



STEFAN GREIF

Jenseits von Arkadien.

Natur- und Landschaftsästhetik bei Goethe und Schelling

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, H. 44/2 (1999), S.5-23.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: PDF-Datei und Layout des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/greif_natur.pdf>

Eingestellt am 28.01.2004

Autor

Dr. Stefan Greif

Universität-GH Paderborn

Fakultät für Kulturwissenschaften

Allgemeine Literaturwissenschaft

Warburger Str. 100

33098 Paderborn

Emailadresse: <cgreif1@hrz.uni-paderborn.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Stefan Greif: Jenseits von Arkadien. Natur- und Landschaftsästhetik bei Goethe und Schelling (28.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/greif_natur.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

Von Stefan Greif

„Das Modell scheint, das Kunst-Ding ist. So ist das eine der
namenlose Fortschritt über das andere hinaus, die stille und
steigende Verwirklichung des Wunsches, zu sein, der von allem
in der Natur ausgeht.“

(Rainer Maria Rilke am 8. August 1903 an Lou Andreas-Salomé)

Weil „Felder und Bäume“ ihn „nichts lehren, wohl aber die Menschen in der Stadt“, pflegte Sokrates die Natur zu meiden. Warum er dann doch mit Phaidros einst am anmutigen Ufer des Illisos ein Lehrgespräch führte, begründet er merkwürdig genug: „Ich kann noch immer nicht nach dem Delphischen Spruch mich selbst erkennen.“¹ Sollte es also möglich sein, in einer Landschaft auf vernünftige Weise etwas über das eigene Wesen zu erfahren?

Mehr als zweitausend Jahre später, auf seiner Reise von Velletri nach Neapel bewegt Goethe eine ähnliche Frage. Sehnsüchtig eilt er der Stadt entgegen und erlebt dabei die Fahrt wie eine Folge möglicher Landschaftsbilder. Nun gilt Goethes Grand Tour nicht zuletzt dem Besuch Jakob Philipp Hackerts, dem damals bekanntesten Vedutista Italiens, der den malerisch noch dilettierenden Dichter in die Landschaftskunst einführen soll. Als Scholar jedenfalls bewährt sich Goethe, noch bevor er in Neapel eintrifft. Seine Schilderung der Gegend um den Palazzo Chigi verrät eine Naturanschauung, die auf Hackerts durchkomponierte Ideallandschaften vorausweist: „Hier bildet sich eine wahre Wildnis: Bäume und Gesträuche, Kräuter und Ranken wachsen, wie sie wollen, verdorren, stürzen um, verfaulen. Das ist alles recht und nur desto besser. Der Platz vor dem Eingang ist unsäglich schön. Eine hohe Mauer schließt das Tal, eine vergitterte Pforte läßt hineinblicken, dann steigt der Hügel aufwärts, wo dann oben das Schloß liegt. Es gäbe das größte Bild, wenn es ein rechter Künstler unternähme.“²

Von Bäumen idyllisch gerahmte Naturszenen, die den Ausblick freigeben auf poetisch verklärte Baulichkeiten, begründeten seinerzeit Hackerts internationales Ansehen. Solche Gemälde, die das Verhältnis von Mensch und Natur mit einigem Pathos inszenieren, fanden Gefallen bei den Touristen aus ganz Europa und prägten das Italienbild mehrerer

* Antrittsvorlesung, gehalten am 26.11.1997 an der Universität-Gesamthochschule Paderborn. Erstabdruck in Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, H. 44/2 (1999), S. 5 – 23.

¹ Platon: Phaidros. In: Ders.: Werke in acht Bdn. Grch./dt. Übers. v. F. Schleiermacher. Hrsg. v. G. Eigler. 2. Aufl. Darmstadt 1990. Bd. 5. S. 2 - 193. S. 13ff.

² J.W. Goethe: Italienische Reise. In: Berliner Ausgabe. Hrsg. v. e. Autorenkollektiv. 3. Aufl. Berlin u. Weimar 1978. Bd. 14. S. 345 (im folgenden BA sowie entsprechende Bandnummer).

Generationen. Goethes Italienische Reise entsteht indes Jahrzehnte später. Längst schon hatte er den widersprüchlichen Traum von jenem Land korrigiert, in dem eine heitere Natur das fragmentarische Erbe der Antike entweder bewahrt oder zerstört. Schildert er daher seine Fahrt nach Neapel zunächst wie ein Kompendium Hackertscher Bilder, vergleicht er schließlich die Stadt selbst mit dem Garten Eden, so bereitet dieser Kunstgriff erzähltechnisch eine jähe und für das Naturverständnis des alternden Goethe folgenreiche Erfahrung vor. Immerhin erweist sich das vermeintlich segensreiche Neapel in der Retrospektive als ein prekärer Ort für das ehemals angeschlagene Selbstbewußtsein des Weimaraner Geheimrats: „Neapel ist ein Paradies, jedermann lebt in einer Art von trunkner Selbstvergessenheit. Mir geht es ebenso, ich erkenne mich kaum, ich scheine mir ein ganz anderer Mensch.“³

Wer aber möchte schon auf Dauer in einer Umgebung leben, in der das eigene Ich in nebulösen Wonnefreuden untergeht? Ebenso fraglich bleibt Goethe inzwischen, ob die Möglichkeiten und Grenzen des Selbstseins in einer harmonieverdächtigen Natur zu erkunden seien. Und so ermahnt er sich gleich im Anschluß an seine Beschreibung des Palazzo Chigi, das soeben skizzierte Bild, das jedes Mißtrauen vor der wuchernden Natur beschwichtigt, wirke überladen: „Nun darf ich nicht weiter beschreiben und sage nur: daß, als wir von der Höhe die Gebirge von Sezze, die Pontinischen Sümpfe, das Meer und die Inseln erblickten, daß in dem Moment ein starker Streifregen über die Sümpfe nach dem Meer zog, Licht und Schatten, abwechselnd und bewegt, die öde Fläche gar mannigfaltig belebten. Sehr schön wirkten hiezu mehrere von der Sonne erleuchtete Rauchsäulen, die aus zerstreuten, kaum sichtbaren Hütten emporstiegen.“⁴

Um solch eine Bewegung von Licht und Luft wiederzugeben, verzichtet der Maler auf klar gestaffelte Bildgründe und strenges Lineament. Verschwimmende Farben und eine flächenparallele Anordnung der Gegenstände halten zudem die Dynamik des Geschehens fest und verleihen dem Gemälde impressionistische Dichte. Gemessen an solchen Werken, die die Schönheit des flüchtigen Augenblicks festhalten, erweisen sich Hackerts Naturansichten als „Ergebnis einer Projektion des [...] Topos Italien auf den abzubildenden Gegenstand“.⁵ Statt die lebendige Wahrheit der Gegenwart einzufangen, sieht Hackert nur jenes sonnen- und kulturverwöhnte Italien, das seine Auftraggeber in guter Erinnerung behalten möchten.

Demgegenüber rüttelt Goethes alternativer Bildentwurf an tradierten Assoziationen und Wunschvorstellungen. Offensichtlich überwältigt vom Anblick der Elemente, konturiert er eine Natur, die keinerlei allegorisches Inventar verträgt und den Menschen in den Hintergrund zu drängen scheint. In dieser nicht eben idyllischen Landschaft bleibt kein

³ Ebda. S. 377.

⁴ Ebda. S. 345.

⁵ W. Krönig u. R. Wegner: Jakob Philipp Hackert: der Landschaftsmaler der Goethezeit. Köln u.a. 1994. S. 167.

Raum für arkadische Hirten, die mit ihren Herden die Szenerie beleben, oder für vornehme Spaziergänger, deren Anblick die dargestellte Natur nach alter Tradition nobilitieren soll. Vielmehr stellt die pontinische Landschaft ihre Bildwürdigkeit selbst unter Beweis und verkündet zugleich in Andeutungen, daß sie die noch randständige Kultur mit Licht zu erfüllen vermag. Vorangetrieben wird dieser Reifeprozess, sobald der Künstler eine Natur zur Anschauung bringt, die zur vernünftigen Flucht aus dem gefährvollen Paradies ermuntert.

Landschaft als Differenz

Auf diese Landschaftsästhetik übten die Schriften des jungen Schelling einen nicht zu unterschätzenden Einfluß, führte er doch den Nachweis, daß die Natur niemals ohne subjektive Sinnsetzung wahrgenommen wird. Soll dieser persönlichkeitsgelenkte Augenschein im Kunstwerk den Eindruck erwecken, der Maler habe sich selbstbewußt mit der Natur auseinandergesetzt, so müssen die wiedergegebenen Motive den Anspruch auf Objektivität erheben. Mangelt es dem Künstler hingegen an der Bereitschaft, der Natur eine bestimmte Intention zu unterlegen, so läuft er nach Schelling entweder Gefahr, vor der Allmacht einer vermeintlich bedrohlichen Außenwelt zu kapitulieren, oder er unterschätzt das Wechselspiel zwischen seiner Freiheit und einer wohlorganisierten Natur.

Mit der Annahme, die menschliche Vernunft bleibe grundsätzlich auf eine intelligible Weltseele verwiesen, wandte sich Schelling gegen Kant und Fichte, die die Kardinalfrage des deutschen Idealismus nach der Rolle des Subjekts im Erkenntnisprozeß dahingehend beantwortet hatten, allein die ichbezogene Anschauung konstituiere die Natur schrittweise als Konglomerat erklärungsbedürftiger Phänomene. Ihre anthropozentrische Erfahrungsphilosophie erklärte jedoch nicht, warum die Natur auch unabhängig von aller menschlichen Vernunftkenntnis nach Gesetzmäßigkeiten funktioniert. Schelling löste diese Aporie, indem er der Natur Geist und Organisationsvermögen zusprach.

Mehr als seine dauernde Existenz zu sichern, vermag dieser intellectus archetypus allerdings nicht. So dividiert er sich in eine Vielzahl von Lebewesen, die ihrerseits wiederum zur Erhaltung des Naturkreislaufs beitragen. Diese von Schelling als Evolution beschriebene Selbstentäußerung verhindert aber auch, daß die Weltseele zu sich selbst kommt. Will sich die Naturvernunft daher ihrer eigenen Identität versichern, strebt sie also danach, wieder in den Zustand reflektierten Selbstseins einzukehren, so bedarf sie dafür der Kunst, deren Werke dem Fluß des Erzeugens und Vergehens Einhalt gebieten.

Dennoch vermag der Mensch nicht, das eigentliche Wesen der Natur, ihr ewiges Werden zu erfassen. Sollen Aussagen über einzelne Gegenstände getroffen werden, muß er die ihm fremde Allmacht leugnen und gleichsam suggerieren, die betrachteten Dinge existierten zunächst nur für ihn. Einher geht mit dieser antithetischen Volte die Proklamation der

individuellen Unabhängigkeit: „denn freiwillig entläßt die Natur keinen aus ihrer Vormundschaft, und es gibt keine geborenen Söhne der Freiheit.“⁶ Überhaupt ist ihr „das Individuelle zuwider, sie verlangt nach dem Absoluten, und ist continuirlich bestrebt es darzustellen.“⁷ Um dieser drohenden Indifferenz zu entgehen, reißt sich der Mensch „von der allgemeinen Natur“⁸ los. Seine Eigenständigkeit sowie die Chance, eine ihm adäquate Welt mit Sinn zu füllen, etablieren mithin eine idealistische Differenz der Natur gegenüber; eine Autarkie, die im übrigen dauerhaft aufrechterhalten werden muß, wie Schelling nachdrücklich ergänzt: „sobald ich aber mich und mit mir alles Ideale von der Natur trenne, bleibt mir nichts übrig als ein todes Objekt und ich höre auf, zu begreifen, wie ein Leben außer mir möglich sey.“⁹

Übertragen auf die Malerei verdankt ein Bild seine „reine Identität“ einem zweitem Schöpfungsakt, bei dem das Sujet dem Zustand „absoluter Continuität“¹⁰ enthoben und „mit Freiheit gleichsam belebt“ wird. Würde das Motiv nicht aus dem „Mechanismus“ des Erschaffens und Vergehens herausgehoben, „worin [es] befangen erscheint“¹¹, wäre das Kunstwerk insofern auch kein „Hemmungspunkt der Evolution“¹², der dem Druck der gleichgültigen Natur standhält. Darüber hinaus büßte das Gemälde seinen Charakter als ein Erkenntnisobjekt ein, vor dem sich der Betrachter als erkennendes Subjekt erfährt, dem es obliegt, eine ihm noch unbekannte Welt zu interpretieren.

Als besonders provokant wird diese Aufforderung vor einem Landschaftsgemälde empfunden, das als epoché immer auch seinen individuellen Ursprung und artifiziellen Charakter offenbart. Zwar wählt der Maler einen bestimmten Ausblick, weil er ihm persönlich gefällt. Aber die Natur selbst besitzt weder Anmut noch ästhetische „Vollkommenheit“, weshalb das Bild nach Schelling auch den Eindruck erwecken muß, es sei „Princip und Norm [...] der Naturschönheit“. Zumindest genügt das gelungene Landschaftsbild dieser Vorgabe auf den ersten Blick, wohingegen eine genauere Prüfung aufzeigt, daß die Harmonie der Farben und Formen auf der bewußt vollzogenen Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Natur beruht: „Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche

⁶ F. W. J. Schelling: Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft. In: Ders.: Schriften von 1794 - 1798. Darmstadt 1967 [= unv. reprograf. Nachdruck v. Schellings sämtlichen Werken. Stuttgart, Augsburg 1856/57, Bd. 1 u. 2]. S. 333 - 397. S. 336.

⁷ F. W. J. Schelling: Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie. In: Ders.: Schriften von 1799 - 1801. Darmstadt 1975 [= unv. reprograf. Nachdruck v. Schellings sämtlichen Werken. Stuttgart, Augsburg 1858/59, Bd. 3 u. 4]. S. 1 - 268. S. 43.

⁸ Ebda. S. 85f.

⁹ F. W. J. Schelling: Ideen zu einer Philosophie der Natur (wie Anm. 6). S. 371f.

¹⁰ Vgl. F. W. J. Schelling: Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie. Oder: über den Begriff der spekulativen Physik und die innere Organisation eines Systems dieser Wissenschaft. In: Ders.: Schriften von 1799 - 1801 (wie Anm. 7). S. 269 - 326. S. 286f.

¹¹ Vgl. F. W. J. Schelling: Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie (wie Anm. 7). S. 13.

¹² Vgl. F. W. J. Schelling: Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie (wie Anm. 10). S. 291.

und idealische Welt trennt, und ist nur die Oeffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt [...] völlig hervortreten. Die Natur ist dem Künstler [...] nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt [...], die nicht außer ihm, sondern in ihm existirt.“¹³ Im Kunstwerk kommt folglich niemals nur die Weltseele zu sich selbst, sondern auch die Individualität des Künstlers. Ohne diese dialektische Grundlegung seiner Naturästhetik wäre es Schelling auch gar nicht möglich, dem Maler oder Dichter mit Blick auf die Geschichte der allmählichen Vernunftwerdung eine so herausragende Stellung einzuräumen. Im Unterschied nämlich zu Philosophie und Naturwissenschaft, die nur unvollkommen die Welt erklären, befreien die Künste die für die menschliche Wahrnehmung anfangs zersplitterte Natur zu hoher Lebensart.

Ausgehend von Schellings Würdigung der vernünftigen Natur und des intellektuell Schönen, soll nun im folgenden gezeigt werden, inwieweit die Ausführungen des späten Goethe zur Ästhetik der Landschaftswahrnehmung jene menschengeschichtliche „Erwachung“ nachskizzieren, in deren Verlauf der geistlose „Traum der Monaden“¹⁴ ästhetisch und ethisch überwunden wird. Mit Hilfe dieser Teleologie führt Goethe außerdem den Nachweis, die modern-realistische Landschaftskunst sage sich erst spät von der älteren naturalistischen Tradition los.¹⁵

Landschaft als Geschichte

Weshalb die malerische Genese einer Landschaft Selbstbewußtsein und kunstimmanente Schönheitsideale voraussetzt, verdeutlicht Goethe am Beispiel eines Bildes von Rubens, auf dem Licht- und Schattenspiele zu sehen sind, die in dieser Form nicht in der Natur vorkommen: „Das doppelte Licht ist allerdings gewaltsam, und Sie können immerhin sagen, es sei gegen die Natur. - Allein, wenn es gegen die Natur ist, so sage ich zugleich, es sei höher als die Natur [...], es sei der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf geniale Weise an den Tag legt, daß die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat. [...] Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen; dieses Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes [...].“¹⁶ Diesem Anspruch gemäß, visualisiert Rubens unabhängig von jeder Detailtreue mit Hilfe fiktionaler Elemente eine der Malerei angemessene Wahrheit.

¹³ F. W. J. Schelling: System des transzendentalen Idealismus. In: Ders.: Schriften von 1799 - 1801 (wie Anm. 7). S. 327 - 634. S. 622 u. 628.

¹⁴ F. W. J. Schelling: Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie (wie Anm. 7). S. 182.

¹⁵ Zum Realismus-Begriff Goethes vgl. H.-G. Thalheim: Zu den kunsttheoretischen Schriften Goethes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: WB, 13. Jg. (1977). H. 5. S. 5 - 45. Auch Thalheim geht davon aus, es gebe Verbindungen zwischen Goethes Ästhetik und der idealistisch-pantheistischen Naturphilosophie, lehnt es mit Blick auf Goethes „klassizistische Normativität“ allerdings ab, dieser Mutmaßung nachzugehen (vgl. ebda. S. 27). Vgl. demgegenüber: St. Greif: Sympathie für den Teufel? Zum Teufelsbild der Goethezeit. In: Paderborner Universitätsreden. Hrsg. v. P. Freese. Bd. 55. Paderborn 1996.

Entscheidender bleibt für Goethe jedoch, daß auf dem Bild weniger die gewählten Motive als die künstlerischen Gestaltungsmittel das Recht auf individuelle Naturaneignung und künstlerische Freiheit symbolisieren. Mit solch selbstbewußten Gemälden trägt Rubens denn auch zur Entwicklung des Realismus in der Landschaftskunst ebenso bei wie zur soziokulturellen Exklusivität der Kunst überhaupt.

Goethe selbst thematisiert diese für ihn wegweisende Überwindung der naturalistischen Naturästhetik in seinem Landschaftsgedicht Liebliches aus dem West-östlichen Divan:

Was doch Bunt es dort verbindet
Mir den Himmel mit der Höhe?
Morgennebelung verblindet
Mir des Blickes scharfe Sehe.

Sind es Zelte des Wesires,
Die er lieben Frauen baute?
Sind es Teppiche des Festes,
Weil er sich der Liebsten traute?

Rot und weiß, gemischt, gesprenkelt
Wüßt ich Schönres nicht zu schauen;
Doch wie, Hafis, kommt dein Schiras
Auf des Nordens trübe Gauen?

Ja, es sind die bunten Mohne,
Die sich nachbarlich erstrecken
Und, dem Kriegesgott zum Hohne,
Felder streifweis freundlich decken.

Möge stets so der Gescheute
Nutzend Blumenzierde pflegen,
Und ein Sonnenschein, wie heute,
Klären sie auf meinen Wegen!¹⁷

Drei dieser Strophen entstehen am 25. Juli 1814 auf einer alsbald glücklosen Fahrt von Weimar in südliche Gefilde. Die Reise führt Goethe auch über Erfurt, und an die Umgebung der thüringischen Stadt sollte ursprünglich das Gedicht erinnern. So hieß es zunächst noch:

Ja, es sind die bunten Mohne,
Die um Erfurt sich erstrecken
Und, dem Kriegesgott zum Hohne,
Felder streifweis freundlich decken.¹⁸

Die Erwähnung der Erfurter Mohnfelder und des Kriegsgottes dürfte den damaligen Leser daran gemahnt haben, daß Napoleon mit seinen Soldaten kurz zuvor die Gegend um Erfurt verwüstet hatte. Um diesen Landstrich aber freizuhalten von allzu konkreten Assoziationen, streicht Goethe später den Namen der Stadt und fügt zudem jene beiden Strophen ein, in denen sich zwei verschiedene Naturansichten überlagern. Konkretisiert wird diese

¹⁶ J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. v. E. Beutler. Zürich o. J. S. 623.

¹⁷ BA 3. S. 16f.

¹⁸ Vgl. M. Lemmel: Poetologie in Goethes west-östlichem Divan. Heidelberg 1987. S. 187ff.

Imagination mit der Frage an Hafis, warum dessen Heimat Schiras in den nordischen Gefilden vorscheinen kann. Doch bevor diese Vision im Gedicht zur Sprache kommt, finden die Bauern beider Regionen Erwähnung, die scheinbar unbekümmert von allen Zeitläufen ihre Felder bestellen. Ob also Napoleon oder Timur, der ehemals das fruchtbare Schiras verwüstete - die dämonische Gewalt der Zerstörer gerät durch die Arbeit der Ackersleute in Vergessenheit.

Landschaft hingegen nehmen die Bauern weder in Schiras noch in Erfurt wahr. Wohl entgeht ihnen nicht, daß die Natur im Einklang mit den Menschen regelmäßig ihre Wohltaten preisgibt. Seine Gültigkeit als Ort ästhetischer und epistemischer Selbstvergewisserung erlangt dieser Fleck Erde allerdings erst im Verlauf einer weiterreichenden Anschauung. Darauf verweist die Sonnenmetapher in der ersten und der letzten Strophe: Als das lyrische Ich in die noch neblige Landschaft eintritt, vermag es deren Schönheit kaum zu ahnen. Erst die Sonne verleiht der Natur jenen farbigen Abglanz des Lebens, dem vor allem das künstlerische Interesse gilt. In der letzten Strophe wird denn auch deutlich, daß sich hinter dem Reisenden wohl ein Dichter verbirgt. Angeregt von der Fantasmagorie zweier Weltregionen, die sich gewissermaßen am Zenit der Naturbetrachtung zu einer gänzlich neuen Gegend vereinen, legt er den „Gescheuten“ voller Hoffnung nahe, sich nicht länger beirren zu lassen von jenen dunkelmythischen Eroberern, die im diffusen, meist metaphysisch interpretierten Licht den Eindruck erwecken mögen, wie allmächtige Dämonen den Gang der Geschichte zu prägen. Tatsächlich aber scheint weder Napoleon noch Timur das helle Licht der Vernunft. Ihr Wesen verblaßt vor der synoptisch imaginierten Landschaft der Zuversicht, in der eine weltzugewandte und 'lakonisch' produktive Lebensperspektive zur Ansicht gelangt.

Soviel gestalterische Freiheit im Umgang mit der Natur setzt kulturgeschichtlich eine optimistischere Einschätzung der „zudringlichen, ängstigenden Welt“ voraus, denn solange die Natur noch als lebensfeindlich ausgewiesen wurde, vermochte sie kaum, „das Hauptinteresse eines Bildes zu bewirken“.¹⁹ Wie Goethe am Beispiel der Landschaftsmalerei exemplifiziert, rahmen daher auf den frühen Kirchenbildern „ernste und gleichsam drohende“ Naturansichten wie eine „kapellenartige Einfassung“ das zentrale Bildgeschehen. Während also das biblische Sujet das „Göttliche und Gottähnliche“ des Christenmenschen bezeugt, soll die wilde Landschaft betonen, wie rasch eine kaum zu dogmatisierende Natur den Glaubenseifer hintertreiben kann.

Trotz dieser „peinlichen Art“, die Überlegenheit des Menschen zu verherrlichen, mag Goethe den dargestellten „Höhen und Tiefen“ nicht ihren bisweilen „erhabenen“ Charakter absprechen. Sichtlich an einer Aufwertung des Genres interessiert, billigt er den mittelalterlichen Künstlern zu, bereits „ahnungsreich“ eine gebirgige Landschaft gewählt zu haben, um den Blick des Zuschauers über das sakrale Motiv hinweg in die „Ferne“

¹⁹ BA 20. S. 461, 155.

schweifen zu lassen.²⁰ - Nun mag bezweifelt werden, ob der 'alte Heide' mit dieser emanzipierten Interpretation dem hermetischen Kosmos sakraler Gemälde gerecht wird. Für Goethe setzen die erwähnten Kirchenlandschaften indes einen häretischen Blick voraus, der die Natur als befreiend erfährt. Insofern läßt die randständige und doch so hintergründige Staffagellandschaft bereits erkennen, daß die Kunst eine Loslösung von der vermeintlich unwirtlichen und feindlichen Natur anstrebt.

Doch das sich allmählich durchsetzende Interesse, „unmittelbar“ die „Wirklichkeit nachzubilden“²¹, zeitigt anfangs noch tragikomische Effekte, wie Goethe mit scharfer Polemik am Beispiel Tizians darlegt. Als der Renaissancekünstler beginnt, mit dem „Reichtum“ des allegorischen Bildpersonals „sparsamer umzugehen“²², stehen seine bedeutenden Landschaften nicht länger im Gleichgewicht mit der Gesamtkonzeption des Kunstwerks. Exemplarisch verweist Goethe auf einen Stich nach Tizians Roger und Angelika, auf dem eine „glückliche“ Gegend einige Gestalten so sehr dominiert, daß deren Identität nicht mehr eindeutig zu klären ist. Handelt es um „eine christliche Parodie der Fabel von Perseus und Andromeda“ oder um den „Ritter St. Georg“, der eine Frau aus den Fängen des „Lindwurms“²³ befreit? Ohne diese Frage zu beantworten, ohne ferner Tizians möglichen Spott auf die sinnbildliche Malerei zu würdigen, kommt Goethe zu dem frappierenden Ergebnis: „In einer offenen, mannigfaltigen Landschaft sehen wir zu unserer linken Hand fast am Rande, nächst Felsen und Baum, das schönste, nackte Mädchen liegen, bequem, gelassen, impassible [...]. Schütte man sie heraus, so hätte man ein vollkommenes Bild und verlangte nichts weiter [...].“²⁴ Mit ihrer Schönheit motiviert die unbekleidete Frau folglich beim Betrachter eine Reihe mythisch-erotischer Assoziationen, die sich Tizians eigentlich individuierter Natur gegenüber als inadäquat erweisen. Seine Landschaft verkommt dabei wie schon auf den frühen Vorläufern des Genres zu einem beinahe beliebigen Bühnenraum.

Zu einem ähnlichen Ergebnis führt Goethe das Studium einiger Niederländer des 16. Jahrhunderts. Obwohl Momper, de Vos oder die Brüder Sadeler „die Figuren“ im Unterschied zu Tizian „ins Engere und Kleinere“ drängen, so daß die „Umgebung [...] immer mehr überhand“ nimmt, verzichten sie nicht auf die „Figuren der frommen Männer und Frauen“. Konziliant integrieren sie zumindest „in einer Ecke irgendeinen heiligen Einsiedler“ ins Bild und halten damit weiterhin „eine Erinnerung an die erste Bestimmung der Tafel“²⁵ wach.

²⁰ Vgl. ebda. S. 456 - 460 pass.

²¹ Ebda. S. 293.

²² Ebda. S. 460.

²³ Vgl. ebda. S. 295f.

²⁴ Ebda. S. 294.

²⁵ Ebda. S. 460f.

Einen theologisch weniger verbindlichen Blick für einzelne, malerisch interessante Naturmotive entwickeln dagegen Pieter Brueghel und Paul Bril. Ihre „weit ausgebreiteten Gegenden“ billigen der Natur bereits ästhetischen Eigenwert zu: „es ist alles schon froher, weitherziger und die Charaktere der Landschaft schon getrennt: es ist nicht mehr eine ganze Welt, sondern bedeutende, aber immer noch weitgreifende Einzelheiten.“²⁶ Aber besitzen ihre Kunstwerke deshalb schon idealistische Geschlossenheit und wirkungsästhetische Autonomie? In den Fragmenten zur Geschichte der Landschaftsmalerei weist Goethe gleich zweimal darauf hin, immer nur ein Teil der Bildkomponenten verrate „eigene Erfindungen“ und „Empfindungen“²⁷ beider Maler. Solche Impressionen steigern zwar die Ausdruckskraft des Gemäldes, doch belegen sie zugleich Brueghels und Brils Unentschlossenheit, mit „künstlerischem Gebrauch aller Elemente“²⁸ eine in sich gerundete Bildwelt zu imaginieren: „Wir sehen in der Natur nie etwas als Einzelheit, sondern wir sehen alles in Verbindung mit etwas anderem [...]. Auch fällt uns wohl ein einzelner Gegenstand als besonders schön und malerisch auf; es ist aber nicht der Gegenstand allein, der diese Wirkung hervorbringt, sondern es ist die Verbindung, in der wir ihn sehen [...].“²⁹ Solange also die Wahrnehmung des Landschaftlichen auf einer religiös motivierten Kosmologie gründet, kann die Natur nicht als ein lebendiges und identitätsforderndes ‘Du’ (F. Schlegel) begriffen werden, das zu kosmogonischer Freiheit aufruft.³⁰ Noch die für Goethe skurrilen Weltprospekte des Barock zeugen von dieser wirkmächtigen Theologie des Sehens, die den Erkenntnisdrang des Menschen soweit zügelt, daß der zusehends panoramatischere Umgang mit der Natur verwiesen bleibt auf die devote Bejahung des hinlänglich Bekannten. Ermuntert von extravertierten Mäzenen, verleihen die Maler des 17. Jahrhunderts ihrer Nahwelt einen polyglotten Anstrich. Nicht ohne Spott für solch provinzielle Versuche, der Kunst Dignität anzuverwandeln, notiert Goethe über die nur scheinbar profane Naturwahrnehmung, die Künstler hätten „hohe Augpunkte“ gewählt, um aus einer nachgerade absurden Vogelperspektive das damals bekannte Wissen zur Anschauung bringen zu können: „Diese landschaftlichen Tafeln aber sollten, wie vorher die Heiligenbilder, auch durchaus interessant sein, und man überfüllte sie deshalb nicht allein mit dem, was eine Gegend liefern konnte, sondern man wollte zugleich eine ganze Welt bringen, damit der Beschauer etwas zu sehen hätte und der Liebhaber für sein Geld doch auch Wert genug erhalte.“³¹

²⁶ Vgl. ebda. S. 461.

²⁷ Vgl. J. P. Eckermann (wie Anm. 16). S. 596f.

²⁸ Vgl. BA 20. S. 215.

²⁹ Eckermann (wie Anm. 16), S. 597.

³⁰ Vgl. F. Schlegel: Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern. In: Ders.: Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. E. Behler. Bd. 12. München u.a. 1964. S. 107 - 480, insbes. S. 337ff. Statt von der ‘teilnahmslosen’ Natur bzw. einem erst zu setzenden ‘Nicht-Ich’ auszugehen, charakterisiert Schlegel die Natur als ein Du, das als Individuum zum Menschen spricht.

³¹ BA 20. S. 460.

Der gebändigten, entindividualisierten Anschauung genügt der Maler auf diesen repräsentativen „Musterkarten“, indem er die Aufmerksamkeit von „höchsten Felsen“ über einige „Hammerwerke und Mühlen“ bis hin zu fernen Küstenstrichen lenkt - nur daß jetzt dort, wo ehemals Heilige triumphierten, „Jäger und Fischer ihr Handwerk“ treiben „und tausend andere irdische Wesen“³² sich zeigen. Dennoch bestätigt auch dieses Heer an Figuren die ehemals für den Altarraum entwickelte Zeichensprache, was zur Folge hat, daß die vorgestellte Landschaft ohnmächtig auf den Menschen fixiert bleibt. Da ihrer Weite eine „absolute (intellektuelle) Unendlichkeit“ fehlt, die symbolisch über „Gattung und Individuum“³³ hinausverweist, predigt die solchermaßen kupierte Natur ein fatalistisches Weltverständnis, denn „Intelligenz ist auf doppelte Art, entweder blind und bewußtlos, oder frei und mit Bewußtseyn produktiv; bewußtlos produktiv in der Weltanschauung, mit Bewußtseyn in dem Erschaffen einer ideellen Welt.“³⁴

Abgesehen von wenigen Ausnahmen behauptet sich die ‚geist- oder selbstlose‘ Landschaft in der Malerei „bis über die Hälfte des 18. Jahrhunderts“. Goethe führt diese Popularität nicht zuletzt auf die Vorliebe der Künstler zurück, „fremde, zum Hauptgegenstand nicht gehörige Figuren und sonstige Gegenstände als Beweise allgemeiner Kunstfertigkeit anzuführen“.³⁵ Auch hochverehrten Malern wie Claude Lorrain gilt daher der kritische Einwand, die „heitere Welt“ mit ihrem allegorischen Zierat wirke lediglich „aufs Gemüt“. Selbst wo Lorrain „ganz ins Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-Architektonische sich ergeht“, kann er folglich nicht verhindern, daß sich die teils naturalistisch aufgefaßte, teils pastoral befriedete Natur im Kunstwerk „für ewig“³⁶ erklärt.

„Das Besondere des Satzes besteht [nun] darin, daß nicht der Maler das Subjekt ist, sondern die Natur.“³⁷ Ohnehin unvergänglich, behauptet sie in Goethes Diktion höchstselbst ihre Omnipotenz und bestätigt damit die Einschätzung, der Maler habe „gegen die ungeheuern Gegenstände“ teilweise „die Freiheit des Wirkens“³⁸ verloren. Tragischer freilich läßt sich die verhinderte Landschaftsästhetik nicht nachgestalten. Nolens volens bekräftigen Lorrains Bilder den Glaubenssatz, ohne jeden ‚arkadischen‘ Beistand erliege die vorgeblich wirkmächtige Kunst der ‚Tyrannei‘ der allbelebten Dinge.

³² Vgl. ebda. S. 293, 460.

³³ F. W. J. Schelling: Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie (wie Anm. 7). S. 14 u. 54.

³⁴ F. W. J. Schelling: Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie (wie Anm. 10). S. 271.

³⁵ BA 20. S. 216, 293f.

³⁶ Ebda. S. 457f., 462.

³⁷ E. Trunz: Goethes Entwurf ‚Landschaftliche Malerei‘. In: Ders.: Weimarer Goethe-Studien. Weimar 1980. S. 155 - 202. S. 191. Trunz kommt zu dem Ergebnis, der Maler zeige sich nach Goethes Worten bestrebt, das Ewige in der Natur bewußt herauszuarbeiten (vgl. ebda. S. 191f.), um es von der Vergänglichkeit alles Irdischen abzugrenzen. Diese Deutung im Sinne der Vanitässemantik widerspricht jedoch der idealistischen Forderung, die Kunst habe der Natur das Recht auf Ewigkeit gleichsam streitig zu machen bzw. diese Unendlichkeit mit ihrer dem Individuellen gegenüber gefährlichen Gleichgültigkeit in die Schranken zu weisen.

³⁸ BA 20. S. 457.

Gleichwohl hieße es, Goethe mißzuverstehen, würde sein geschichtlicher Aufriß der Landschaftsmalerei als Kritik an einzelnen Künstlern interpretiert. Seine Bedenken gelten vor allem jener „nutzlosen“ Welt, in der seit Lorrain und Poussin die Sehnsucht nach antiker Größe inszeniert wird.³⁹ Und wenn Goethe andernorts über Tischbein oder Hackert anmerkt, ihre Werke schwankten zwischen Poesie und Malerei, so verbirgt sich hinter seinen Worten die gleiche Geringschätzung einer paradox klassizistischen Allegorik, deren atavistische Grundhaltung die Natur zur „Begleitstimme des heroischen und tragischen Menschenbildes der humanistischen Bildungsreligion“ herabsetzt. Zwar stellen sich Hackert und Tischbein nicht mehr vorbehaltlos in den Dienst der kirchlichen Naturdeutung, aber in der Tradition Lorrains und Poussins verpflichten sie ihre Malerei, als moralische Anstalt das *delectare* mit dem *prodesse* zu verbinden.⁴⁰ Weil sie ferner die Erinnerung an eine überinterpretierte Vergangenheit wachhalten, verhindern sie auch die Entwicklung originärer Gestaltungsmöglichkeiten.

Goethes Vorbehalte zielen nun ganz besonders auf die seinerzeit populäre *Vedute*, die Hackert immer wieder nutzte, um ein ihm interessantes Sujet aus verschiedenen Perspektiven wiederzugeben. Über diese naturgetreuen Doppelbilder hält der Dichter noch mit einiger Nähe zum klassizistischen Ordnungsgefüge der Künste fest: „Wenn der Landschaftsmaler im edelsten Sinne sich landschaftlicher Formen mit Freiheit bedient, um sein Gedicht darzustellen, und alle Sprungfedern der Kunst in Bewegung setzt, um durch Ton, Farbe, Beleuchtung, Anordnung usw. ein schönes Ganzes zu erzielen, so unterwirft sich hingegen der Maler von Aussichten den Bedingungen gewissenhafter Treue, er behält keine andere Freiheit als allenfalls die Wahl des Standpunkts und der Tageszeit [...]“⁴¹ Diese skeptische Einschätzung findet sich in der 1804 gemeinsam mit Heinrich Meyer veröffentlichten Besprechung *Zwei Landschaften von Philipp Hackert*. Streng um eine Scheidung zwischen „der höhern, dichterischen Landschaftsmalerei“ und dem vermeintlich wahren Ausblick auf die Natur bemüht, werden Hackerts *Veduten* mit dem spöttischen Urteil abgefertigt, man könne „die zahlreichen Landhäuser, die Kirchen und Klöster alle wiedererkennen“ und „jedem Pfad nachgehen“.⁴² Zehn Jahre später, von 1814 an, beschäftigt Goethe nicht länger die Frage, worin eigentlich der poetologische Unterschied zwischen Hackerts Ideallandschaften und seinen *Veduten* bestehen soll. Im Verlauf der sogenannten

³⁹ Vgl. ebda. S. 458

⁴⁰ W. Hofmann: Turner und die Landschaft seiner Zeit. In: Ders.: Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie. Frankfurt/M. 1989. S. 177 - 211. S. 179. Tischbeins *Idyllen* vergleicht Goethe durchaus kritisch mit „Skizzen“, die durch „Worte verklärt und vollendet“ werden müssen - was darauf hinweist, daß es sich bei Tischbeins Arbeiten nicht um bildautonome Kunstwerke handelt (vgl. BA 20. S. 265): Es handelt sich nach Goethe ferner um „anthromorphisierte“ Naturansichten, deren „Zeichensprache“ die Landschaft auf manieristische Weise verniedlicht.

⁴¹ BA 19. S. 435.

⁴² Ebda. S. 436.

Divan-Jahre entdeckt Goethe im Gegenzug die moderne Landschaftsmalerei, die ohne das memorable Zeicheninventar auskommt.

Landschaft als Moderne

Wie Rainer Piepmeier gezeigt hat, setzt sich „Landschaft in der Bedeutung angeschauter, schöner Naturraum“⁴³ erst im 18. Jahrhundert durch. So meldet Philipp Otto Runge Bedenken an, ob an „der Herkunft der ästhetischen Kategorie Landschaft aus der metaphysischen Theorie des Kosmosdenkens“ weiterhin festzuhalten sei. Weil wir „das Ganze schon nicht mehr so fühlen“ können wie die Griechen, sollte der Künstler die Welt „auf dem Grunde der Kunst“⁴⁴ neu aufbauen. Jeder allegorische Reflex auf eine entschwundene Vergangenheit wird damit ebenso unglaubwürdig wie der Versuch, Landschaft als Raum göttlicher Offenbarung zu manifestieren. Überhaupt mehren sich jetzt die Vorbehalte der Landschaftsallegorie gegenüber. Schon Hackert räumte in seinen von Goethe edierten Schriften zur Kunst ein, die Stelle berühmter Monumente oder des arkadischen Staffagepersonals könne ein weniger idyllischer Ausblick einnehmen, der dem Betrachter eigenständige Möglichkeiten der Bilderkundung eröffnet: „Eine schöne Gegend mit Wasser, Fernung und Bäumen, in welcher man keine Figuren sieht, erregt gemeinlich den Wunsch, darin spazierenzugehen, in der Einsamkeit, sich selbst überlassen“.⁴⁵

In den Diskurs über die mythen- und sprachlose Augenlust, die den Betrachter als anschauendes Subjekt ernst nimmt und zugleich die Natur als Garantin vernünftiger wie auch schöpferischer Autonomie einführt, greift Goethe ein, als er Rubens und Rembrandt attestiert, erstmals wegweisend moderne Landschaften imaginiert zu haben. So vermerkt er ausdrücklich im 1814 erscheinenden Memorandum Über Kunst und Altertum am Rhein und Main, Rembrandt habe „das höchste Künstlertalent“ entwickelt, „ohne daß er je die mindeste Kenntnis genommen hätte, ob jemals Griechen und Römer in der Welt gewesen“.⁴⁶ Im wahrscheinlich 1829 an John diktierten Schema zur Geschichte der Landschaftsmalerei heißt es dann, neben dem „Realism in Absicht auf die Gegenstände“ seien „Licht, Schatten und Haltung“ bei Rembrandt das eigentlich „Ideelle“. Über Rubens notiert Goethe schließlich, er sei überhaupt „kein Erdgeborener“ gewesen, da er die Natur „mit unglaublicher Sagazität“ durchdringen konnte und seinen Landschaften „eignes gesetzliches Behagen“⁴⁷ verlieh.

⁴³ R. Piepmeier: Das Ende der ästhetischen Kategorie 'Landschaft'. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses. In: Westfälische Forschungen 30 (1980). S. 8 - 46. S. 9.

⁴⁴ Ebda. S. 19 - 22.

⁴⁵ BA 19. S. 712.

⁴⁶ BA 15. S. 618. Vgl. auch F. Apel u. St. Greif: Ueber Kunst und Alterthum. In: Goethe-Handbuch in vier Bdn. Hrsg. v. B. Witte u. P. Schmidt. Stuttgart, Weimar 1997. Bd. 3. S. 619 - 639.

⁴⁷ Vgl. BA 20. S. 457, 222.

Seine Hochschätzung des symbolischen Realismus legitimiert Goethe mit dem Argument, beiden Niederländern sei es mit ihren „porträhaften Landschaften“ gelungen, die von den Manieristen semantisch zergliederte Welt wieder zusammenzufügen. „Heiter und leicht“ erweisen sich ihre Gemälde als Garantin menschlicher Freiheit, denn mit kosmopolitischer Souveränität befreien Rubens und Rembrandt den Betrachter von aller „Enge“.⁴⁸ Als weltaufschließende Landschaft verpflichtet ein ‚sprachloses‘ Kunstwerk das von Vereinzelung bedrohte Ich zudem aufs allgemeine Individuelle, denn als Ergebnis einer absoluten Differenz decouvriert die symbolisch vielschichtig wiedergegebene Natur die Gleichgültigkeit und Trägheit⁴⁹ der Weltseele: „durchweht vom raschen Wechsel der

⁴⁸ Vgl. ebda. S. 220 u. W. Hofmann: Turner und die Landschaft seiner Zeit (wie Anm.40). S. 179; von „Porträtlandschaften“ spricht Goethe mehrfach, so auch BA 20. S. 457). Demgegenüber transportiert die manieristische, zeichenüberfrachtete Landschaft lediglich ‚beschränkte Weltbilder‘ (vgl. BA 20. S. 220), wie Goethe in seinem 1816 publizierten Aufsatz über Ruisdael als Dichter darlegt. Bereits der Titel der Studie legt die Vermutung nahe, Ruisdael rege das „Andenken“ mit Hilfe poetischer Bildstrukturen an. Überprüft wird diese durchaus kritisch zu lesende These am Beispiel der von Ruisdael vorgestellten „sukzessiv bewohnten Welt“, in der sich alte und „neuere Baulichkeiten“ harmonisch in die „Fruchtbarkeit und Wohnlichkeit“ der Gegend einfügen. Wasserläufe als Sinnbild der „allbelebenden Elemente“ deuten zudem „eine fortdauernde Lebensbewegung“ an. Folgt man Goethe, veranschaulichen diese rhetorisch konstruierten Vergleiche, „daß die Werke der Natur ein längeres Leben, eine größere Dauer haben als die Werke der Menschen“ (vgl. BA 20. S. 30ff.). Idealistisch betrachtet, schildert der Maler die menschliche Kultur mithin als ontologisch bedingten Bestandteil der Natur, wobei diese eine Vielzahl von Möglichkeiten entwickelt, um sich als „Thätigkeit“ zu erhalten, während der Mensch lediglich „ins Unendliche“ fort nur „sich selbst“ zu „reproduciren“ vermag. Seine „dynamische Evolution“ mag also wie eine immer perfektere Naturbeherrschung anmuten (Schelling: Erster Entwurf eines Systems der Naturlehre. S. 58 - 61). Im Grunde aber bleibt er darauf verwiesen, dem „Abgestorbenen“ wieder und wieder „Lebendiges“ abzurufen (vgl. BA 20. S. 32; vgl. demgegenüber Osterkamp, der aufgrund dieser Bildsemantik zu dem Ergebnis kommt, Goethe entdeckte als Klassizist die drei in Dresden zu sehenden Gemälde des Niederländers: „Mit Hilfe Ruisdaels bot Goethe gegen die romantische Landschaftsmalerei sein am Vorbild Lorrains entwickeltes Ideal künstlerischer Landschaftsdarstellung auf.“ E. Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991. S. 328).

Angesichts dieser einschneidenden Relativierung des anthropozentrischen Selbstverständnisses erweist sich die menschliche Bildung als begrenzt, und alles Individuelle bleibt ein „Spiel der Natur“ (Schelling: a.a.O. S. 58). Doch Ruisdael beläßt es nicht dabei, seine Betrachter existentiell in Frage zu stellen, sondern erteilt im Duktus des Memento mori die Antwort, „uns“ könne „das Vergangene nichts außer der Sterblichkeit zurücklassen“. Auf soviel moralinsaurer Predigt reagiert Goethe freilich empfindlich. Und da auch den beiden anderen, in Dresden zu sehenden Bildern der gleiche „Text“ (vgl. BA 20. S. 34 u. 30) zugrunde liegt, rechnet er Ruisdael abschließend mit subtiler Ironie den Dichtern unter den Landschaftsmalern zu, die sich ähnlich wie die Manieristen „eine Sprache“ bilden, „mit welcher sie, ohne weiteres Bedenken, die sichtbaren Zustände leicht und kühn behandeln und uns, mit mehr oder minderm Glück, allerlei Weltbilder vorspiegeln, wodurch denn manchmal ganze Nationen mehrere Dezennien hindurch angenehm unterhalten und getäuscht werden“ (ebd. S. 220).

Ein Kunstgriff Ruisdaels berechtigt nach Goethe jedoch, von ansatzweise freier „Symbolik“ zu sprechen. Mit „Rührung“, so heißt es, erblicke der Rezipient auf dem Gemälde mit dem Titel Kloster den „Künstler selbst“ im „Vordergrunde“ des Bildes, „und diese so oft mißbrauchte Staffage“ verleihe dem gleichnishaften Kunstwerk ein Gutteil epistemischer Dauer: „Er sitzt hier als Betrachter, als Repräsentant von allen, welche das Bild künftig beschauen werden, welche sich mit ihm in die Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart [...] gern vertiefen mögen.“ Wird aber das ‚absolute Continuum‘ der Natur durchbrochen und an der Endlichkeit des Individuellen gespiegelt wird, dann weist das Gemälde auch eine futurische Symbolik auf, die wesentlich zur Selbstwerdung der Kunst beiträgt (ebd., S. 33ff.). Zu dieser idealistischen Kritik an Ruisdael vgl. auch St. Greif: Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter. München 1998.

⁴⁹ Vgl. F. W. J. Schelling: Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie (wie Anm. 10). S. 322ff.

atmosphärischen Vorgänge [...] liegt die Betonung auf der Dynamik und Eigengesetzlichkeit des Naturgeschehens [...]. So steht also der aristokratisch disziplinierenden, in Norm und Typus verankerten Naturanschauung [...] eine bürgerlich-demokratische entgegen“.⁵⁰

Realistische Kunst bemißt sich vor allem aber am Wechselspiel zwischen der „zudringlichen Kraft“, mit welcher der Maler seine Originalität unter Beweis stellt, und dem Maß an Freiheit, das er der Phantasie und dem Selbstbewußtsein des Zuschauers beläßt: „Überall [...] sollen wir es mit dem Pinselstrich eines Malers oder dem Worte eines Dichters nicht so genau und kleinlich nehmen; vielmehr sollen wir ein Kunstwerk, das mit kühnem und freiem Geiste gemacht worden, auch womöglich mit eben solchem Geiste wieder anschauen und genießen.“⁵¹ Entscheidenden Einfluß auf den weiteren Werdegang der modernen Naturästhetik übt auch Philipp Hackert mit seinen Landschaftsentwürfen, auf denen nach Goethe eine „klare, strenge Manier“ vorherrscht. Bei diesen „merkwürdigen, meisterhaften Bleistift- und Federzeichnungen nach der Natur auf weiß Papier“⁵² handelt es sich um mehr oder minder ausgeführte Vorarbeiten, auf denen die ästhetisch-technische Formung der einfachen, unverstellten Landschaft vorherrscht: „Drei Tinten stehen, wenn er tuscht, immer bereit, und indem er von hinten hervor arbeitet und eine nach der andern braucht, so entsteht ein Bild, man weiß nicht, woher es kommt. Wenn es nur so leicht auszuführen wäre, als es aussieht.“⁵³

Mit dieser spezifischen Technik hatte Hackert „sich ein Werkzeug geschaffen, mit dem er sein Anliegen unmittelbaren Zeichnens und Malens in und vor der Natur, verbunden mit sofortiger bildmäßiger Ausführung [...] glücklich verwirklichen konnte“.⁵⁴ Rasch wurde zunächst die „durch so mannigfaltige Schönheiten verherrlichte Gegend“ fixiert. Anschließend verlieh Hackert den „Prospektzeichnungen“ mittels Sepiatusche „Kraft und Haltung“.⁵⁵ Goethe erwarb solche scheinbar spielerisch wiedergegebenen Landschaften während seines Besuchs in Neapel, und noch Jahrzehnte später räumt er voller Respekt ein, Hackerts Studien ließen den reinen Gestaltungswillen des Künstlers gleichsam unabhängig vom Sujet erkennen: „oft ist eine halbweg sorfältige Zeichnung nach der Natur, geistreich ausgeführt, dem Liebhaber angenehmer als Ölbilder, die nicht anmuten. [...] Das verstand Hackert; ich besitze selbst Umriss nach der Natur, und das in groß Folio, die Ferne mit Bleistift, die Mitte mit zarter, der Vordergund mit stärkerer Feder, alles meisterhaft, so daß die Haltung schon drinnen liegt.“⁵⁶ Skizzen oder Vorarbeiten genießen indes im frühen 19. Jahrhundert bestenfalls in Kennerkreisen einiges Ansehen. Überhaupt gilt die ‘offene‘ Form als bildunwürdig und unverbindlich. Statt „erregender Anfänglichkeit“ oder „privater

⁵⁰ W. Hofmann: Turner und die Landschaft seiner Zeit (wie Anm. 40). S. 180.

⁵¹ Vgl. Eckermann: a.a.O. (wie Anm. 16). S. 448 u. 624.

⁵² BA 20. S. 459.

⁵³ BA 14. S. 376.

⁵⁴ Krönig (wie Anm. 5). S. 29.

⁵⁵ Vgl. BA 19. S. 683ff. u. BA 20. S. 459.

⁵⁶ Goethes Brief an Quandt vom 23.3.1831 zitiert nach Krönig (wie Anm. 5). S. 20.

Chiffre“ verlangt das Publikum nach „fertiger Leblosigkeit“. Gerade aber die „rückhaltlose Kunst“ (W. Hofmann) gibt dem Maler Gelegenheit, „sich mit der Eigengesetzlichkeit seines Schaffens vertraut zu machen“.⁵⁷

Aus diesem Grund will Goethe auch den früheren Freund vor dem Verdacht schützen, er habe bloß subjektive Impressionen hingetuschelt. Nachdrücklich betont er, Hackert habe es stets verstanden, „einen würdigen Gegenstand unmittelbar geschmackvoll in einen Rahmen zu beschränken“.⁵⁸ Ohne sich also seinen Launen zu überlassen, verleiht er dem „flüchtigen Augenblick“ die bildästhetische „Richtigkeit solcher Abbildungen“.⁵⁹ Ansonsten würde die Natur auch nicht ihre Zudringlichkeit verlieren und dafür an Stil gewinnen: „Erst hört man von Natur und Nachahmung derselben; dann soll es eine schöne Natur geben. Man soll wählen. [...] Nach welcher Norm soll man wählen? Und wo ist denn die Norm? Doch wohl nicht auch in der Natur?“⁶⁰

Im bereits zitierten Schreiben an Quandt beantwortet Goethe diese Fragen mit der zunächst irritierenden Forderung, „das Skizzieren nach der Natur“ müsse man „dem Landschaftler abgewöhnen“⁶¹, weil leidenschaftlich wiedergegebene Sinneseindrücke den ungetrübten Ausblick auf die Kunst des landschaftlichen Sehens verwischen. Zugleich gebricht es willkürlichen Kunstwerken an jener ‚Haltung‘, die das meist kümmerlich-egozentrische Weltbild des Publikums in Frage stellt. Unter Anspielung auf diese ethische Konsequenz seiner idealistischen Naturästhetik wettet Goethe über einige schreiend farbige Skizzen, deren sinnlose Buntheit poche lediglich auf einen naturfremden Narzißmus: „Wenn ich jüngere deutsche Maler, sogar solche, die sich eine Zeitlang in Italien aufgehalten, befrage, warum sie doch, besonders in ihren Landschaften, so widerwärtige grelle Töne dem Auge darstellen und vor aller Harmonie zu fliehen scheinen, so geben sie wohl ganz dreist und getrost zur Antwort, sie sähen die Natur genau auf solche Weise.“⁶² Damit ist freilich noch nicht die Frage beantwortet, was Goethe an den „auf blau und grau Papier mit schwarzer Kreide und wenig Pastell“⁶³ gefertigten Bildern einiger ungenannter Engländer faszinierte, auf die er am Ende seiner Landschaftsstudien zu sprechen kommt. In Neapel lernte Goethe kunstenthusiastische Briten kennen, die sich wie Charles Gore an Hackerts Sepiatechnik schulten und allerorten ‚nach der Natur‘ zeichneten.⁶⁴ Um das Motiv möglichst getreu wiederzugeben, bediente sich Gore dafür der Camera obscura. Atmosphäre und Licht

⁵⁷ Vgl. W. Hofmann: *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*. 3. Aufl. München 1991. S. 51, 47.

⁵⁸ Goethe, Brief an Quandt: a.a.O. (wie Anm. 56).

⁵⁹ BA 19. S. 685.

⁶⁰ J. W. Goethe: *Maximen und Reflexionen*. In: *Hamburger Ausgabe*. Hrsg. v. E. Trunz. 12. Aufl. München 1994. Bd. 12. S. 490.

⁶¹ Goethe, Brief an Quandt: a.a.O. (wie Anm. 56).

⁶² Goethe, *Maximen und Reflexionen*: a.a.O. (wie Anm. 60). S. 489.

⁶³ BA 20. S. 459.

⁶⁴ Vgl. auch W. Ehrlich: „... wegen Kunstverwandtschaft und freundlicher Lebensteilnahme“. Goethes Beziehungen zu Charles Gore. In: *GJB 91* (1974). S. 117 - 135.

wurden dann später im Atelier nachaquarelliert. Trotzdem spricht einiges dagegen, daß Goethe den ansonsten geschätzten Gore jenen favorisierten Engländern zurechnet. Zwar lobt er Gores Talent, besser als „irgend eine Wortbeschreibung“⁶⁵ das Besondere einer Landschaft einfangen zu können. Seine naturalistische Wahrnehmung begünstigt jedoch die Einschreibung verschiedener Erinnerungsspuren. Gores Sicht der Landschaft bleibt folglich kontaminiert von der Semantik des rückblickenden Klassizismus, dessen Pathos schicksalsschweren Eingedenkens sich an Gores Ansicht von Syrakus ablesen läßt. Trotz der „Leere der Landschaft“ wecken die im Vordergrund zu sehenden Säulenfragmente „recht genau die elegische Stimmung“, mit der „die von Zeit und Menschenhand zerstörte Pracht der Vergangenheit in Erinnerung“⁶⁶ gerufen wird. Auch wenn der Blick über die Silhouette der kaum zu ahnenden Stadt schweifen kann, verhindern die dominanten Pfeiler im Bildvordergrund jede Hoffnung auf eine bewußt erlebte Gegenwart. Der Blick in die Ferne allein garantiert eben keine progressive Bildintention. Dafür hätte es einer distinkteren Landschaft bedurft.

Gegen eine mißverstandene Moderne, die den Rezipienten sich selbst überläßt, rebellierten in den 80er und 90er Jahren des 18. Jahrhunderts auch Maler wie Alexander Cozens oder Thomas Gainsborough, die sich zeitweilig in Italien aufhielten. Nachgerade spektakulär wirkte Cozens Verfahren, aus einem Tintenklecks (blot) wolkenreiche Prospekte zu entwickeln. Auch von Gainsborough ist überliefert, daß er des Abends unter Freunden Landschaften im Stile der Niederländer erfand. Solche nicht näher lokalisierbare Gegenden leben von der farbenprächtigen Spannung zwischen der virtuellen Subjektivität der Natur und dem objektivierenden Geist des Malers. Als wollten sie der Natur ihre Beliebigkeit vorführen, spielen Gainsborough und Cozens deshalb auch „nicht mit Zufallseffekten“, sondern gehen mit ihren „Mitteln ökonomisch um [...]. Durch eine Art von Magie [...] gewinnt das Chaos Gestalt“.⁶⁷

Ob Goethe die Simulationen Cozens oder Gainsboroughs kennenlernte, läßt sich nicht nachweisen. Doch die Vorstellung, aus dem substanzhaft Ungestalteten kreativ zu schöpfen, taucht auch in seinem Alterswerk auf. Im Landschaftsgedicht *Lied und Gebilde* aus dem West-östlichen Divan grenzt sich das lyrische Ich von den Griechen ab, die aus „Ton“ allerlei „Gestalten drücken“, deren stille Einfalt für die Nachwelt verbindlich wurde: „Aber uns“, so reklamiert das lyrische Ich gleich im Gegenzug, „ist wonnereich, / In den Euphrat greifen / Und im flüss'gen Element / Hin und wider schweifen“.⁶⁸ Als Vorbilder für die

⁶⁵ BA 15. S. 264.

⁶⁶ So J. Müller-Tamm in ihrer Beschreibung des Gemäldes im Bildteil des Ausstellungskataloges *Goethe und die Kunst*. Hrsg. v. S. Schulze. Frankfurt/M. 1994. S. 427.

⁶⁷ W. Hofmann: *Turner und die Landschaft seiner Zeit* (wie Anm. 40). S. 189; dort auch Hinweise auf Cozens 'Klecks-Methode'.

⁶⁸ BA 3. S. 18f.

moderne Kunst taugen die antiken Plastiken also nicht. Für die „Formung des Formlosen“⁶⁹, für das in den zitierten Zeilen das fließende Wasser figuriert, bedarf es keiner archaisierenden Tradition. Alles scheinbar Wesenlose gewinnt nämlich an vitaler Gestalt, sobald es wie ein fragmentarisches, naturverhaftetes Subjekt betrachtet wird, das nach kunstvoller Individuation verlangt.

Der Traum von der Wiederbelebung antiker Kultur, die sich vermeintlich harmonisch einfügte in eine ewig glückliche Natur, erweist sich somit aus Sicht der modernen Ichphilosophie als vernunftloser Selbstbetrug. In seiner berühmten, 1807 vorgetragenen Akademierede Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur kommt bereits Schelling zu dem Ergebnis, die Evolution der Natur verbiete nachgerade die Annahme, längst überkommene Schönheitsideale ließen sich übertragen auf eine sich stets wandelnde Gegenwart: „Ihre Zeit und die unsrige knüpft keine lebendige Überlieferung, kein Band organisch fortgewachsener Bildung zusammen [...]. Die vollendeten Kunstwerke aber zurücksetzen, und die noch einfältigen schlichten Anfänge derselben aufsuchen, um sie nachzuahmen, wie einige gewollt, dieses wäre nur ein neuer und vielleicht größerer Mißverstand; [...] auch die Einfalt wäre Ziererei, und würde heuchlerischer Schein.“ Will sich die Kunst statt dessen der unerschöpflichen Fülle allbeseelten Lebens gegenüber behaupten, so muß sie dem Dasein das Schöne frei und „mit eigenthümlicher Kraft“⁷⁰ abverlangen. Denn die Natur bleibt sich im ewigen Hervorbringen neuen Lebens stets gleich, während die Künste die vielgestaltige Welt vorausschauend und vor allem widerständig erkunden, wie Goethe in seinem Luke Howard gewidmeten Gedicht Wohl zu merken aufzeigt:

Und wenn wir unterschieden haben,
Dann müssen wir lebendige Gaben
Dem Abgesonderten wieder verleihn
Und uns eines Folge-Lebens erfreun.

Jedes sinnsetzende Kunstwerk überwindet mithin die resignative Einsicht, bei genauerem Hinsehen bleibe der Mensch verwiesen an den Kreislauf des Werdens und Vergehens. Mit Hilfe der Imagination wird der Beweis erbracht, daß die immanente Vernunft durchaus einer Entwicklung fähig ist. Ein Landschaftsgemälde muß demgemäß nicht der überprüfbaren Wirklichkeit standhalten. Als farbenprächtige Rebellion gegen die dahineilende Zeit könnte es andernfalls auch nicht dazu beitragen, die Rückkehr der Weltseele in den Zustand vollkommener Ruhe noch eine gute Weile aufzuschieben.

⁶⁹ J. W. Goethe: Luke Howard to Goethe. A biographical Sketch. In: Hamburger Ausgabe (wie Anm. 60). Bd. 13. S. 304f.

⁷⁰ F. W. J. Schelling: Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. In: Ders.: Schriften von 1806 - 1813. Darmstadt 1976 [= unv. reprograf. Nachdruck v. Schellings sämtlichen Werken. Stuttgart, Augsburg 1860/61, Bd. 7 - 9]. S. 233 - 273. S. 270.

Mit dieser Option resümiert Goethe seine Überlegungen zur Landschaftsästhetik konsequenter und vielleicht auch 'moderner' noch als Schelling, der den Glauben an die Wiederkunft eines paradiesischen Idylls am Ende der Evolution nie ganz aufgegeben hat. Einmal mehr wird die moderne Landschaft denn auch in der dritten Strophe des Wolkengedichts mit jener Tageszeit verglichen, in der die Sonne am höchsten steht. Von ihrem Licht läßt sich der Maler zunächst anregen, „den Charakter“ der einzelnen, noch unfreien Gegenstände nachzugestalten. Dann aber „erteilen“ ihm „luftige Welten / Das Übergängliche, das Milde, / Daß er es fasse, fühle, bilde“.⁷¹ Was daraufhin entsteht, ist keine göttlich inspirierte Welt, sondern ein Kunstwerk, an dem sich die notwendige Verweigerung der indifferenten Lebensmacht gegenüber erkunden läßt. Solch eine delphische Landschaft liegt freilich jenseits von Arkadien, und doch bestätigt sie auf dialektische Weise die Einschätzung des Sokrates, nur in der Natur und mit deren Hilfe vermöge der Mensch sich selbst zu erkennen.

⁷¹ BA 1. S. 554.