

Heikle Balancen

Die Weimarer Klassik
im Prozess der Moderne

*Herausgegeben von
Thorsten Valk*

Sonderdruck



WALLSTEIN VERLAG

SCHRIFTENREIHE DES ZENTRUMS
FÜR KLASSIKFORSCHUNG

Herausgegeben vom Vorstand

Band 1



Redaktion:

Ann Luise Kynast und Veronika Spinner

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2014
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Sabon
Umschlag: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Druck und Verarbeitung: Friedrich Pustet, Regensburg
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN: 978-3-8353-0939-5

JOHANNES GRAVE UND JONAS MAATSCH

Das Allgemeine im Anschaulichen

Morphologische Reihen in Goethes Sammlungen

I. Goethes morphologische Naturbetrachtung

Eine unabdingbare Voraussetzung für Goethes intensives Studium der Natur bestand in der Anlage umfangreicher Sammlungen. Goethes kontinuierlich erweiterte Bestände umfassten Belegstücke aus der anorganischen Natur ebenso wie Präparate aus dem Tier- und Pflanzenreich. Sie sollten den Sammler in den Stand versetzen, durch genaue Betrachtung und Vergleichung der natürlichen Gestalten ein tieferes Verständnis der Natur als ganzer zu gewinnen.

Sosehr sich Goethe im Umgang mit den gesammelten Naturalien bemühte, seine Aufmerksamkeit für Ähnlichkeiten und Unterschiede zu schärfen, sowenig war er dabei auf der Suche nach einer verfeinerten Natursystematik, wie sie den meisten Naturkundlern seiner Zeit ein zentrales Anliegen war. Ein systematisches Tableau der Verwandtschaften, wie komplex auch immer es ausgearbeitet sein mochte, blieb nach seinem Verständnis doch nur ein künstliches, der eigentlichen Natur keineswegs adäquates Arrangement: »Die Natur hat kein System, sie hat, sie ist Leben und Folge aus einem unbekanntem Zentrum, zu einer nicht erkennbaren Grenze«.¹ Für Goethe erschöpfte sich die Natur nicht in ihren sichtbaren und klassifizierbaren Produkten. Vielmehr war es von entscheidender Bedeutung, unter der sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche der »natura naturata« eine formende Kraft wahrzunehmen: die »natura naturans«. Deren Gesetzmäßigkeiten galt es nach Goethes Überzeugung zu erfassen, nicht das Lebendige in einer starren Ordnung stillzustellen. Anstatt die Natur zu »systematisieren« und zu »schematisieren«, müsse die wissenschaftliche Aufmerksamkeit »darauf gerichtet sein, der Natur

¹ Goethe. Die Schriften zur Naturwissenschaft. 21 Bde. Im Auftrag der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina begr. v. Karl Lothar Wolf u. Wilhelm Troll. Hg. v. Dorothea Kuhn, Wolf von Engelhardt u. Irmgard Müller. Weimar 1947–2011 [künftig LA]. Abt. I, Bd. 9: Morphologische Hefte. Bearb. v. Dorothea Kuhn. Weimar 1954, S. 295 (*Problem und Erwidern*).

ihr Verfahren abzulauschen«. ² Da Goethe die Natur wesentlich als »Leben und Folge«, mithin als einen stetigen Entwicklungsprozess betrachtete, der sich dem Betrachter freilich immer nur in Form einzelner Produkte zeige, musste eine angemessene Naturbetrachtung aus seiner Sicht darauf zielen, von den gegebenen Produkten auf das Produzierende, also von den gestalteten Naturgegenständen auf die gestaltende Natur zurückzuschließen.

Der erste Schritt hin zu einem solchen »lebendigen Anschauen der Natur« ³ bestand für Goethe in der Anlage möglichst stetiger Reihen von Entwicklungsstufen, das heißt in der Zusammenstellung ähnlicher Gestalten, in deren Abfolge ein allmählicher Formübergang erkennbar werden sollte. In solchen Reihen, zu deren Anlage der Naturkundler unweigerlich eine umfangreiche Naturaliensammlung benötigt, lässt sich dann die Entstehung einer Naturform anschaulich vor Augen führen, das Gewordene also in den Prozess seines Werdens einordnen, wenn auch – da eine überschaubare Reihe immer nur aus einer begrenzten Zahl von Stufen bestehen kann – nicht in der bruchlosen Stetigkeit der organischen Entwicklung: »Wenn ich eine entstandne Sache vor mir sehe nach der Entstehung frage und den Gang zurück messe so weit ich ihn verfolgen kann, so werde ich eine Reihe Stufen gewahr [...] weil aber die Natur keinen Sprung macht, bin ich zuletzt genötigt mir die Folge einer ununterbrochenen Tätigkeit als ein Ganzes anzuschauen indem ich das Einzelne aufhebe ohne den Eindruck zu zerstören«. ⁴ Goethe will die Reihe also nicht bloß nach und nach, in der zeitlichen Abfolge ihrer Einzelglieder wahrnehmen, sondern sie als »Erfahrung [...] einer *höhern* Art« ⁵ simultan und im Ganzen erfassen. Eine solche »Erfahrung« zeichnet sich nach seiner Vorstellung dadurch aus, dass sie in den mannigfaltigen Einzelformen das Gemeinsame erfasst – nur eben »ohne den Eindruck zu zerstören«, das heißt ohne nach Art der klassifizierenden Natursystematik aus der sinnlichen Fülle der Erscheinungen lediglich einige Merkmale zu abstrahieren, in denen allein sich die Reihenglieder gleichen. Bei der angesprochenen »*höhern*« Erfahrung handelt es sich vielmehr um das anschauliche Erfassen einer mit den Phänomenen gegebenen ›Idee‹ des Ganzen, einer Idee, die alle Glieder der Reihe in ihrem je spezifischen Sosein gesetzmäßig bestimmt und sich in jeder Einzelform auf je eigene Weise verwirklicht.

2 Ebenda, S. 297.

3 Ebenda, S. 7 (*Die Absicht eingeleitet*).

4 LA I, 10, S. 131 (*Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen*).

5 LA I, 8, S. 312 (*Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*).

Eine solche ideelle Gleichheit der Reihenglieder lässt sich weder allein mit den Mitteln des Verstandes noch mit der bloßen sinnlichen Anschauung erfassen. Während diese lediglich die einzelnen Glieder in ihrer Verschiedenheit zu registrieren vermag, kann jener seine begrifflichen Synthesen nur unter Abstraktion von den konkreten Unterschieden der Einzelformen vollziehen. Der Verstand muss daher von jeder Formveränderung, wie sie für die Entwicklungsreihe und den Entstehungsprozess der Naturformen wesentlich ist, notwendigerweise absehen. Goethe konstatiert: »Der Begriff von Entstehen ist uns ganz und gar versagt«. ⁶ Für die »höhere Erfahrung« muss nach seiner Überzeugung die Einbildungskraft ins Mittel treten, wo Verstand und Anschauung allein das Wesentliche nicht erfassen können. Nur sie kann die einzelnen Stufen der Reihe zu einem umfassenden Allgemeinen verbinden, das nicht, wie der abstrakte Verstandesbegriff, deren reale Verschiedenheit ausblendet. In den *Maximen und Reflexionen* notiert Goethe ganz in diesem Sinne, dass, wo die sinnliche Wahrnehmung der Natur immer auf das einzelne »Gewordene angewiesen« sei, ⁷ der Naturbeobachter nur »der Einbildungskraft« zumuten könne, »das Entstehen statt des Entstandenen [...] zu reproducieren und auszusprechen«. ⁸

Die Einbildungskraft, die schon in der Kantischen Erkenntnistheorie als das Vermögen galt, das zwischen der abstrakten Allgemeinheit des Verstandes und dem konkreten Einzelnen der Anschauung vermittelt, soll nach Goethes Vorstellung die sichtbaren Entwicklungsstufen in ein »Ganzes« überführen, das zwar allgemein ist wie die Begriffe des Verstandes, aber zugleich die konkrete Fülle der Anschauung in sich trägt, indem es sich bildet, ohne den anschaulichen »Eindruck zu zerstören«. ⁹ Mit Hilfe der Einbildungskraft als Mittlerin zwischen dem abstrakten All-

6 LA I, 11, S. 352 (*Über Naturwissenschaft im Allgemeinen*). Vgl. auch Goethes Ausführungen in den *Vorarbeiten zur Morphologie*: »Die größte Schwierigkeit bei der Auslegung dieses Systems besteht darin daß man etwas als still und feststehend behandeln soll was in der Natur immer in Bewegung ist daß man dasjenige auf ein einfaches sichtbares und gleichsam greifbares Gesetz reduzieren soll was in der Natur sich ewig verändert und sich vor unsern Beobachtungen bald unter diese bald unter jene Gestalt verbirgt« (LA I, 10, S. 54).

7 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. 21 Bde. Hg. v. Karl Richter. München 1985–1998 [Münchener Ausgabe, künftig MA]. Bd. 17: Wilhelm Meisters Wanderjahre. *Maximen und Reflexionen*. Hg. v. Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann u. Johannes John. München 1991, S. 821.

8 Ebenda, S. 924.

9 LA I, 10, S. 131 (*Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen*).

gemeinen und dem konkreten Einzelnen soll der Naturbeobachter jenes Erkenntnisvermögen ausbilden, das Goethe als »anschauende Urteilskraft« bezeichnet.¹⁰ Diese besondere Form der Urteilskraft zeichnet sich dadurch aus, dass sie – anders als die von Kant beschriebenen Formen der »bestimmenden« und der »reflektierenden« Urteilskraft – nicht lediglich ein theoretisch gebildetes Allgemeines (den Begriff) auf das anschauliche Einzelne (den Gegenstand) anwendet, sondern das Allgemeine *im* Anschaulichen selbst findet. So entstehen nach Goethes Vorstellung folgerichtig »anschauende[-] Begriff[e]«,¹¹ welche die Merkmalsfülle der konkreten Anschauung sowie dynamische Gestaltübergänge auffassen können, ohne den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit preisgeben zu müssen. Anders als die Klassenbegriffe der Taxonomie würden diese anschaulichen Begriffe nicht bloß ungeordnete Mengen von Phänomenen, sondern geordnete Folgen unter sich fassen. Statt in bestimmten Merkmalen *Gleiches* vereinigen sie *Ähnliches*, statt das Verschiedene Übergangslos zu unterscheiden, heben sie es im dynamischen Ganzen organischer Entwicklung auf. Da die anschaulichen Begriffe, die Goethe den allmählichen Übergängen organischer Reihen ablesen will, nicht für bestimmte Eigenschaften von Dingen, sondern für die Gesetzmäßigkeiten der Gestaltbildung stehen, erlaubt ihre Kenntnis – anders als im Fall der abstrakten Klassenbegriffe des reinen Verstandes – auch Vorhersagen weiterer, im Sinne dieser Begriffe »stimmiger« Entwicklungen. Während die Natursystematiker aus ihren klassifizierenden Begriffen nur das »herausholen« können, was sie vorher definitivisch hineingelegt haben, bergen Goethes anschauliche Begriffe in diesem Sinne ein heuristisches Potential.¹²

Ein Beispiel solcher anschaulichen Begrifflichkeit ist Goethes Verwendung des Terminus »Blatt« in der *Metamorphose der Pflanzen*, die bekanntlich in die bündige Beschreibung mündet, alles an der Pflanze sei letztlich als »Blatt« zu bezeichnen,¹³ als »Blatt in seinem transzenden-

10 LA I, 9, S. 95 (*Anschauende Urteilskraft*).

11 MA 15, S. 427 (*Italienische Reise*, Brief vom 27. Juni 1787).

12 In diesem Sinne notiert Goethe über die allen realen Pflanzenformen ideell vorausliegende »Urpflanze«: »Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben« (ebenda, S. 394).

13 LA II, 9 A, S. 58: »Alles ist Blat, und durch diese Einfachheit wird die größte Manigfaltigkeit möglich«.

tellsten Sinne«. ¹⁴ Der Unterschied einer solchen Begriffsverwendung zu der klassifizierenden Begrifflichkeit, wie sie die Naturkunde um 1800 bevorzugt, ist in diesem Beispiel mit Händen zu greifen: In botanischen Bestimmungsbüchern wie Carl von Linnés Pflanzensystem war »Blatt« ein Begriff, der in vollständiger Abgrenzung zu anderen Pflanzenteilen wie Stängel oder Wurzel definiert war. Für Goethe ist »Blatt« – in dem genannten »transzendenteinsten« Sinn – aber gerade kein Unterscheidungs-begriff, sondern eine Bezeichnung jener ideellen organischen Einheit, die der sichtbaren Vielgestaltigkeit der Pflanzenteile zugrunde liegt. Die Pflanze ist als Organismus nicht ein aus Teilen zusammengesetztes Ensemble, vielmehr gehen die Teile ineinander über beziehungsweise auseinander hervor und sind nach Goethes Überzeugung lediglich Variationen einer einheitlichen Grundgestalt, die er eben »Blatt« nennt.

Aber nicht nur in der allmählichen Entwicklung eines einzelnen Organismus, sondern auch über die Grenzen einer Art hinweg lassen sich nach Goethes Vorstellung solche ideellen Einheiten identifizieren. Die Natur im Ganzen ist für ihn ein dynamisches Gestaltkontinuum. Die einzelnen Naturkörper wie auch die unterscheidbaren Arten, denen sie zuge-rechnet werden können, sind demnach keine in sich abgeschlossenen und gegeneinander abgegrenzten Einheiten, sondern nur transitorische Mo-mente in einem eigentlich völlig stetigen Formzusammenhang, der – über eine mehr oder weniger lange Reihe von Zwischengliedern – jede natür-liche Gestalt organisch mit jeder anderen verbindet. Ein Beispiel für einen artübergreifenden anschaulichen Begriff ist der »osteologische Typus«, jenes Grundmuster also, das sich in den Skeletten aller Säugetierarten auf je eigene Art verwirklicht und das Goethe durch die Aufstellung über-sichtlicher Tabellen gesammelter realer Skelettformen gewinnen wollte. Damit wird auch deutlich, dass es sich bei den Reihen, aus denen Goethe seine anschaulichen Begriffe der Natur zu gewinnen versuchte, nicht not-wendigerweise um *reale*, in Raum und Zeit verlaufende Entwicklungen handeln muss. Es genügt, dass die Reihen stimmig sind, also Entwicklun-gen repräsentieren, die sich in organischer, bruchloser Weise vollziehen *könnten*. ¹⁵

14 LA I, 10, S. 53 (*Vorarbeiten zur Morphologie*). Bei den Tieren entspricht dem Blatt in diesem Verständnis der Wirbel, den Goethe als die ideelle Urform der Knochen ansieht.

15 Vgl. hierzu auch Joachim Schulte: Chor und Gesetz. Zur »morphologischen Methode« bei Goethe und Wittgenstein. In: Ders.: Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext. Frankfurt a. M. 1990, S. 11–42, hier S. 37 f.

II. Vom Granit zum Gneis:

Eine Entwicklungsreihe aus Goethes mineralogischer Sammlung

Aus Goethes Mineraliensammlung lässt sich eine über die Artgrenzen hinausgehende Reihe rekonstruieren, in der sich sowohl zeitliche Entwicklungsfolgen als auch synchrone Gestaltvariationen widerspiegeln. Zwar ist die Reihe in dieser konkreten Form nicht überliefert, da die Mineraliensammlung bis heute in Schubladen organisiert ist, denen die Stücke nach ihrer systematischen oder geographischen Zusammengehörigkeit zugeordnet wurden, um sie ad hoc und nach dem jeweiligen Erkenntnisinteresse in ganz verschiedene Reihen legen zu können. Doch lässt sich anhand von Goethes zahlreichen Notizen, Briefen und Veröffentlichungen zu geologischen und mineralogischen Themen eine in seinem Sinne stimmige Folge zusammenstellen, die – aus Gesteinsproben der eigenen Sammlung bestehend – die Metamorphose vom Granit zum Gneis repräsentiert (Abb. 1).

Der aus den drei Grundbestandteilen Quarz, Glimmer und Feldspat bestehende Granit ist für Goethe die älteste Gesteinsart, aus der alle anderen Gesteine im Verlauf der Erdgeschichte durch allmähliche Metamorphosen hervorgegangen sind. Der Goethe'sche Metamorphose-Begriff bezeichnet in diesem Zusammenhang »die Veränderung des Urstoffes durch Vereinzelung, Überrepräsentation oder Unterrepräsentation der Einzelteile des Urstoffes«. ¹⁶ Die abgebildete Folge zeigt dementsprechend den Übergang vom Granit zum Gneis, einer Gesteinsart, die nach Goethes Vorstellung durch die Auflösung des Granits im Urmeer und die schichtenweise Absetzung seiner Bestandteile entstanden ist, sich daher bei gleichen Grundbestandteilen von dem mehr oder weniger körnigen Granit durch eine bänderige Textur unterscheidet.

Die hier gezeigte Folge beginnt mit fünf Granitvarietäten (a–e) und endet mit drei Varietäten des Gneis (f–h). Beginnt man die Betrachtung in der Mitte, mit dem vierten Stück (d), einem normalkörnigen Granit, so zeigt die Reihe nach rechts unten gelesen den Übergang vom Granit zum Gneis, indem die homogene Körnigkeit des Mittelstücks allmählich in eine bänderige, am Ende mit einem sogenannten Augengneis (h) sogar schlierenartige Textur übergeht. Von der Mitte zum Anfang hin gelesen, stellt die Reihe eine Abfolge von Varianten des Granits dar, in denen einer der drei Grundbestandteile, nämlich der Feldspat, allmählich immer

¹⁶ Wolfgang Schirmer u. Heike Spies: Goethe, Gneis und Granit. Ausstellungskatalog. Düsseldorf 2005, S. 54.



a



b



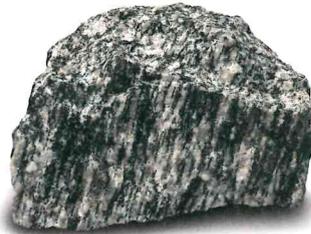
c



d



e



f



g



h

Abb. 1
Folge von Gesteinen aus Goethes Sammlungen

dominanter wird, bis er in dem am Anfang stehenden Stück (a) als Grenzfall des Granits in unvermischem Zustand auftritt. Goethe hat diese Ausprägung des Granits mit Blick auf die Doppelkristallstruktur und den Fundort als »Karlsbader [...] Zwillingskristalle« bezeichnet.¹⁷ Eine Extremform wie der einzig aus kristallinem Feldspat bestehende »Karlsbader Zwillings« gewinnt für Goethe ihren Erkenntniswert vor allem dadurch, »daß man daran wie an allen monstrosen Ausgeburten der Natur, das Eintreten der ideellen Gestalt in die Wirklichkeit, das sich uns bei regelmäßigen vollendeten abgeschlossenen Formen geheimnisvoll verbirgt, wo nicht mit Augen sehen, doch mit dem Sinn und der Einbildungskraft einigermaßen erreichen kann«. ¹⁸ Erst mit dem Extrem der völligen Vereinzelung eines der drei Granitbestandteile wird demnach deutlich, dass sich letztlich alle Varianten des Granits durch ein Mehr oder Weniger eines dieser Teile erklären lassen.¹⁹

Die gezeigte Folge erfüllt im Sinne von Goethes morphologischer Naturbetrachtung zwei Funktionen: Einerseits zeigt sie die reale Mannigfaltigkeit des nominell Gleichen, hier also des Granits, andererseits deutet sie auf die ideelle Gleichheit des nominell Verschiedenen hin, hier also von Granit und Gneis. In einem Brief an den Mineralogen Karl Cäsar von Leonhard äußerte Goethe am 25. November 1807 die Überzeugung, dass bei aller »Mannigfaltigkeit des Granits« eine »durchgehend allgemeine Eigenschaft« alle Ausprägungen des Granits verbinde; man habe »den Begriff des Granits zu eng gefaßt und ihn bei vielfacheren Erfahrungen nicht zu erweitern getraut«. ²⁰

In der oberen Hälfte unserer Granit-Gneis-Folge geht es zunächst darum, den Begriff »Granit« so weit zu dynamisieren, dass sich verschiedenartige Manifestationen der immer gleichen Grundgestalt, in diesem Fall der körnigen Zusammensetzung der drei Grundbestandteile, widerspruchsfrei unter ihm vereinigen lassen. Mit dieser Öffnung des Begriffs lässt sich dann auch nachvollziehen, dass Granit und Gneis, beide verstanden als quantitativ variable Zusammensetzungen von Quarz, Feldspat und Glimmer, letztlich nur Variationen derselben Grundidee sind und sich als bruchlos ineinander übergehend denken lassen. Freilich würde all dies

17 LA I, 8, S. 412 (*Gebirgs-Gestaltung im ganzen und einzelnen*).

18 Ebenda, S. 382 (*An Herrn von Leonhard*).

19 Vgl. auch Goethes Ausführungen in *Bildung des Granits und Zinnvorkommen*: »Es ist höchst unterhaltend und unterrichtend, wie die drei Wesen: Quarz, Feldspat und Glimmer auseinandertreten und jeder für sich sein eigenes Reich gründet« (LA I, 2, S. 121).

20 LA I, 8, S. 381 (*An Herrn von Leonhard*).

noch deutlicher, wenn die abgebildete Beispielreihe weiter ergänzt und insbesondere um solche Exemplare erweitert werden könnte, die aufgrund kleinster »Abweichungen, und Schattirungen die eine Gesteinart der andern näher bringen und die das Kreuz der Systematiker und Sammler sind weil sie nicht wissen wohin sie sie legen sollen.«²¹ Solche Exemplare, die Eigenschaften verschiedener Arten in sich vereinigen, geben der Reihe erst jene organische Stetigkeit, die für Goethe das Schaffen der Natur insgesamt kennzeichnet.

III. Morphologische Reihen in Goethes Kunstsammlungen

»Wie ich die Natur betrachtet, betrachte ich nun die Kunst.«²² So schreibt Goethe im Dezember 1786 aus Rom an Charlotte von Stein und bekennt sich damit zu einem Methodentransfer, der seine Annäherung an Kunstwerke nachhaltig prägen sollte. Ein nur wenige Tage später verfasster Brief an Johann Gottfried Herder erläutert, welche Form des Natur- und Kunststudiums Goethe dabei im Sinn hatte:

Die Fähigkeit ähnliche Verhältnisse zu entdecken, wenn sie auch noch soweit auseinander liegen, und die Genesen der Dinge aufzuspüren hilft mir auch hier ausserordentlich, und wenn ich Zeit hätte alle Kunstwercke mir recht zu vergegenwärtigen und sie alsdann miteinander zu vergleichen, wollte ich ohne große Gelehrsamkeit der Geschichte der Kunst manchen Vorteil bringen. [...] Nun ist mir du lieber alter Freund Baukunst und Bildhauerkunst und Mahlerey wie Mineralogie Botanick und Zoologie.²³

Italien war Goethe spätestens zu diesem Zeitpunkt zu einer umfassenden ›Schule des Sehens‹ geworden, die für das Studium von Natur und Kunst gleichermaßen Folgen haben musste. Mit beinahe schon systematischem Anspruch arbeitete er nun daran, nicht nur eine Fülle von natur- und kunsthistorischen Studienobjekten zu sehen, sondern seiner Beschäftigung mit diesen Objekten ein methodisches Vorgehen zugrunde zu legen.

21 Goethes Werke. 143 Bde. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919 [Weimarer Ausgabe, künftig WA]. Abt. IV, Bd. 6: Briefe 1782–1784. Weimar 1890, S. 354 (Goethe an Johann Gottfried Herder, 6. September 1784).

22 WA IV, 8, S. 100 (Goethe an Charlotte von Stein, 20./23. Dezember 1786).

23 Ebenda, S. 108 u. 110 (Goethe an Johann Gottfried Herder, 29./30. Dezember 1786).

Unverkennbar ist sein Bemühen um eine Schärfung und Objektivierung der eigenen Wahrnehmung. Dem ersten Augenschein versuchte Goethe durch wiederholte, intensive Betrachtung von Studienobjekten und Kunstwerken einen »reinen Eindruck« entgegenzusetzen.²⁴ Seine Äußerungen gegenüber Charlotte von Stein und Herder lassen dabei keinen Zweifel daran, dass die Anregungen, die Goethe aus seinen Naturstudien bezog, die eigene Beschäftigung mit Kunstwerken – ungeachtet aller früheren kennerschaftlichen Professionalisierung – nochmals auf eine neue Grundlage stellen sollten. Den Ansatz, den Goethe in Italien entwickelte, sollte er später in der Rückschau folgerichtig als »[g]enetische Methode« bezeichnen.²⁵ Nicht das Sondern, Differenzieren und Klassifizieren, sondern das Aufdecken von Verwandtschaften stand im Zentrum dieses Vorgehens.

Eine wesentliche Voraussetzung des Versuchs, Verwandtschaften und bestenfalls gar »Genesen« von Phänomenen zu beobachten, bildete auch hier eine geordnete Fülle von Anschauungsmaterial. Wollte Goethe dem in Italien formulierten Anspruch auch in Weimar gerecht werden, so war es nur konsequent, wenn er der Beschäftigung mit Kunst – analog zu seinem Studium der Natur – umfassende Sammlungen zugrunde legte.²⁶ Für das Studium der Kunst kam, vor allem in den letzten drei Jahrzehnten von Goethes Leben, der graphischen Sammlung eine besondere Bedeutung zu.²⁷ Druckgraphiken und Handzeichnungen ließen sich nicht nur in großer Zahl zu erträglichen Preisen erwerben und zugleich platz-

24 MA 3.1, S. 80 (*Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein*, 24. September 1786).

25 MA 9, S. 649 (*Entwurf zu einem Aufsatz über neuere Kunst*). Zu Goethes »genetischer« Methode vgl. auch den Abschnitt *Genetische Behandlung* in seinen naturwissenschaftlichen Aufzeichnungen der 1790er Jahre; dort führt er zwei Möglichkeiten der Exemplifizierung an: »Beispiel einer Stadt als Menschenwerks. Beispiel der Metamorphose der Insekten als Naturwerks« (LA I, 10, S. 132 [*Ordnung des Unternehmens*]). Vgl. ferner WA IV, 16, S. 265 f. (Goethe an Carl Friedrich Zelter, 4. August 1803).

26 Für einen Überblick vgl. Johannes Grave: *Goethes Kunstsammlungen und die künstlerische Ausstattung des Goethehauses*. In: *Goethe-Handbuch in vier Bänden*. Hg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke u. a. Stuttgart, Weimar 1996–2012. Supplemente Bd. 3: *Kunst*. Hg. v. Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp. Stuttgart 2011, S. 46–83.

27 Für nähere Hinweise zur Genese, zum Profil und zur Nutzung von Goethes graphischer Sammlung vgl. Johannes Grave: *Der »ideale Kunstkörper«*. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen. Göttingen 2006.

sparend verwahren. Als Reproduktionsmedien *par excellence* konnten sie überdies auch eine Vielfalt kanonischer oder weniger bekannter Kunstwerke vor Augen führen. Spät, aber entschieden ist Goethe daran gegangen, seine graphische Sammlung in den Dienst einer methodisch reflektierten Kunstbetrachtung zu stellen, wie er sie bereits in Italien erprobt hatte. Im Winter 1813/14 legte er seinem Bestand an Druckgraphiken und Handzeichnungen, dessen Anfänge in das Jahr 1780 zurückreichen, eine konsequent an der Kunstgeschichte orientierte Ordnung zugrunde, indem er ihn nach Schulen, das heißt nach Ländern und Regionen aufteilte, und die verschiedenen Blätter den chronologisch gereihten Künstlern zuordnete.²⁸ Dass diese historische Ordnung der graphischen Sammlung denselben Erkenntnisinteressen verpflichtet war, die Goethe bereits in Italien geleitet hatten, deutet sich in einem Brief vom 5. September 1809 an. Die Betrachtung von Druckgraphiken, die er gerade erst aus dem Nachlass Carl Ludwig Fernows erworben hatte, nahm Goethe zum Anlass für einige Schlussfolgerungen, die ihn 1813/14 schließlich zur Neustrukturierung der Sammlung veranlassen sollten. In seinem Schreiben an Johann Heinrich Meyer heißt es: »Die wenigen Kupfer, die ich hier um mich versammle, machen mir große Freude. [...] wenn man auch hier historisch und stufenweise verfährt, so kommt man mit Vergnügen zur richtigen Einsicht«. Mit Blick auf die italienischen Kupferstiche der Renaissance, die er aus Fernows Nachlass in größerer Zahl hatte erwerben können, bemerkt Goethe: »Ich habe hievon wohl allgemeine Begriffe und aus den vorliegenden Mustern sehe ich schon den Gang; aber ich möchte mir [sie?] sobald als möglich zusammenknüpfen, um desto freudiger mich mit Ihnen zu unterhalten«.²⁹

Bemerkenswert ist, dass Goethe bei seinem Kunststudium nicht nur »historisch«, sondern auch »stufenweise« vorgehen will und sich damit eines Begriffes bedient, der in der Naturkunde um 1800 fest eingeführt war. In seinem Gedicht *Die Metamorphose der Pflanzen* hatte Goethe selbst auf das Wort zurückgegriffen und es in den Kontext einer »genetischen« Betrachtung gestellt: »Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze, | Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht«.³⁰ Ganz in diesem Sinne zeigt die Verwendung des Begriffes »stufenweise« im Brief an Meyer an, dass es Goethe um mehr ging als eine chronologische Ordnung. Der Schlüsselbegriff verweist ein weiteres

28 Vgl. ebenda, S. 133–161.

29 WA IV, 21, S. 52 f. (Goethe an Johann Heinrich Meyer, 5. September 1809).

30 MA 6.1, S. 14 (*Die Metamorphose der Pflanzen*).

Mal auf einen Methodentransfer – nicht ohne Grund schreibt Goethe, er wolle »auch hier historisch und stufenweise« verfahren – und lässt darauf schließen, dass der historische Zugriff auf die eigene graphische Sammlung weitergehenden Erkenntnisinteressen folgte.

Tatsächlich scheint Goethe mit seiner Sammlung von Druckgraphiken und Zeichnungen eine Form der Kunstbetrachtung angestrebt zu haben, die sich der morphologischen Methode seiner Naturstudien bedient, um nicht allein die Geschichte der Kunst vor Augen zu führen, sondern um sich Grundfragen der Kunst zu nähern. Indem er sich zunehmend intensiv mit der *Kunstgeschichte* befasste, stellte sich Goethe der Historizität, der geschichtlichen Bedingtheit des Kunstschaffens, die frühere Versuche einer normativen Kunsttheorie fraglich erscheinen ließ. Doch versuchte er bei allem Interesse am Geschichtlichen der Kunst einen historischen Relativismus zu vermeiden. Goethe hielt durchaus an einem überzeitlichen und übergreifenden Kunstbegriff fest, den es nun allerdings in der Fülle geschichtlich bedingter Kunstwerke aufzusuchen galt. Das »Ganze der Kunst« manifestierte sich für den späten Goethe nicht mehr in exemplarischen Meisterwerken, vielmehr sah er in jedem noch so vollendeten Kunstwerk stets nur eine begrenzte und bedingte Realisation des unerschöpflichen Potentials der Kunst.³¹ Im Bereich der Kunst galt es nunmehr – wie im Naturstudium – das Allgemeine im Besonderen aufzusuchen.

Bei der Annäherung an diesen Kunstbegriff musste Goethe die morphologische Methode als unverzichtbares Instrument erscheinen. Sie erlaubte es, das Allgemeine, seine unterschiedlichen Realisationen sowie die zeitlichen, »genetischen« Prozesse in einem engen Zusammenhang zu sehen. Umfangreiche, dichte Reihen kunsthistorischen Anschauungsmaterials konnten auf diese Weise nicht nur Einblick in bestimmte geschichtliche Entwicklungen der Kunst vermitteln, sondern im Durchgang durch die geordnete Fülle anschaulicher Beispiele auch eine Ahnung von jenen Potentials und Qualitäten vermitteln, für die das »Ganze der Kunst« einstand.

Goethes graphische Sammlung scheint jener Ort gewesen zu sein, an dem sich diese morphologische Betrachtung von Kunst in idealer Weise vollziehen konnte. Der geordnete Gesamtbestand ließ anschaulich wer-

31 Vgl. MA 6.2, S. 124 (*Der Sammler und die Seinigen*, 8. Brief); WA IV, 13, S. 320 (Goethe an Johann Heinrich Meyer, 27. November 1798); MA 17, S. 485 (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 2. Buch, 9. Kapitel).

den, welche Gemeinsamkeiten und Verwandtschaften der scheinbar beliebigen Fülle verschiedenster Werke zugrunde lagen. Darüber hinaus erlaubte die flexible Ablage der Blätter in Mappen auch die eingehendere Beschäftigung mit spezifischeren Problemen. Ohne größeren Aufwand ließen sich aus den Mappen Druckgraphiken und Zeichnungen entnehmen, um Reihen zusammenzustellen, die der Annäherung an bestimmte Fragen dienten. Goethe scheint seine flexiblen Portefeuilles für die Druckgraphiken in ähnlicher Weise genutzt zu haben wie die Schubläden, in denen er die Ordnung und zugleich Beweglichkeit seiner geowissenschaftlichen Sammlung sicherstellte.

IV. Von Tizian zu Claude Lorrain: Druckgraphische Folgen zur Landschaftsdarstellung

In exemplarischer Weise hat Goethe die morphologische Methode genutzt, um über die Gattung der Landschaft nachzudenken. Es waren offenkundig umfangreiche Neuerwerbungen zu Beginn des Jahres 1818, die Goethe veranlassten, sich intensiver mit Landschaftsdarstellungen auseinanderzusetzen. Aus einer Leipziger Auktion vom 19. Januar 1818 hatte er unter anderem Kupferstiche von Cornelis Cort nach Vorlagen Girolamo Muzianos erhalten, die Heilige in wilden Einöden zeigten. Der Auktion verdankte er ferner zahlreiche Druckgraphiken nach Landschaften von Paul Brill, einen Stich Egbert van Panderens nach einer Landschaft von Josse de Momper sowie weitere Landschaftsdarstellungen späterer Künstler. Nachdem Goethe vom 20. bis 22. März die Sendung aus Leipzig ausgepackt und gesichtet hatte, diktierte er bereits am 22. März 1818 sein erstes Schema zu einem Aufsatz über die Landschaftsmalerei, dem er – ganz im Sinne eines morphologischen Vorgehens – als Maxime voranstellte: »Die Folge der Landschaftsmalerei zu beachten«. ³² Tatsächlich liest sich das Schema nicht nur wie eine Sammlung von Stichpunkten zur weiteren schriftlichen Ausarbeitung, sondern zugleich auch wie das knappe Verzeichnis eines Portefeuilles mit dem Belegmaterial. Nur wenige Stichworte deuten den Gang der Argumentation an, während sonst bloße Künstlernamen überwiegen. Für die Frühzeit der Gattung ließ Goethe zum Beispiel festhalten: »Beispiele als bedeutende Nebensache. | Loslösung unter | Paul Brill | Jodocus Momper | Mucian |

32 MA II.2, S. 494 (*Landschaftsmalerei*).

Hondekoeter | Heinrich von Kleve | Verbindung mit dem Einsiedlerwesen, oder mit Ruinen und dergl.«.³³ Goethe behielt das Projekt eines Aufsatzes zur Landschaftsmalerei auch in den Folgejahren im Blick, bemühte sich gezielt darum, weiteres Anschauungsmaterial zu erwerben, und berichtete zum Beispiel im Januar 1822 in einem Brief an Carl Gustav Carus von seinem Interesse an dieser Gattung.³⁴ Ein weiteres undatiertes Schema könnte aus dem Jahr 1824 stammen.³⁵ Aus dem Jahr 1829 haben sich schließlich ein drittes Schema sowie ein fragmentarischer Aufsatzentwurf erhalten.

Ein Vergleich der Schemata zeigt, wie Goethe seine Überlegungen Schritt für Schritt konkretisierte und um weitere Beobachtungen anreicherte. Zugleich lassen die Schemata erkennen, dass Goethe einen ausgewählten Bestand an Landschaftsgraphiken immer wieder neu sortierte und arrangierte. In den Auflistungen der Schemata manifestieren sich gleichsam die immer neuen Revisionen jener Ordnung, die Goethe anfangs seinem Portefeuille mit Landschaftsdarstellungen gegeben hatte. Ein Blick auf die Anfangspartien der drei Schemata kann diesen Prozess veranschaulichen: Während zunächst Brill, Momper, Muziano, Hondecoeter (vermutlich Gillis de Hondecoeter) und Hendrick van Cleve ohne weitere Differenzierung als früheste Beispiele einer Emanzipierung der Landschaft vom Historienbild aufgerufen werden, setzt das zweite Schema mit Isaak Major ein, um erst nach der Nennung von Mantegna und Tizian zu Pieter Brueghel d. Ä., Josse de Momper und Roelant Savery zu gelangen und schließlich auf Major zurückzukommen; Brill begegnet hier bereits als Figur des Übergangs zur Landschaftsmalerei von Rubens. Das dritte Schema verschiebt die Akzente nochmals: Nun wird zunächst Brueghel genannt, es folgen Brill sowie Momper und Savery; am Rand ist nachträglich Tizian ergänzt. Im ausformulierten Aufsatzentwurf werden Major, Momper und Savery nicht mehr eigens erwähnt. Stattdessen resümiert Goethe im ersten Abschnitt die mühsame Emanzipation der Landschaft aus den Bildhintergründen der Historiendarstellungen, ohne bestimmte Künstler zu nennen. Ein eigener, kurzer Absatz ist Tizian gewidmet; erst darauf folgen Ausführungen, die von Brueghel aus über Brill und Marten de Vos die Brücke zur barocken Landschaft schlagen.

33 Ebenda.

34 Vgl. WA IV, 35, S. 235 (Goethe an Carl Gustav Carus, 13. Januar 1822).

35 Hierzu Erich Trunz: Goethes Entwurf *Landschaftliche Malerei*. In: Ders.: Weimarer Goethe-Studien. Weimar 1980, S. 156–202, hier S. 175; vgl. auch den Kommentar in MA 18.2, S. 1116.

Schon in diesen Umgruppierungen deutet sich an, dass Goethes Interesse nicht vorrangig einer korrekten chronologischen Reihung der Künstler und ihrer Werke, sondern der eigentlichen Genese der Gattung galt. Zwei Entwicklungen scheinen ihm besonders wichtig gewesen zu sein: zum einen die Lösung der Landschaft aus der Historienmalerei und damit das Verhältnis von Figuren- und Naturdarstellung, zum anderen die ersten Ansätze zur Ausdifferenzierung verschiedener Landschaftsformen. Die Reihen exemplarischer Blätter, die Goethe immer wieder neu zusammengestellt haben muss, um beiden Fragen nachzugehen, lassen sich nicht vollständig rekonstruieren. Anhand einer Auswahl von Blättern aus Goethes eigener Sammlung sei aber versuchsweise angedeutet, welche Druckgraphiken ihm bei der Formulierung des Aufsatzfragmentes vor Augen gestanden haben könnten.³⁶ Am Beispiel Muzianos (Abb. 2), vor allem aber Saverys (Abb. 3) scheint Goethe beobachtet zu haben, dass mit der Marginalisierung biblischer Staffagefiguren eine Ausweitung des landschaftlichen Raums einherging, der den Charakter einer Weltlandschaft annehmen konnte. Tizian ließ sich – mit Ausnahme vielleicht seiner Darstellung der *Befreiung Angelicas durch Ruggero* (Abb. 4)³⁷ – nicht in diese Entwicklung integrieren. Seine Landschaften maßen der Figurenstaffage überwiegend großes Gewicht bei (Abb. 5 und 6), so dass Goethe es schließlich vorzog, ihn gesondert zu behandeln. An den Kupferstichen Pieter Brueghels d. Ä. (Abb. 7 und 8) konnte Goethe nochmals die Genese der Landschaft aus der Historie nachvollziehen, da die um 1555 entstandenen *Zwölf großen Landschaften* mittels Inschriften zum Teil noch als Darstellungen von biblischen Ereignissen oder Heiligenlegenden ausgewiesen sind. Zugleich sind in den Stichen nach Brueghel aber jene

36 Erich Trunz meinte Indizien dafür ausmachen zu können, dass Goethe beim Diktat des Aufsatzes kein Anschauungsmaterial vor Augen gehabt und stattdessen nur auf das zuvor diktierete Schema zurückgegriffen habe. Nicht zuletzt die erheblichen Abweichungen des Textes vom Schema deuten u.E. aber darauf hin, dass Goethe sich nochmals mit den Blättern beschäftigt haben muss. Dass er für einen ihm gerade nicht präsenten Namen eine Lücke ließ und zudem Adam Elsheimer trotz dessen guter Präsenz in der Sammlung nicht erwähnte, spricht nicht gegen eine erneute intensive Beschäftigung mit Druckgraphiken. Goethe hatte das ihm relevant erscheinende Material vermutlich zuvor in einem gesonderten Portefeuille versammelt und Elsheimer dabei möglicherweise ausgelassen. Vgl. Erich Trunz: *Goethes Entwurf Landschaftliche Malerei* (Anm. 35), S. 180.

37 Vgl. dazu Goethes Aufsatz *Kupferstich nach Titian, wahrscheinlich von C. Cort* (MA 13.2, S. 114–118).



Abb. 2
 Cornelis Cort, Die büßende Magdalena in der Wildnis
 (aus der Folge der sechs büßenden Einsiedler),
 nach Girolamo Muziano, Kupferstich, 1573



Abb. 3

*Isaak Major, Felsige Landschaft mit dem heiligen Hieronymus
und dem Löwen, nach Roelant Savery, Radierung, 1622*



Abb. 4

*Cornelis Cort, Die Befreiung Angelicas durch Ruggero,
nach Tizian, Kupferstich, 1565*



Abb. 5
 Niccolo Boldrini, *Der heilige Hieronymus in der Wildnis*,
 nach Tizian, Holzschnitt, um 1525–1530



Abb. 6
 Coryn Boel, *Raub der Europa*,
 nach Tizian, Radierung, um 1655–1660

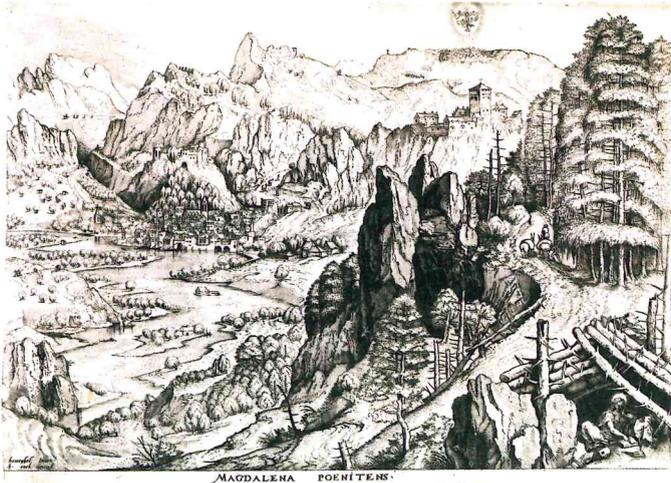


Abb. 7

*Lucas van Doetecum, Magdalena poenitens,
nach Pieter Brueghel d. Ä., Kupferstich und Radierung, um 1553–1556*

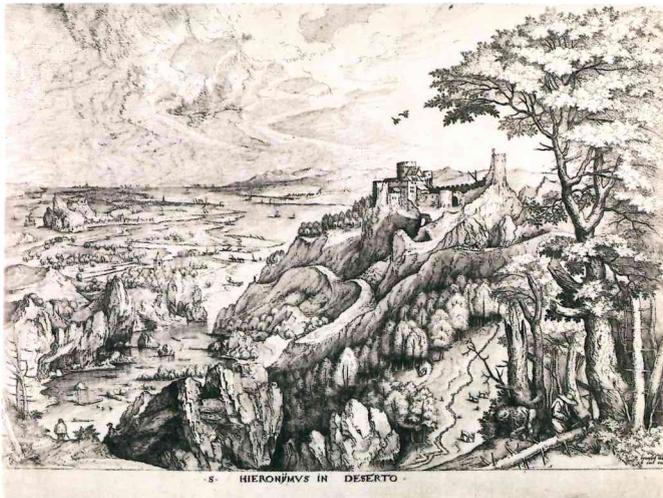


Abb. 8

*Lucas van Doetecum, Hieronymus in deserto,
nach Pieter Brueghel d. Ä., Kupferstich und Radierung, um 1553–1556*

Übersteigerungen gemildert, welche die Weltlandschaften der Jahrzehnte um 1600 auszeichnen. Vermutlich hat sich Goethe aus diesem Grund entschlossen, den dritten Absatz seines Aufsatzentwurfs mit Brueghel einzuleiten, um über Bril (Abb. 9) und Marten de Vos schließlich zu den barocken Landschaften zu gelangen. Im Zyklus der zwölf Monate, den Egidius Sadeler nach Vorlagen von Bril gestochen hatte (Abb. 10), erkannte Goethe entscheidende Indizien für eine einsetzende Differenzierung innerhalb der Gattung. Bril hatte je zwei Monatsdarstellungen in einem Bild vereinigt, so dass etwa im Blatt zum Juli und August der Ausblick in eine leicht hügelige Landschaft mit der Ansicht einer Gebirgslandschaft kombiniert wurde. Die »Charaktere der Landschaft«³⁸ werden auf diese Weise stärker voneinander unterschieden – aus Goethes Sicht ein wichtiger Beitrag zur Weiterentwicklung der selbständig gewordenen Gattung. Dass Marten de Vos (Abb. 11) den Staffagefiguren wieder ein größeres Gewicht beimaß und sie in ein »Gleichgewicht«³⁹ zur Naturdarstellung brachte, verstand Goethe ebenfalls als Schritt, mit dem sich die Landschaftsmalerei des Barock, insbesondere südlich der Alpen, ankündigte.

Goethes Aufsatzfragment skizziert nicht vorrangig einen chronologischen Gang durch die Gattungsgeschichte der Landschaft, sondern versucht, zentrale Probleme der Gattung zu umreißen und historisch zu verorten. Der Umstand, dass Brueghels vergleichsweise frühe Landschaften nicht im ersten Abschnitt angeführt werden und stattdessen im Zusammenhang mit den Bildern Paul Brils den Übergang von der Weltlandschaft zur barocken Landschaftsdarstellung einleiten, lässt darauf schließen, dass es Goethe nicht um chronologische Detailgenauigkeit ging. Vielmehr bot ihm die Beschäftigung mit dem vielfältigen Anschauungsmaterial in der eigenen Sammlung die Gelegenheit, jene Frage nach dem Verhältnis von Figuren- und Naturdarstellung beziehungsweise nach der Abgrenzung der Landschaft zur Historie aufzugreifen, die ihn, Meyer und Fernow bereits um 1800 intensiv beschäftigt hatte.⁴⁰ Was Jahre

38 MA 18.2, S. 286 (*Landschaftliche Malerei*).

39 Ebenda.

40 Für die durchaus voneinander abweichenden Meinungen von Goethe und Meyer einerseits sowie Fernow andererseits vgl. [Johann Heinrich Meyer u. Johann Wolfgang Goethe:] Etwas über Staffage landschaftlicher Darstellung. In: Propyläen 3 (1800), H. 1, S. 153–156; Carl Ludwig Fernow: Über die Landschaftsmalerei. In: Ders.: Römische Studien. 3 Teile. Zürich 1806–1808. Teil 2. Zürich 1806, S. 1–130, bes. S. 92–102. Vgl. auch Johannes Grave: Der »ideale Kunstkörper« (Anm. 27), S. 180–182.



Abb. 9

Willem II. van Nieulandt, *Der barmherzige Samariter*,
nach Paul Bril, Kupferstich, um 1602–1605



Abb. 10

Egidius Sadeler, *Juli/August* (aus der Folge der Monatsdarstellungen),
nach Paul Bril, Kupferstich, 1615



Abb. 11

Johannes und Raphael Sadeler, Der selige Gamelbertus als Einsiedler
 (aus der Folge »Trophæum vitae solitariae«), nach Adriaen Collaert
 (bei Goethe unter Maarten de Vos), Kupferstich, 1598

zuvor im Zusammenhang von Kunsttheorie und Kunstkritik diskutiert worden war, ließ sich nun in einen historischen, »genetischen« Kontext einbetten. Die Grenzziehung zwischen Historie und Landschaft erfolgte nicht mehr normativ, auf der Grundlage systematischer Differenzierungen und begrifflicher Bestimmungen, sondern in der Auseinandersetzung mit einer Fülle historisch geordneter Beispiele.

Neben dem Verhältnis zwischen Historie und Landschaft liegt dem Aufsatzfragment zur Landschaftsdarstellung implizit ein zweites systematisches Problem zugrunde: die Frage, ob auch der Landschaft ein Potential zur Idealisierung, mithin zur Überschreitung der reinen Nachahmung eigen ist. Kann sich die Landschaft über die bloße Mimesis erheben, ohne zugleich an ihre Gattungsgrenzen zu stoßen? Goethe und

Meyer hatten sich diese Frage bereits in den Jahren 1804 und 1805 gestellt.⁴¹ In den späten Schemata und dem Aufsatzentwurf wählte Goethe aber wiederum statt der theoretisch-systematischen Definition eine historisch-genetische Perspektive, die vermutlich in Claude Lorrain hätte gipfeln sollen, aber bereits am Beispiel der frühen Weltlandschaften aufscheinen lässt, welche Eigendynamik der Gattung inhärent war.

Es sind mithin zwei allgemeine, überzeitliche Grundfragen der Landschaftsdarstellung, denen sich Goethe in der Arbeit mit der Sammlung, im Zusammenstellen von Reihen und in seinen schriftlichen Entwürfen näherte. Die zeitliche Ordnung einer Fülle geschichtlich bedingter Werke erlaubte es ihm, Probleme der Kunsttheorie gleichsam auf morphologische Weise nochmals aufzugreifen. Was er dabei erarbeitete, ist weit mehr als eine bloße Gattungsgeschichte, ging es ihm doch nicht um bloßes ›Fortschreiten‹ der Gattung. Das verborgene Zentrum seiner späten Studien wird vielmehr durch den Begriff der Landschaft markiert, der sich in der zeitlichen Reihe von Werken entfaltet und erst in einer geordneten Vielfalt von Einzelwerken zur Anschauung kommt.

V. Das Besondere als Ausdruck des Allgemeinen – Natur und Kunst morphologisch betrachtet

Der im Vorangegangenen dargestellte Methodentransfer zwischen Goethes Natur- und Kunstbetrachtung erscheint umso näherliegend, als Goethe selbst die Morphologie als eine Sichtweise kennzeichnete, die von den einfachsten Naturvorgängen bis hin zu den komplexesten Kulturleistungen unterschiedslos Gültigkeit haben sollte: »Morphologie. Ruht auf der Überzeugung daß alles was sei sich auch andeuten und zeigen müsse. Von den ersten physischen und chemischen Elementen an, bis zur geistigsten Äußerung des Menschen lassen wir diesen Grundsatz gelten«.⁴² Tatsächlich geht es Goethe in der Natur- wie in der Kunstgeschichte vor allem darum, alles anschaulich Wahrnehmbare als je besonderen, durch ökologische oder geschichtliche Bedingungen geprägten Ausdruck einer übergreifenden Idee zu sehen – einer Idee, die entweder »Natur« oder

41 Vgl. MA 6.2, S. 179–182 (*Zwei Landschaften von Philipp Hackert*) sowie MA 6.2, S. 345 (Meyer: *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*).

42 LA I, 10, S. 128 (*Morphologie*, aus dem Nachlass).

das »Ganze der Kunst« heißt.⁴³ Die »genetische« Reihung verschiedener Ausprägungen der allgemeinen Idee lässt stets auf diese selbst zurück-schließen. So zeigt sich im ›Auseinandertreten‹ der »drei Wesen: Quarz, Feldspat und Glimmer«⁴⁴ ebenso wie im Hervortreten der Landschaft aus der Historienmalerei, dass sich für Goethe sowohl die Mannigfaltigkeit der Natur als auch die Vielfalt von Stilen und Bilderfindungen in der Kunst entwicklungsmäßig auseinander herleiten und als Variationen einer über dieser Entwicklung stehenden, einheitlichen Idee des Ganzen verstehen lassen – gleichviel, ob sich diese Einheitsidee der anschauenden Urteilskraft als Produktivität der Natur oder als Kreativität der Kunst zu erkennen gibt.

43 Vgl. hierzu Goethes Brief vom 9./10. Juli 1786 an Charlotte von Stein, in dem er die unterschiedlichen Pflanzenformen als ein von den unterschiedlichen Bedingungen von Boden und Klima bewirktes ›Spiel‹ der Natur mit einer »wesentlichen Form« erklärt (WA IV, 7, S. 242).

44 LA I, 2, S. 121 (*Bildung des Granits und Zinnvorkommen*).

Inhalt

THORSTEN VALK	
Heikle Balancen	
Zu einer Denkfigur der Weimarer Klassik	9

I. Antike und Moderne

MARTIN HOSE	
Die Erfindung einer modernen griechischen und römischen Literaturgeschichte	
Gewinne und Verluste	23

THORSTEN VALK	
Agon mit den Alten	
Figuren der Konkurrenz und des Ausgleichs in Schillers Rezeption der attischen Tragödie	47

CHRISTIAN SCHOLL	
An den Grenzen der klassizistischen Autonomieästhetik	
Die <i>Parze Atropos</i> von Asmus Jakob Carstens	69

MARTIN DÖNIKE	
Irritationen des Sinns und der Einbildungskraft	
Die modernen Antiken der goethezeitlichen Reproduktionsdruckwerke	95

II. Normativität und Historizität

ELISABETH DÉCULTOT	
Normativität und Historizität, Idealität und Empirie	
Überlegungen zu einigen Antinomien Winckelmanns	117

MATHIAS MAYER
Mythos und Ironie
Goethes Relativitätspoesie 139

ERNST OSTERKAMP
Zum Verständnis des Klassischen in der Weimarer Klassik 161

JOHANNES RÖSSLER
Im Blick der Medusa Rondanini
Aporien klassizistischer Theoriebildung in Zeichnungen
von Johann Heinrich Meyer und Friedrich Bury 179

ALEXANDER ROSENBAUM
Johann Heinrich Meyers Gemälde *Der Genius des Ruhms*
Klassizistische Norm und zeithistorischer Appell 199

III. Empirie und System

FRIEDRICH STEINLE
»Erfahrung der höhern Art«
Goethe, die experimentelle Methode und
die französische Aufklärung 221

MICHAEL GAMPER
Systematisches Nicht-Wissen
Poetologie der Hypothese zwischen Wissenschaft und Literatur . . . 251

JUTTA MÜLLER-TAMM
Der Autor im Selbstversuch
Wissenschaft und Autobiographik um 1800 269

JOHANNES GRAVE UND JONAS MAATSCH
Das Allgemeine im Anschaulichen
Morphologische Reihen in Goethes Sammlungen 287

Abbildungsverzeichnis 311

Register 319