. Neue (und ältere) Projekte*

175 Jutta Eckle, Bastian Röther
»Erfahrung, Betrachtung, Folgerung durch Lebensereignisse verbunden«. Die Leopoldina-Ausgabe »Goethe. Die Schriften zur Naturwissenschaft«

187 *Goethe-Bücher der Vergangenheit, neu gelesen*

187 Ernst Osterkamp
Victor Hehns »Gedanken über Goethe«

203 *Dokumentationen und Miszellen*

203 Renate Müller-Krumbach
Ein Porträt Charles Joseph Fürst de Lignes von Ferdinand Jagemann

213 Ronny Teuscher
Ein Brief Otto Magnus von Stackelbergs an Goethe

220 Heinz Hamm
Erkundungen Goethes zu Ort und Zeit der Begegnung zwischen Faust und Helena

227 *Rezensionen*

227 *Johann Wolfgang Goethe: »Faust«. Historisch-kritische Edition. Hrsg. von Anne Bohnenkamp, Silke Henke u. Fotis Jannidis unter Mitarbeit von Gerrit Brüning, Katrin Henzel, Christoph Leijser, Gregor Middell, Dietmar Pravida, Thorsten Vitt u. Moritz Wissenbach. – Johann Wolfgang Goethe: »Faust. Eine Tragödie«. Konstituierter Text. Bearb. von Gerrit Brüning u. Dietmar Pravida. – Johann Wolfgang Goethe: »Faust. Der Tragödie zweiter Teil«. Gesamthandschrift. Faksimile und Transkription. Bearb. von Gerrit Brüning, Katrin Henzel, Dietmar Pravida u. Dietrich Renken, Thorsten Vitt, Moritz Wissenbach. 2 Bde.*
Besprochen von Rüdiger Nutt-Kofoth

233 *Johann Wolfgang Goethe: »Faust«. Texte und Kommentare. Hrsg. von Albrecht Schöne (8., revidierte u. aktualisierte Aufl. von FA I, 7). 2 Bde.*
Besprochen von Gerrit Brüning, Philipp Restetzki

237 *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten. Begründet von Momme Mommsen. Fortgeführt u. hrsg. von Katharina Mommsen. Bandbearbeiter Uwe Hentschel. Bd. V: Fastnachtsspiel – Faust*
Besprochen von Shu Ching Ho

240 *Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer (Hrsg.): Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. – Manuel Bauer: Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart.*
Besprochen von Frieder von Ammon

245 *Faust-Sammlungen. Genealogien – Medien – Musealität. Hrsg. von Carsten Rohde*
Besprochen von Uwe Japp

248 *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst. Hrsg. von Roger Diederen u. Thorsten Valk in Zusammenarbeit mit Sophie Borges u. Nerina Santorius*
Besprochen von Kay Ehling

250 *Claudia Blank (Hrsg.): Faust-Welten. Goethes Drama auf der Bühne (Ausst.-Kat. Deutsches Theatermuseum München)*
Besprochen von Philipp Restetzki

252 *Ida De Michelis: Il viaggio di Faust in Italia. Percorsi di ricezione di un mito moderno*
Besprochen von Elena Agazzi

* * *

254 *Johann Wolfgang Goethe: Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert. Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Studienausgabe. Hrsg. von Bodo Plachta*
Besprochen von Frieder von Ammon

256 *Aus Goethes Autographensammlung. Hrsg. vom Goethe- und Schiller-Archiv in Verbindung mit dem Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum*
Besprochen von Walter Hettche

258 *Michael Jaeger: Salto mortale. Goethes Flucht nach Italien. Ein philologischer Essay*
Besprochen von Albert Meier

260 *Claudia Keller: Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse*
Besprochen von Terence James Reed

262 *Gerd Kimmerle: Unendliche Deutungen. Goethes »Wahlverwandtschaften« – eine philosophische Lektüre*
Besprochen von Peter Neumann

263 *Marcel Lepper: Goethes Euphrat. Philologie und Politik im »West-östlichen Divan«*
Besprochen von Sebastian Donat

267 *Heinrich Detering, Yuan Tan: Goethe und die chinesischen Fräulein*
Besprochen von Frieder von Ammon

268 *Susan E. Gustafson: Goethe's Families of the Heart*
Besprochen von Katrin Henzel

270 *Jörg Soetebeer: Umbildende Erfahrung. Goethes Begriff von Selbstbildung*
Besprochen von Benedikt Jeßing

272 *Miriam Albracht, Iuditha Balint, Frank Weiher (Hrsg.): Goethe und die Arbeit*
Besprochen von Lars Kaminski

274 *Mathias Mayer: Eigentlichst, nachbarlichst, der Deinigste. Goethes absoluteste Freiheit des Superlativs*
Besprochen von Reiner Wild

275 *Marina Kouzmitskaia: Goethes Aufnahme und Bearbeitung von Legenden. »Genau betrachtet, möchte man doch wohl gut heißen, daß es so viele Heilige gibt …«*
Besprochen von Frank Fürbeth

279 *Maximilian Bergengruen: Verfolgungswahn und Vererbung. Metaphysische Medizin bei Goethe, Tieck und E. T. A. Hoffmann*
Besprochen von Susanne Vollberg

281 *Helmut Mojem, Barbara Potthast (Hrsg.): Johann Friedrich Cotta. Verleger – Unternehmer – Technikpionier*
Besprochen von Johannes Frimmel

282 *Sylke Kaufmann: Louise Seidler (1786-1866). Bd. 1: Leben und Werk – Bd. 2 Œuvreverzeichnis*
Besprochen von Kay Ehling

284 *Madame de Staël: »De l'Allemagne«. Nouvelle édition. Texte établi, présenté et annoté par Axel Blaeschke*
Besprochen von Gerhard R. Kaiser

288 *Michele Gardini: L'attimo e l'anima. Goethe nella metropoli di Simmel.*
Besprochen von Albert Meier

290 *Claude Haas, Johannes Steizinger, Daniel Weidner (Hrsg.): Goethe um 1900*
Besprochen von Philipp Restetzki

292 *Ernst Robert Curtius: Elemente der Bildung. Hrsg. von Ernst-Peter Wieckenberg u. Barbara Picht*
Besprochen von Wilhelm Voßkamp

295 *Anna-Dorothea Ludewig, Steffen Höhne (Hrsg.): Goethe und die Juden – die Juden und Goethe. Beiträge zu einer Beziehungs- und Rezeptionsgeschichte*
Besprochen von Nicolas Berg

298 *Gert Westphal liest Johann Wolfgang von Goethe. Die große Höredition*
Besprochen von Reinhart Meyer-Kalkus

303 *W. Daniel Wilson: Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich*
Besprochen von Paula Wojcik

307 *Aus dem Leben der Goethe-Gesellschaft*

307 *In memoriam*

314 *Veranstaltungen der Goethe-Gesellschaft im Jahr 2018*

316 *Stipendienprogramm im Jahr 2018*

317 *Dank für Zuwendungen im Jahr 2018*

320 *Dank für langjährige Mitgliedschaften in der Goethe-Gesellschaft im Jahr 2018*

322 *Tätigkeitsberichte der Ortsvereinigungen für das Jahr 2017*

345 *Ausschreibungstext zur Vergabe von Werner-Keller-Stipendien*

346 *Liste der im Jahr 2018 eingegangenen Bücher*

348 *Die Mitarbeiter dieses Bandes*

352 *Siglen-Verzeichnis*

354 *Abbildungsnachweis*

356 *Manuskripthinweise*

Vorwort

2018 war ein veritables *Faust*-Jahr: Überraschend vieles in diesem Jahr stand im Zeichen von Goethes Hauptwerk, das sich dabei ein weiteres Mal als unerschöpflich erwies. Um mit dem Wichtigsten zu beginnen: Nachdem 2017 die achte und erklärtermaßen letzte Auflage von Albrecht Schönes maßgeblicher Studienausgabe des *Faust* erschienen war, folgte 2018 die erste, von seiner ehemaligen Schülerin Anne Bohnenkamp zusammen mit Silke Henke und Fotis Jannidis herausgegebene historisch-kritische Edition dieses Textes, mit der ein gravierendes Versäumnis der Goethe-Philologie nachgeholt wurde und die, weil es sich dabei um eine nicht zuletzt in technischer Hinsicht zukunftsweisende Hybrid-Ausgabe handelt, wahrscheinlich eine neue Epoche der Editorik insgesamt einleiten wird. 2018 hat in der Editionsgeschichte des *Faust* also gewissermaßen eine Staffelübergabe stattgefunden – und wir können sagen: Wir sind dabei gewesen.

Doch das war noch längst nicht alles: 2018 war außerdem das Jahr des Münchner *Faust-Festivals*, in dessen Mittelpunkt die große, viel beachtete Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst* stand, die von der kleineren, aber ebenfalls ergiebigen Ausstellung *Faust-Welten* im Deutschen Theatermuseum flankiert wurde. Ergänzt wurde das durch zahlreiche weitere Veranstaltungen in der bayerischen Metropole, die sich dem *Faust* für fünf Monate gleichsam verschrieben hatte. In einem weniger spektakulären Ausmaß gilt dies auch für andere Orte, wie zum Beispiel Leipzig, wo beide Teile des *Faust* in einer kühnen und entsprechend kontrovers diskutierten Inszenierung aufgeführt wurden, die zwar auf die Figur des Mephistopheles verzichtete, dafür aber einen Gang in die Stadt vorsah. Hinzu kam schließlich eine regelrechte Flut von Publikationen zum *Faust*, unter denen sich groß angelegte Überblicksdarstellungen ebenso befinden wie detaillierte Spezialstudien. Auch die aufsehenerregende neue Untersuchung des Goetheforschers W. Daniel Wilson zur problematischen Rolle der Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich nimmt bereits in ihrem Titel – *Der Faustische Pakt* – Bezug auf Goethes Drama. Nur am Rande sei erwähnt, dass dieser Pakt auch im Zusammenhang mit dem möglichen Austritt Großbritanniens aus der Europäischen Union ins Spiel gebracht wurde: Konservative ›Brexiteers‹ hätten – so war vor einiger Zeit in der englischen Presse zu lesen – »a Faustian pact with anti-immigrant populism« geschlossen. Ob hier am Ende aber die Erlösung stehen wird oder ob diese ›faustischen‹ Figuren nicht doch vom Teufel geholt werden, bleibt abzuwarten.

Allenthalben *Faust* also – die Herausgeber des Goethe-Jahrbuchs haben darauf reagiert, indem sie an den Beginn des Rezensionsteils einen eigenen Abschnitt gestellt haben, in dem relevante Neuerscheinungen zum Thema *Faust* unter die Lupe genommen werden. Am Anfang steht das erwähnte Doppelereignis in der Editionsgeschichte des Dramas, und auch die Kataloge der beiden Münchner Ausstellungen finden Berücksichtigung.

Des Weiteren ist die Veränderung eines Titels anzukündigen: Die Rubrik, die bei ihrer Einführung im Goethe-Jahrbuch 2017 noch mit *Große Goethe-Bücher* über-

schrieben war, heißt jetzt *Goethe-Bücher der Vergangenheit, neu gelesen*. Warum diese Titeländerung nötig war, macht der Beitrag Ernst Osterkamps deutlich, der sich die kanonische, zuerst im Jahr 1887 erschienene Abhandlung *Gedanken über Goethe* des einst berühmten Kulturhistorikers und Goetheforschers Victor Hehn vorgenommen hat und sich dabei zu seiner eigenen Überraschung mit einem »oft abstoßende[n], manchmal nahezu unerträgliche[n] Buch« konfrontiert sah: das Buch eines Nationalisten und Antisemiten, der für seine »blindwütige Diffamierungs- und Ausgrenzungsstrategie gegenüber allem Jüdischen« Goethe in Dienst nahm und damit erfolgreich war. Osterkamp analysiert die Verirrungen des späten Hehn, der in seiner Dorpater Jugend noch ein liberaler Anti-Zarist gewesen ist, auf das Genaueste und fördert dabei Erschreckendes zutage – unter anderem die beschämende Tatsache, dass Hehn zur Verbreitung seiner unsäglichen Thesen auch das Goethe-Jahrbuch nutzen konnte. Goethe-Bücher der Vergangenheit neu zu lesen, kann unter Umständen also bedeuten, ihnen ihre oft ungeprüft attestierte Größe absprechen zu müssen. Umso wichtiger ist den Herausgebern diese Rubrik, mit der sie zu einer kritischen Aufarbeitung der Geschichte der Goetheforschung und nicht zuletzt auch des Goethe-Jahrbuchs beitragen möchten.

Eröffnet wird die diesjährige Ausgabe mit einer Auswahl der Vorträge, die im Rahmen der 85. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft beim *Symposium junger Goetheforscher* gehalten wurden. Das Spektrum an Themen reicht von Goethe als ›zeichnendem Denker‹ über ein Motiv aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, sein Altersgedicht *Eins und Alles* bis zu Goethe als Naturforscher.

Breit ist auch das Spektrum der dann folgenden Abhandlungen. Sie widmen sich zwei Schwerpunkten: dem Thema ›Flucht‹ bei Goethe, das in zwei Aufsätzen behandelt wird, die auf unterschiedliche Weise die bemerkenswerte Rekurrenz dieses Problemkomplexes in Goethes Leben und Werk aufzeigen, und dem Bereich ›Goethe und die Bildende Kunst‹, der durch nicht weniger als vier Beiträge abgedeckt wird (zu Goethe und Johann Heinrich Füssli, zum kunsttheoretischen Begriff der ›Haltung‹ in Goethes *Farbenlehre*, zu Goethes Notizen auf einer Auswahlliste von Handzeichnungen sowie zur Goethe-Rezeption bei Käthe Kollwitz). Außerdem findet man einen Beitrag von Dieter Lamping zu *Kafka und Goethe*, in dem diese ›Geschichte einer Entfernung‹ minuziös rekonstruiert wird; der ›Geschichte eines Vertrauensverhältnisses‹ widmet sich hingegen der Beitrag zum Briefwechsel zwischen Walther Wolfgang von Goethe und Großherzog Carl Alexander von Jochen Golz.

In der Rubrik *Goethe philologisch. Neue (und ältere) Projekte* wird die Leopoldina-Ausgabe der Schriften zur Naturwissenschaft durch Jutta Eckle und Bastian Röther, zwei langjährige Mitarbeiter dieser verdienstvollen Edition, vorgestellt. Es schließt sich die Rubrik *Dokumentationen und Miszellen* an. Hier nimmt Renate Müller-Krumbach die Neuzuschreibung eines bislang fälschlich als Wieland-Porträt gedeuteten Gemäldes vor, Ronny Teuscher stellt einen noch unveröffentlichten Brief an Goethe vor und Heinz Hamm steuert einen quellenkundlichen Beitrag zum 3. Akt von *Faust II* bei.

Der Teil *Aus dem Leben der Goethe-Gesellschaft* vermittelt ein eindrucksvolles Bild vom Wirken der Goethe-Gesellschaft im In- und Ausland, vom Engagement der Mitglieder im Spendenwesen, von langjährigen treuen Mitgliedschaften und

von den vielseitigen Aktivitäten der Ortsvereinigungen, die das Wissen über Goethes Leben und Werk in ihrer jeweiligen Region vermitteln und vertiefen.

Herzlich ist den Jahrbuch-Paten zu danken: Mit ihrer Großzügigkeit tragen sie dazu bei, dass das Goethe-Jahrbuch auch in finanziell schwierigen Zeiten erscheinen kann. Insofern leistet jeder einzelne Jahrbuch-Pate einen wichtigen Beitrag zum Fortbestand dieses für die Goetheforschung zentralen Organs, das zudem eine Verbindung zwischen den derzeit ca. 2500 Mitgliedern der Goethe-Gesellschaft herstellt. Deshalb erlauben wir uns die Bitte an unsere Leser, eine Jahrbuch-Patenschaft abzuschließen oder sie nach drei Jahren zu erneuern. Ein entsprechendes Formular ist am Ende des Jahrbuchs und auf der Internetseite der Goethe-Gesellschaft zu finden.

Es ist uns ein Bedürfnis, an dieser Stelle des Mannes zu gedenken, der das Goethe-Jahrbuch 1880, also vor nunmehr 139 Jahren, gegründet hat: der große jüdische Gelehrte und Goetheforscher Ludwig Geiger. Vor 100 Jahren – am 9. Februar 1919 – ist er gestorben. Geigers Verdienste um die Goetheforschung sind nicht hoch genug zu schätzen. Es sei bei dieser Gelegenheit nicht verschwiegen, dass er unter dem Ungeist, den Victor Hehn und viele andere verkörpern, beträchtlich zu leiden hatte. Aufgrund antisemitischer Anfeindungen sah er sich im Jahr 1913 gezwungen, seine Herausgeberschaft niederzulegen. Ihm ist diese Ausgabe des Goethe-Jahrbuchs gewidmet.

Die Herausgeber

Dank an die Jahrbuch-Paten

Nachfolgend danken wir sehr herzlich all jenen Damen und Herren, die Jahrbuch-Pate geworden sind und damit drei aufeinanderfolgende Jahrbücher mit jeweils 100 Euro fördern:

Dr. Pjotr Abramow, Moskau (Russland)
Dr. Christina Althen, Frankfurt a. M.
Dr. Ulrike Bischof, Weimar
Hubert W. Böttger, Weimar
Prof. Dr. Martin Bollacher, Bochum
Gerhard Bücker, Bremen
Prof. Dr. Bianca Cetti Marinoni, Verona (Italien)
Dr. Hans-Jürgen Danzmann, Bad Säckingen
Dr. Hans-Helmut Dieterich, Ellwangen
Prof. Dr. Udo Ebert, Jena
Peter Ewert, Mönchengladbach
Klaus Martin Finzel, Köln
Dr. Hans-Ulrich Foertsch, Marl
Dr. Jens Giersdorf, Lasel
Dr. Klaus F. Gille, Bloemendaal (Niederlande)
Dietrich Gneist, Bonn
Dr. Friedrich Götzen, Worms
Dr. Renate Grumach, Berlin
Marion Heise, Halle/Saale
Dr. Rainer Hultzsch, Jena
Dr. Richard Ilgner, St. John's (Kanada)
Dr. Mathias Iven, Potsdam
Wilhelm Kaltenborn, Berlin
Dietrich Kauffmann, Düsseldorf
Prof. Dr. Tschong-Dae Kim, Gwacheon (Korea)
Manfred Klenk, Mannheim
Prof. Dr. Lothar Köhn, Senden
Mario Kopf, Dessau-Roßlau
Dr. Joachim Krause, Gladbeck
Prof. Dr. Paul Laufs, Stuttgart
Erika Leck, Münster
Werner Löfflmann, Ramosch (Schweiz)
Dr. Gertrude Lückerath, Köln
Prof. Dr. Manfred Mörl, Schiffdorf
Dr. Karl Peter Müller, Marl
Prof. Dr. Klaus-Detlef Müller, Tübingen
Dr. Helmut L. Müller-Osten, Forchheim
Hannes Mürner, Hamburg
Dr. Hidetaka Nishi, Präfektur Ishikawa (Japan)

Boris Oppermann, Ehingen
Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V.
Michael Plett, Arnsberg
Frank Rausch, Bexbach
Prof. Dr. Karl Richter, St. Ingbert
Dr. Dieter Rothhahn, Frankfurt a. M.
Andreas Rumler, Elsdorf
Jutta Rumler, Elsdorf
Prof. Dr. Gerhard Sauder, St. Ingbert
Dr. Martin Schencking, Welschneudorf
Dr. Rosemarie Schillemeit, Braunschweig
Willi Schmid, Rosenheim
Dr. Thomas Schmitt, Fulda
Dr. Sabine Solf, Wolfenbüttel
Holger Spies, Frankfurt a. M.
Gertrud Staffhorst, Karlsruhe
Prof. Dr. Matthias Steinhart, Würzburg
Martin Strauch, Ilmenau
Ilse Streit-Dewald, München
Ekkehard Taubner, Bergen/Vogtland
Ursula Theuner, Köthen
Stefan Tönjes, Nordenham
Dr. Markus Wallenborn, Worms
Kimberley Wegner, Bamberg
Prof. Dr. Reinhard Wegner, Heidelberg
Dr. Bernhard Wiesner, Bad Berka
Prof. Dr. Reiner Wild, Heidelberg
Prof. Dr. Manfred Windfuhr, Kaarst
Dr. Klaus Zeidler, Baden-Baden
Gerd Ziegler, Weimar
Alexander von Zweidorff, Hamburg.

Im Abschnitt *Dank für Zuwendungen im Jahr 2018* danken wir namentlich all jenen Damen und Herren, die dem Goethe-Jahrbuch eine größere oder kleinere Spende haben zuteilwerden lassen.

Symposium junger Goetheforscher

Christina Clausen

*Zwischen »gutem Trieb« und »heiliger Scheu«. Der junge Goethe als zeichnender Denker**

In einem Bericht an Friedrich Wilhelm III. aus dem Jahr 1830 empfiehlt Wilhelm von Humboldt den Ausbau der graphischen Abteilung in der Königlichen Kunstsammlung, und zwar vor allem durch den systematischen Erwerb von Handzeichnungen. Diese sollten als Studienmaterial für angehende Künstler genutzt werden, da sie die anderen Bildkünste in Unmittelbarkeit und Einfallsreichtum bei weitem überträfen:

> Aus den meistentheils flüchtig hingeworfenen Zeichnungen leuchtet der Charakter und die Manier des Künstlers oft kühner und entschiedener, als aus den Gemälden hervor, und sie enthalten zugleich einen Schatz von künstlerischer Erfindung und von Mustern der Composition.[1]

Hieraus spricht eine tiefe Wertschätzung von Zeichnungen im Allgemeinen und skizzenhaften und unvollendeten Blättern im Speziellen,[2] die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert nicht nur am Berliner Hof neue Blüten der Sammelleidenschaft trieb.[3] Gerade ihr fragmentarischer Charakter und der Gestus der Spontaneität wurden spätestens seit dem 15. Jahrhundert als direkter Ausdruck künstlerischer Individualität und Einbildungskraft verstanden.[4] Zahl-

* Der Titel sowie die Idee zu diesem Beitrag gehen zurück auf das denkwürdige Seminar *Zeichnende Denker von Galilei bis Peirce* im Sommersemester 2011 am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität Berlin. Ich bedanke mich bei meinen Kommilitonen und vor allem bei Horst Bredekamp, der immer fragend bleibt und nie belehrend wird.

1 *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften*. Bd. 12, Zweite Abteilung: *Politische Denkschriften III. 2. Hälfte*. Hrsg. von Bruno Gebhardt. Berlin 1904, S. 563.

2 Johannes Grave: *Zeichnung ohne Zug. Über das Unzeichnerische in der deutschen Kunst um 1800*. In: *Zs. für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 53 (2008) 2, S. 233-260; hier S. 233-235.

3 In diese Zeit fällt die Entstehung oder Institutionalisierung von zahlreichen hochkarätigen graphischen Sammlungen in Europa; so zum Beispiel 1776 die Gründung der *Albertina* in Wien, 1808 die Gründung des *Department of Prints and Drawings* des *British Museums* oder 1831 die Gründung des Berliner *Kupferstichkabinetts*.

4 Alexander Perrig: *Vom Zeichnen und von der künstlerischen Grundausbildung im 13. bis 16. Jahrhundert*. In: *Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung*. Hrsg. von Rolf Toman. Köln 1994, S. 416-440.

reiche frühneuzeitliche Kunsttheoretiker verhandelten in diesem Zusammenhang den Begriff ›Disegno‹, der weniger mit einer handwerklichen Ausführung als vielmehr mit unterschiedlichen Konzepten von ›Idea‹[5] oder ›Invenzione‹[6] in Verbindung gebracht wurde.[7] So überschreitet Federico Zuccari in seiner Abhandlung *L'Idea De' Pittori, Scultori et Architetti* von 1607 die Vorstellung einer allein geistig entstehenden Idee, die sich dann in der Zeichnung materialisiert, indem er die Form und damit wiederum das Medium selbst als Grundlage jeglichen intellektuellen Schaffens versteht.[8] An dieses Konzept der sich gegenseitig bedingenden und dadurch vorantreibenden Wechselwirkung von geistiger Idee und zeichnerisch tätiger Hand knüpft Horst Bredekamp in seinen Überlegungen zur zeichnenden Denkkraft an: »In der zeichnenden Äußerung tritt dem Bewusstsein ein Gegenüber entgegen, das ihn in eine Fixierung zwingt, die seine Intraspektion zu ungeahnten Horizonten öffnet«.[9]

Darüber hinaus können rasch hingeworfene Skizzen und Randzeichnungen – im Unterschied zu handwerklich perfekt ausgeführten Repräsentationszeichnungen – als bewusste oder unbewusste bildliche Dokumentation eines kreativen Denkprozesses untersucht werden. Ausgehend von dieser These sollen zwei Zeichnungen Goethes, die sich in Briefen an Auguste Louise Gräfin zu Stolberg-Stolberg und Johanna Fahlmer aus den 1770er Jahren finden, außerhalb von Kategorien künstlerischer Qualität im Hinblick auf ihre unmittelbare Ausdruckskraft untersucht werden. Auf einer zweiten Ebene werden Goethes kunsttheoretische Überlegungen zur Zeichnung sowie Aussagen über die eigene Zeichentätigkeit einbezogen.

I. Die Autonomie der Linie

In einem Brief an Johanna Fahlmer, der vermutlich Mitte März des Jahres 1774 verfasst wurde, transformieren sich die Gedanken des jungen Goethe noch unbegrenzt und frei in eine Linie.[10] Als sowohl der Schrift wie auch der Zeichnung zugrundeliegendes Element lässt er beide Sphären virtuos ineinander übergehen. Inwiefern sich beide Ausdrucksformen ergänzen und gegenseitig bedingen, wird

5 Vgl. zur Verbindung von ›Disegno‹ und ›Idea‹ z. B. bei Giorgio Vasari: Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. In: *Eidos und Eidolon von Ernst Cassirer, Idea von Erwin Panofsky*. Hrsg. von John Michael Krois. Hamburg 2008, S. 51-301; hier S. 106.

6 Vgl. Martin Kemp: *From »Mimesis« to »Fantasia«. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*. In: *Viator* (1977) 8, S. 347-398; hier S. 368 f.

7 Vgl. zur Entwicklung des Begriffs ›Disegno‹ weg von einem Primat der Praxisbezogenheit Wolfgang Kemp: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*. In: *Marburger Jb. für Kunstwissenschaft* (1974) 19, S. 219-240; hier S. 225.

8 Ulrich Pfisterer: *Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris »L'Idea De' Pittori, Scultori et Architetti«*. In: *Zs. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1993) 38, S. 237-268; hier S. 250 f.; vgl. in diesem Zusammenhang auch den ›Fantasia‹-Begriff in Cennino Cenninis Malereitheorie: Kemp (Anm. 7), S. 368 f.

9 Horst Bredekamp: *Die Zeichnende Denkkraft. Überlegungen zur Bildkunst der Naturwissenschaften*. In: *Interventionen* (2005) 14, S. 155-171; hier S. 162.

10 GB 2,I, S. 79-82; Faksimile S. 80 f., Nr. 103. Die folgenden wörtlichen Zitate stammen aus diesem Brief.

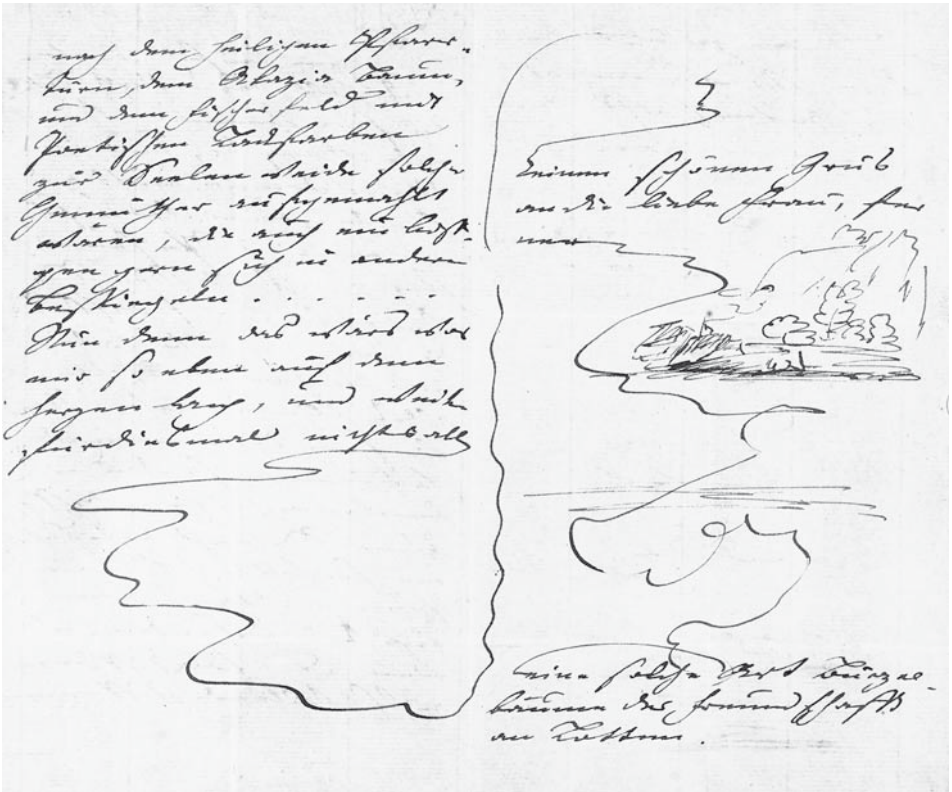


Abb. 1
Brief von Goethe an Johanna Fahlmer vom März 1774

anschaulich, wenn die Schriftlinie unvermittelt aus dem letzten Buchstaben des unvollendeten Satzes »und weiter fürdiesmal nichts als« ausbricht (Abb. 1). In ausschweifenden Schlaufen gleitet die Linie über das Blatt. Es hat den Anschein, als ziehe sie den Gedanken locker an der Falz entlang nach oben auf die zweite Blatthälfte. Im oberen Bereich beschreibt sie eine Kurve nach rechts, um sich danach wieder zu Buchstaben zu formieren. Zwei Stellen in diesem Bereich zeugen von der zügigen Linienführung Goethes, denn der Strich ist nicht gemessen und kontrolliert durchgezogen, sondern löst sich punktuell vom Untergrund; durch seine über das Blatt fliegende Feder entstehen Auslassungen.

Nach den Worten »einen schönen Grus an die liebe Frau, ferner« löst sich die Linie erneut spielerisch aus dem Text und scheint zunächst in eine rasche Landschaftsskizze überzugehen. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass die Linie sich an der Landschaft vorbeischlängelt und in ausladenden Schlaufen und Bögen am unteren Rand des Blattes zum zweiten Mal in Schrift übergeht, in den Zeilen »eine solche Art Burzelbäume der Freundschafft an Lotten«. An dieser Stelle untermalt Goethe den Briefinhalt, die »Burzelbäume«, mit enthusiastisch gekringelten Formzugaben. Auch zu der schnell hingeworfenen Landschaftsskizze, die in den großen Freiraum zwischen den Briefzeilen eingefügt ist, inspirierte ihn

wohl der eigene Brief, denn er fordert von Johanna Fahlmer eine »Epistel«, in der die »sonderbaar aufschwellende hoffnungen nach dem heiligen Pfarrturn, dem Akazia Baum, und dem Fischerfeld mit Poetischen Lackfarben zur Seelenweide solcher Gemüther aufgemahlt wären«. In seiner Skizze lassen sich Bäume oder Sträucher ausmachen, die auf diese Naturbeschreibungen rekurrieren. Der »Pfarrturn« und das Frankfurter »Fischerfeld« werden innerhalb der Zeichnung auf der nächsten Seite, am Ende des Briefes angedeutet (Abb. 2). Über die Stadtsilhouette mit dem Turm und die Main-Brücke zieht sich erneut eine verschlungene Linie, die aus dem letzten Satz: »[…] und dann zuletzt die wahre Monogrammatische Unterschrift dero Ergebnen dieners« herausführt und sich um das große, kreuzförmige »G« herumlegt. Den endgültigen Abschluss bildet eine weitere Landschaft mit einer grob skizzierten Wolkenformation.

Wie die Zeichnungen nicht detailliert ausgeführt sind, platzierte er auch im Text des Briefes allusive Kürzel und Umschreibungen. Hierin äußert sich einerseits die Vertrautheit mit der Adressatin, andererseits Goethes schier ungezügeltes Streben, alles in einem Zuge mitzuteilen. Auch im Schriftbild zeigt sich die stürmische Eile im Abstand zwischen den Wörtern, der größer wird, bevor er zu zeichnen beginnt – ein fließender Übergang von Buchstabe in Bild.[11]

Sowohl die kühnen Landschaftsskizzen als auch die nur scheinbar nachgeordnete textverbindende Linie werden zum Sinnbild des Gedankenflusses.[12] Ihr rhythmischer Schwung bezieht sich unmittelbar auf den Inhalt des Briefes und verleiht einer fröhlich neckenden Stimmung Ausdruck. Damit wird die reine Linie zum Bedeutungsträger, befreit von »den kodifizierten Wegen der Nachahmung *und* der Idealisierung«.[13]

In Goethes zeichnerischem Œuvre ist durchweg eine Dominanz der Linie festzustellen. Diesen Hang zur Linie und zum Umriss, der sich in vielen seiner Arbeiten zeigt, reflektiert er in *Dichtung und Wahrheit*:

> Durch eine gewisse Natur-Anlage und Übung gelang mir wohl ein Umriß; auch gestaltete sich leicht zum Bilde was ich in der Natur vor mir sah; allein es fehlte mir die eigentliche plastische Kraft, das tüchtige Bestreben dem Umriß Körper zu verleihen, durch wohlabgestuftes Hell und Dunkel.[14]

Die gewählte Formulierung des »tüchtige[n] Bestreben[s]« deutet darauf hin, dass Goethe unter der plastischen Durchgestaltung einer Zeichnung mittels Schattierungen einen mühsamen und Geduld erfordernden Prozess verstand. Der Wert des

11 Vgl. zur Bedeutung der Handschrift in Goethes Briefen Elke Richter: *Goethes Briefhandschriften digital – Chancen und Probleme elektronischer Faksimilierung*. In: *Brief-Edition im digitalen Zeitalter*. Hrsg. von Anne Bohnenkamp, Elke Richter. Berlin, Boston 2013, S. 62-65.

12 Vgl. zur Ablesbarkeit des Zeichenprozesses im Linienzug Grave (Anm. 2), S. 233 f.; Arno Schubbach: *Gezogene Linien sehen. Sichtbarmachung und Sichtbarkeit von Bildern*. In: *Zs. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 53 (2008) 2, S. 219-232.

13 Werner Hoffmann: *Zeichnung als Formgedanke*. In: *Denken in Bildern*. Hrsg. von Günther Schauerte, Moritz Wullen. Ostfildern 2008. S. 76-83; hier S. 78.

14 *Dichtung und Wahrheit* (FA I, 14, S. 836 f.).

Abb. 2
Brief von Goethe an Johanna Fahlmer vom März 1774

künstlerischen Einfalls – der ›Idea‹ – hingegen drücke sich nicht aus in der Gründlichkeit der Ausführung, sondern bereits in der den Gedanken umreißenden Linie, denn der »wesentliche Anfang der Kunst [sei] die Erfindung, das Geistreiche«.[15]

Hierin stimmt Goethe mit einigen ›Disegno‹-Theorien des 16. Jahrhunderts überein, denen zufolge »die Linie […] direkter Explikationsmodus der produktiv-schöpferischen Potenz der Seele«[16] sei. Benvenuto Cellini, dessen Vita Goethe ab 1796 übersetzte, äußert sich hierzu beispielsweise in dem Begleittext seiner Siegel-Entwürfe für die *Accademia del Disegno* in Florenz 1569:

15 *Der Sammler und die Seinigen* (FA I, 18, S. 698).
16 Thomas Leinkauf: *Federico Zuccari »L'idea de' pittori, scultori et architetti« Torino 1607. Vorschläge zu einer historisch-systematischen Analyse*. In: *kunsttexte* (2011) 3, S. 1-19, hier S. 9 (www.kunsttexte.de, 13.7.2018).

> [...] so ist der Disegno das einzige und wahre Licht aller Handlungen des Menschen in jedem Geschäft. Denn der Disegno ist von zweierlei Art. Die erste ist die, welche in der Einbildung (Imaginativa) geschieht, die zweite geht aus der ersten hervor und zeigt sich in Linien und hat den Menschen so kühn gemacht, daß er es unternahm, mit dem großen Vater Apollo zu wetteifern, welcher Pflanzen und Gräser und Blumen und Tiere entstehen läßt, alles wunderbare Dinge und Zierden unserer Erde [...].[17]

Dieses Ideal des schöpferischen, nahezu gottgleichen Vermögens des Künstlers, das sich demnach in der Linie ausdrückt,[18] weist Parallelen zur Genieästhetik des 18. Jahrhunderts auf. Auch in der Sturm-und-Drang-Zeit überwiegt die Bedeutung der Idee, wie sie dem Betrachter in der bloßen Linie unmittelbar und unverfälscht entgegentritt.

II. Die Zeichnung als Porträt des Geistes

»Geseegnet der gute Trieb der mir eingab statt allen weitern Schreibens, Ihnen meine Stube, wie sie da vor mir steht, zu zeichnen«.[19] Mit diesen Worten kommentiert Goethe im März 1775 eine angeblich spontane Federzeichnung seines Frankfurter Zimmers in einem Brief an Auguste Gräfin zu Stolberg (Abb. 3).[20] Eine perspektivische Darstellung des Innenraums ist dem geschriebenen Brieftext gleichberechtigt beigegeben. Der Übergang zwischen den geschriebenen Zeilen auf der oberen Hälfte des Papiers und der kräftig ausschraffierten Zeichnung ist trotz der Reflexion des Entstehungsprozesses im Text recht abrupt: Die Sphären von Schrift und Bild sind klar voneinander getrennt.[21] Unterhalb des Textes entsteht ein rechteckiges Feld, in dem Goethe den Raum konstruiert. Er wählt den Bildausschnitt nicht in Form eines Guckkastens mit tiefliegendem Hintergrund, eine Raumkonstruktion, die vor allem in der Interieurmalerei des 19. Jahrhunderts beliebt war, sondern entscheidet sich für eine deutlich nahsichtigere Darstellung. Der Betrachter nimmt dadurch eine weniger distanzierte Position ein und findet sich mitten in Goethes Lebensraum wieder. Authentizität und Spontaneität vermitteln sich zusätzlich durch die scheinbar zufällige Anordnung von Möbeln und anderen Gegenständen. Die Ansicht wirkt nicht komponiert, sondern – wie im Brief beschrieben – als Momentaufnahme aus der Beobachtung entstanden. Ein Übriges wird durch die flüchtige Ausführung erreicht, denn die Zeichnung ist fast vollständig von großflächig angelegten Schraffuren

17 Zit. nach Kemp (Anm. 7), S. 222.

18 Ebd., S. 226. Wenn Kemp auch an späterer Stelle darauf hinweist, dass das »Schaffen wie die Natur« im 16. Jahrhundert nur eine untergeordnete Rolle spiele (ebd., S. 231).

19 GB 2,I, S. 170-176; Faksimile S. 171-174, Nr. 207.

20 Auguste Gräfin zu Stolberg (1753-1835) wendet sich als *Werther*-Verehrerin an Goethe und auf dessen Antwort hin entsteht etwa ab Januar 1775 ein reger Austausch, der »unter Goethes Briefwechseln in seiner Offenherzigkeit einzigartig da[steht], aber über den unmittelbaren Gefühlsausdruck und eine stark egozentrische, monologische Seelenaussprache zugleich bewußt artistisch im *Werther*-Stil auf den Effekt hin komponiert [ist]«(Gero von Wilpert: *Goethe-Lexikon*. Stuttgart 1998, S. 1024 f.).

21 Die Zeichnung ist vermutlich vor 1839 ausgeschnitten worden und wurde später wieder eingefügt; die Schnittstelle wurde restauriert (GB 2,I, S. 434 f.).

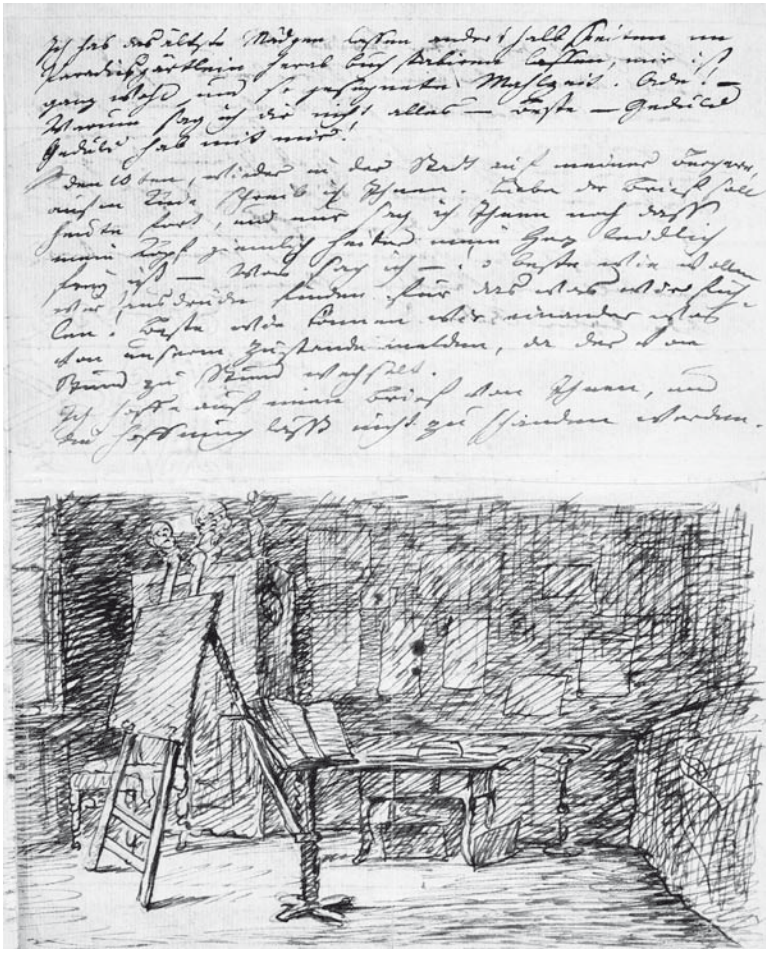


Abb. 3
Brief von Goethe an Auguste Gräfin zu Stolberg vom März 1775

bedeckt. Bei näherer Betrachtung der Rückwand des Zimmers mit den aufgehängten Blättern kann exemplarisch Goethes Linienführung nachvollzogen werden (Abb. 4). Zunächst legt er die grundlegenden Formen durch Umrisse fest; erkennbar durch die Konturen der rechteckigen Papiere. Danach deutet er die dunklere Färbung der Wand durch schlaufenförmige Linien an; er setzt die Feder während des Schraffierens kaum ab, wodurch der Zeichenfluss unverkennbar ist. Zum Schluss legt er grobe Linien, die teilweise senkrecht zu der Schraffierung der Wand verlaufen, über die komplette Zeichnung. Um eine höhere Räumlichkeit zu erzeugen, setzt er in einigen Bereichen, so zum Beispiel in der linken Bildhälfte, mehrere Linien dicht übereinander. Diese diffusen Partien lassen an die Anweisungen seines Zeichenlehrers Adam Friedrich Oeser denken, der Goethe zu »Mehr Papier!«[22] riet.

22 *Dichtung und Wahrheit* (FA I, 14, S. 341).

Abb. 4
Brief von Goethe an Auguste Gräfin zu Stolberg vom März 1775, Detail

Ein besonderes Augenmerk legt Goethe in der Briefzeichnung darauf, sein Zimmer als von einem Künstler bewohnt zu charakterisieren.[23] An zentraler Stelle inszeniert er eine Staffelei, und die Wand ist geradezu mit Blättern tapeziert. Anstatt den Blick des Betrachters durch ein geöffnetes Fenster nach außen zu lenken, breitet Goethe selbstbewusst sein Dasein als Künstler vor der Adressatin aus. Einen möglichen Ausblick deutet er nur am linken Blattrand durch einen Fensterrahmen an. Durch das bewusste Anschneiden des Rahmens wird ein sehnsuchtsvoller Blick nach außen verweigert und die Fokussierung auf den Innenraum gelegt; dennoch handelt es sich nicht um das Sinnbild einer verinnerlichten Isolation. Weder auf der Leinwand noch auf den Blättern an der Wand sind vollendete Zeichnungen auszumachen. Die Blätter enthalten noch alle Möglichkeiten der künstlerischen Imagination und bieten einen Ausblick auf das zukünftige Potenzial des Zeichners. Die Welt der Literatur erhält ihren Platz in Form eines Lesepults, das gleichwertig mit der Staffelei im Vordergrund präsentiert wird. Zusätzlich hervorgehoben wird dieses Arrangement durch einen Lichtkegel, der von links einfällt. Oberhalb der Staffelei sind Büsten und ein Bozzetto aufgestellt,[24] wodurch die Dimension der Kunstausübung um deren theoretische Reflexion erweitert wird. Auf dem Tisch, der an die Zimmerwand geschoben ist, stapeln sich Bücher und Papiere. Vor dem Schrank steht ein Stuhl, über den achtlos ein Kleidungsstück geworfen ist; am rechten Bildrand deutet Goethe

23 Petra Maisak: *Goethes Zeichnungen und Radierungen. Bestandskatalog Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum.* Frankfurt a. M. 1998, S. 32.

24 Vielleicht handelt es sich hierbei um die Gipsabgüsse, deren Erwerb Goethe im 13. Buch von *Dichtung und Wahrheit* beschreibt: »Auch wurde ich zu gleicher Zeit abermals in eine höhere Sphäre gerissen, indem ich einige schöne Gypsabgüsse antiker Köpfe anzuschaffen Gelegenheit fand. […] Auf diesem Wege stellte ich mir ein kleines Museum auf, indem ich die Köpfe des Laokoon, seiner Söhne, der Niobe Töchter allmählich zusammenbrachte« (*Dichtung und Wahrheit*; FA I, 14, S. 614).

schemenhaft sein Bett an: eine »geniale Unordnung«.[25] Petra Maisak charakterisiert das Zimmerporträt und das damit verbundene Selbstbild Goethes als »bohemehaft« und »unbürgerlich-lässig«,[26] wodurch der Eindruck eines wahrheitsgetreuen Einblicks in das persönliche Umfeld des Briefschreibers vermittelt wird. Auf formaler Ebene wird dieser ungestüme Duktus von einigen Tintenklecksen gekrönt, die jede Sorgfalt negieren (Abb. 4). Wenige Jahre zuvor hätte diese Unachtsamkeit eine Zeichnung als Geschenk disqualifiziert, nun steigert sie deren Authentizität. Dies ist sicher auf das Vertrauensverhältnis zu Auguste von Stolberg zurückzuführen,[27] es ist aber auch Ausdruck von Goethes Selbstinszenierung.

Das Briefschreiben selbst wird zum Gegenstand der Reflexion, wenn Goethe die Leserin gleichsam in verschiedene Situationen mit hineinnimmt (»aufm Knie schreib ich Ihnen«) und an jeweils unterschiedlichen emotionalen Verfasstheiten teilnehmen lässt (»Heut war der Tag wunderbaar«). Ganz im Einklang mit dieser sehr persönlichen Note des Briefes erlangt die Zimmervedute einen ähnlichen Stellenwert wie ein Porträt. Sie zeigt den persönlichen Lebensraum Goethes und noch wichtiger: Sie gibt Aufschluss über sein Selbstverständnis.[28] Goethes zeichnerisches wie sein dichterisches Schaffen werden demnach gelenkt durch den »gute[n] Trieb«, den er in dem Brief an die Gräfin als Ursache seiner Zeichenlust beschreibt. Dieser regelrechte Zwang wird im Rahmen dieser Produktionsästhetik als Ventil für eine unbändige bildnerische Kraft inszeniert. In der produktiven Zeichenphase nach seiner Rückkehr aus Straßburg und unter dem Einfluss Johann Gottfried Herders fügt Goethe sich weder zeitgenössischen künstlerischen Normen noch den Regeln einer technisch vollkommenen Ausführung.[29] Seine Zeichnungen erreichen eine Autonomie, die gerade in vermeintlich unvollkommenen, spontan entstandenen Blättern und Randzeichnungen besonders deutlich zum Ausdruck kommt. In Bezug auf die Rede *Zum Schäkespears Tag* von 1771 hat Norbert Christian Wolf nachgewiesen, inwiefern der junge Goethe vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Genieästhetik »Spontaneität als inszenierte Textstrategie«[30] zu nutzen verstand:

> In einer Zeit, in der die konventionelle literarische Praxis noch extrem stark von rhetorischen Mustern geprägt war, zeugte schon die bloße Entscheidung zu nicht-rhetorischem Schreiben von ausgesprochener Reflektiertheit. Spontaneität als Leitbild mußte überhaupt erst einmal diskursiv durchgesetzt werden, was keineswegs so selbstverständlich war, wie es heute scheinen mag.[31]

25 Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*. Tübingen 2001, S. 52.

26 Petra Maisak: *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*. Stuttgart 1996, S. 56.

27 Petra Maisak beschreibt die Korrespondenz mit der Gräfin als »bekenntnishafte, tagebuchartige Briefe« (Maisak [Anm. 23], S. 32).

28 Maisak (Anm. 26), S. 56; Auch Hermann Schmitz formulierte die These, dass »der Wohnraum des Menschen […] das Spiegelbild seines Wesens« sei (Hermann Schmitz: *Vor hundert Jahren. Festräume und Wohnzimmer des Deutschen Klassizismus und Biedermeier*. Berlin 1920, S. 15).

29 Günther Bergmann: *Goethe – Der Zeichner und Maler. Ein Porträt*. München 1999, S. 30.

30 Wolf (Anm. 25), S. 49-55.

31 Ebd., S. 50.

Eine gelenkte Inszenierung wie im dichterischen Duktus lässt sich in der Zeichnung jedoch nur schwerlich herbeiführen. Die im Genie-Diskurs beschworene künstlerische Impulsivität, eine der zeitgenössischen Normativität enthobene Individualität sowie die neue Wertschätzung des Unvollendeten treten in der Briefzeichnung an Auguste zu Stolberg in jedem Strich deutlich hervor.

Das »kühne, hingestrichne, wild ausgetuschte, gewaltsame«[32] dieser Art von Zeichnungen thematisiert Goethe, wenn auch nicht explizit auf die eigenen künstlerischen Erzeugnisse bezogen,[33] in *Der Sammler und die Seinigen* von 1799 und ordnet sie der Künstlergattung des »Skizzisten« zu:

> Skizzisten nennt man aber diejenigen mit Recht, welche ihr Talent nicht weiter als zu Entwürfen ausbilden und also nie das Ende der Kunst, die Ausführung, erreichen […].
>
> Der Skizziste hat dagegen meist zu viel Imagination, er liebt sich poetische, ja phantastische Gegenstände und ist immer ein bißchen übertrieben im Ausdruck.
>
> Selten fällt er in den Fehler zu weich oder unbedeutend zu sein, diese Eigenschaft ist vielmehr sehr oft mit einer guten Ausführung verbunden.[34]

Ein Kunstliebhaber und dessen Tochter berichten in acht Briefen über seine Sammelleidenschaft und über den mehr oder weniger geistreichen Austausch mit den Besuchern ihres Hauses. Im achten Brief formuliert Julie, die Tochter, die Eigenschaften von Künstlern und Kunstliebhabern, die gemeinsam im Gespräch entwickelt worden sind.[35]

Abgesehen vom bereits genannten »Skizzisten« werden sie in fünf weitere Kategorien gegliedert. Dazu gehört erstens der »Nachahmer« oder »Kopist«, der zwar die oberflächliche Natur, aber nicht ihr inneres Wesen nachzubilden vermöge. Als zweite Abteilung benennt er den »Imaginanten«, dem die Bindung an die Wirklichkeit im Gegensatz dazu vollständig fehle. Der »Charakteristiker« an dritter Stelle vertrete eine rationale Kunstauffassung, die jedoch durch ihr »bloß logisches Dasein«[36] die Kunst beschränke. Der vierten Kategorie, den sogenannten »Undulisten«, wird die »weichere und gefällige [Kunst] ohne Charakter und Bedeutung«[37] zugeordnet. Durch »größte Sorgfalt« bringe es die fünfte Kategorie, die der »Kleinkünstler«, zwar zu hohen technischen Fähigkeiten, es fehle ihnen jedoch »ganz und gar an Geiste«.[38]

Während der junge Goethe selbst mit dem »Skizzisten« identifiziert werden könnte, stellt er seinen Vater in *Dichtung und Wahrheit* als Liebhaber der technisch versierten »Kleinkünstler« vor; Ausführung und Form stünden in seinem Kunst-

32 *Der Sammler und die Seinigen* (FA I, 18, S. 690).

33 Eine selbstironische Anspielung auf die eigene künstlerische Tätigkeit wäre in der folgenden Aussage denkbar: »Aber ich habe die Namen der Künstler vergessen, die bei einem schönen Talent, das sehr viel versprach, sich auf dieser Seite beschränkt und die Hoffnungen, die man von ihnen gehegt hatte nicht erfüllt haben« (*Der Sammler und die Seinigen*; FA I, 18, S. 732).

34 Ebd., S. 698 f.

35 Ebd., S. 724 f.

36 Ebd., S. 729.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 730 f.

verständnis über der Idee. In der Reflexion seiner impulsiven, frühen Zeichenphase kreiert Goethe durch ihn eine Gegenposition, die dem unvollendeten Charakter seiner Werke entgegenzuwirken suche:

> Wirklich war auch in diesem Punkte die Pädagogik meines Vaters zu bewundern. Er fragte wohlwollend nach meinen Versuchen, und zog Linien um jede unvollkommene Skizze: er wollte mich dadurch zur Vollständigkeit und Ausführlichkeit nötigen; die unregelmäßigen Blätter schnitt er zurechte […].[39]

Die Anschaulichkeit dieses Bilds vom Vater, der begrenzende Linien um die Zeichenversuche seines ungestümen Sohnes zieht und das Papier sogar zurechtschneidet, ist kaum zu übertreffen. In *Der Sammler und die Seinigen* werden der »Skizzist« und der »Kleinkünstler« am Ende als Opponenten charakterisiert. Nur aus der Verbindung der ernsthaften und spielerischen Elemente beider Metiers könne künstlerische Vollendung entstehen.[40]

III. Die individuelle Handschrift des Zeichners

Während das Handwerk bei einem gewissen Talent durch unablässige Übung erlernt werden kann, ist die bildnerische Kraft des »Skizzisten« den Idealen der Genieästhetik zufolge doch der wahrhaftigen Künstlerseele vorbehalten. Dieser ist es ein natürlicher Zustand, fortwährend im Geiste Kunst zu erschaffen, wenn sie auch durch äußere Gegebenheiten an der Ausführung gehindert wird. 1803 beschreibt Goethe diese visionäre Macht künstlerischer Einbildung bei Benvenuto Cellini:

> […] da er [Cellini] sich hülflos eingekerkert sieht, kehrt alle Tätigkeit in das Innere seiner Natur zurück. Empfindung, Leidenschaft, Erinnerung, Einbildungskraft, Kunstsinn, Sittlichkeit, Religiosität wirken, Tag und Nacht, in einer ungeduldigen, zwischen Verzweiflung und Hoffnung, schwankenden Bewegung und bringen, bei großen körperlichen Leiden, die seltsamsten Erscheinungen einer innern Welt hervor. […]
>
> Überhaupt erscheint die Gewalt, sich innere Bilder zu wirklich gewissen Gegenständen, zu realisieren mehrmals in ihrer völligen Stärke und tritt manchmal, sehr anmutig, an die Stelle gehinderter Kunstausübung.[41]

Von dieser Überlegung ist es nur ein kleiner Schritt zum Dilemma von existenzieller Bedingtheit und gleichzeitig verzehrender Überwältigung durch die eigene Vorstellungskraft. Der Kunsthistoriker Edgar Wind[42] spricht 1960 in *Kunst und Anarchie* von einer »heilige[n] Scheu«,[43] die Goethe angesichts der eigenen Einbildungskraft

39 *Dichtung und Wahrheit* (FA I, 14, S. 248).
40 *Der Sammler und die Seinigen* (FA I, 18, S. 733).
41 *Leben des Benvenuto Cellini* (FA I, 11, S. 502).
42 Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf, Freia Hartung, John Krois (Hrsg.): *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin 1998.
43 Edgar Wind: *Kunst und Anarchie*. Frankfurt a. M. 1994, S. 10. Den Begriff entlehnt er bei Platon. Vgl. dazu auch Edgar Wind: *Θεῖος Φόβος. Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie*. In: *Zs. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1932) 26, S. 349-373.

empfinde. Der Topos von der Bändigung der Imagination, die beim jungen Goethe nur bedingt durch die Anleitung des Vaters oder der Zeichenlehrer gegeben ist, verstärkt sich nach der italienischen Reise durch eine selbstständige Maßregelung. Wind führt aus, dass diese Befangenheit notwendig sei, um die künstlerische Imagination zu kontrollieren:

> Die Triebkräfte der Phantasie, die ihm künstlerisches Vermögen leihen, sind eigenwillig und zerstörerisch, er muß sie mit Umsicht nutzen. Läßt er der Phantasie freien Lauf, so ufert sie aus und richtet ihn und sein Werk zu Grunde.[44]

Vergleichbar den beiden Kategorien von »Skizzist« und »Kleinkünstler«, die in ihren extremen Ausprägungen beide keine Vollkommenheit erreichen können, warnt Wind davor, die Imagination zu weit einzudämmen:

> Unterwirft der Künstler hingegen seine Einbildungskraft einer falschen Disziplin, gängelt er sie mit Kunstgriffen und Künstlichkeiten, so kann sie verkümmern, ja ganz verschwinden.[45]

Auch in der Abhandlung *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* von 1789 betont Goethe, dass die persönliche Färbung des künstlerischen Ausdrucks nicht die Oberhand gewinnen darf, sondern immer wieder durch die gewissenhafte Nachahmung der Natur an eine tadellose Ausführung rückgekoppelt werden sollte. Die Verknüpfung zwischen dem Charakter eines Künstlers und dessen persönlicher Manier in der Kunstausübung beschreibt er dabei als vergleichbar mit einer persönlichen Sprache, die sich der individuellen Künstlerpersönlichkeit entsprechend natürlich herausbildet:

> […] er erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken, einem Gegenstande den er öfters wiederholt hat eine eigne bezeichnende Form zu geben […].
>
> Nun wird es eine Sprache, in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt und bezeichnet.[46]

Hierin nimmt er eine formanalytische kunsthistorische Methode der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorweg, die von dem Kunsthistoriker Giovanni Morelli entwickelt wurde. Er verfolgte den Ansatz, dass mithilfe der Entschlüsselung eben dieser individuellen Sprache der Künstler offene Zuschreibungsfragen geklärt werden können.[47] Morelli zufolge bleibt das Authentische und für einen Künstler Charakteristische in unbewusst gemalten Details, wie den Ohren oder Fingern eines Gemäldes, am deutlichsten erhalten: »Jeder bedeutende Maler hat, sozusagen, seinen ihm eigenthümlichen Typus von Hand und Ohr«[48] (Abb. 5). Anhand dieser

44 Ebd., S. 9.
45 Ebd., S. 9 f.
46 *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* (FA I, 18, S. 226).
47 Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Aus dem Italienischen von Gisela Bonz, Karl F. Hauber. Berlin ³2011, S. 8-13.
48 Ivan Lermolieff [d. i. Giovanni Morelli]: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Bd. 1: *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*. Leipzig 1890, S. 99.

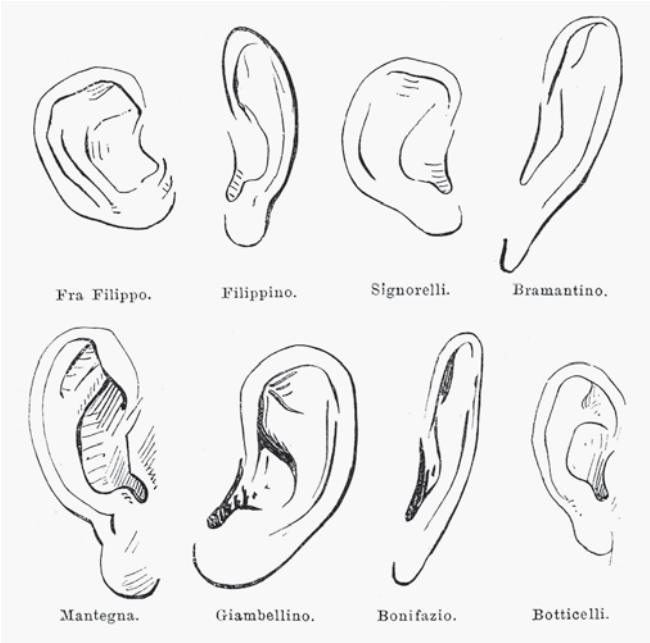


Abb. 5
Giovanni Morelli, Vergleich von Ohrformen in den Gemälden italienischer Renaissancekünstler, 1890

scheinbaren Nebensächlichkeiten eines Gemäldes könnten daher Zuschreibungen vorgenommen werden. Noch stärker leuchte jedoch die unverwechselbare, persönliche Handschrift aus schnell hingeworfenen Zeichnungen hervor: »In den Handzeichnungen […] steht der ganze Mann, so zu sagen ohne Hülle, ohne Affectation, vor uns, und sein Genius, mit seinen Vorzügen und seinen Gebrechen, spricht unmittelbar zu unserm Geiste«.[49]

Rückblickend auf Goethes »Skizzisten« und das Eingangszitat von Wilhelm von Humboldt verdichtet sich die Theorie der besonderen Aussagekraft der unbewusst entstandenen Zeichnung wiederum bei Edgar Wind, der in Anlehnung an Morellis Methode darauf verweist, dass »die flüchtige Skizze […] in der ersten Frische [bewahrt], was durch die Mühen der Ausführung nur stumpf wird«.[50] Während Morelli häufig als »Formfanatiker«[51] und seine Methode als zu sehr auf das aus dem Zusammenhang gelöste Detail fixiert[52] kritisiert wurde, erkennt Wind eine völlig andere Gewichtung seiner Theorie, denn der Kenner als ein »Ästhetiker [behandle] die Merkmale, die ein echtes Gemälde als authentisch ausweisen, als seine

49 Ebd., S. 8.
50 Wind (Anm. 43), S. 48.
51 Udo Kultermann: *Kunst und Wirklichkeit: von Fiedler bis Derrida. Zehn Annäherungen*. München 1991, S. 37.
52 Vgl. ebd., S. 42.