

„Sehen lernen“ Über Goethes dilettantische Arbeit am Bild

Von JOHANNES GRAVE (Basel)

ABSTRACT

Im Kontext ihrer vornehmlich kritischen Analyse des Dilettantismus haben Goethe und Schiller mit wenigen Worten überraschend grundlegende Einsichten in den Zusammenhang von Zeichnen, Sehen und Bildlichkeit skizziert. Die Studie fragt nach dem impliziten bildtheoretischen Gehalt ihrer Überlegungen und versucht zu rekonstruieren, inwieweit dieses Konzept auf Goethes eigene zeichnerische Erfahrungen rekurriert.

In the context of their primarily critical analysis of dilettantism Goethe and Schiller surprisingly sketched fundamental insights into the connection between drawing, visual perception and iconicity. The paper examines the implicit image theory and tries to reconstruct to what extent this concept goes back to Goethe's own practice of drawing.

I.

Als vermeintlich polemisch-defensives Projekt des Weimarer Klassizismus geben die tabellarischen Schemata über den Dilettantismus, die Goethe und Schiller gemeinsam mit Heinrich Meyer im Mai/Juni 1799 zusammenstellten,¹

¹ Maßgeblich zu den Schemata über den Dilettantismus noch immer: Hans Rudolf Vaget, *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*, München 1971, 135–271, zum Schema über das dilettantische Zeichnen bes. 138–143. – Die jeweiligen Anteile Goethes und Schillers an den gemeinsam entwickelten Gedanken, die um einige Bemerkungen Heinrich Meyers ergänzt wurden, lassen sich nicht mehr genau bestimmen; vgl. u.a. Ursula Wertheim, „Das Schema über den Dilettantismus“, *Weimarer Beiträge* 6 (1960), 965–977; Benno von Wiese, „Goethes und Schillers Schemata über den Dilettantismus“, in: Ders., *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*, Düsseldorf 1968, 58–107 u. 335–338; Hermann Bitzer, *Goethe über den Dilettantismus*, Bern 1969, 22–28; Vaget, 141; Wolfgang Kemp, „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch*, Frankfurt a.M. 1979, 85–93; Ursula Wertheim, „Über den Dilettantismus“, in: Dies., *Goethe-Studien*, Berlin 1990, 33–57 u. 221–226, bes. 34–36; vgl. ferner die Kommentare der einschlägigen Goethe-Ausgaben, insbes. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Weimarer Klassik 1798–1806*, hrsg. Victor Lange u.a., München 1988, VI.2, 1032f. (fortan zitiert als MA VI.2); sowie Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Ästhetische Schriften 1771–1805*, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998, I.18, 1290; sowie Michael Niedermeier, Artikel „Dilettantismus“, in: Bernd Witte u.a. (Hrsg.), *Goethe-Handbuch*, 5 in 6 Bden., Stuttgart 1996–1999, IV/1 [1998], 212–214. – Der von Gerhart Baumann vertretenen „ausschließliche[n] Zuweisung an Goethe“ widersprechen die

bei genauerer Lektüre immer wieder Grund zum Staunen. Lassen die Überschriften zunächst auf eine statische Systematik zur Taxierung von Vor- und Nachteilen des Dilettantismus schließen, die einzelne Beobachtungen kontrastierend gegeneinander setzt, so gewinnen einige Passagen dieser Tabellen dennoch eine ungeahnte Dynamik und Reichweite.²

Bereits die dicht gedrängten Eintragungen in der Tabelle über den Dilettantismus auf dem Feld der Zeichnung warten mit einem solchen, sich tendenziell verselbständigenden Gedankengang auf.³ Die erste Spalte sammelt nicht nur Indizien für den individuellen Nutzen dilettantischen Zeichnens, sondern entwickelt sich unvermutet zu einer veritablen Bildtheorie im Kleinen:

Nutzen fürs Subjekt

Sehen lernen.

Die Gesetze kennenlernen, wornach wir sehen.

Den Gegenstand in ein Bild verwandeln. D.h. die sichtbare Raumerfüllung in sofern sie gleichgültig ist.

Die Formen erkennen, d.h. die Raumerfüllung, insofern sie bedeutend ist.

Die Erscheinungen in Begriffe verwandeln.

Die Totaleindrücke teilen.

Unterscheiden lernen.

Den Besitz und die Reproduktion der Gestalten befördern.

Mit dem Totaleindruck (ohne Unterscheidung) fangen alle an. Dann kommt die Unterscheidung, und der dritte Grad ist die Rückkehr von der Unterscheidung zum Gefühl des Ganzen, welches das ästhetische ist.

[...]⁴

Der Dilettant profitiert demnach auf sehr grundlegende Weise von seiner laienhaften Zeichenpraxis, auch wenn diese die Grenze zur Kunst im eigentlichen Sinne nicht überschreiten kann: „Sehen lernen“ führt die Tabelle als ersten Vorteil des Zeichnens an. Wie universal dieses nicht näher bestimmte „Sehen“ zu verstehen ist, signalisiert der zweite Stichpunkt: „Die Gesetze kennenlernen, wornach wir sehen“. Damit ist unter den Vorteilen dilettantischen Zeichnens

Parallelen zwischen einigen Passagen des Schemas und Kerngedanken Schillers; für ein Bspl. vgl. unten Anm. 8 (Gerhart Baumann, „Goethe: ‚Über den Dilettantismus‘“, *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3. Folge 46 [1952], 348–369, hier: 349).

² Diese Dynamik, die das zunächst statisch erscheinende System aufbricht, ist keinesfalls ungewöhnlich für Goethes essayistische Projekte der Propyläenzeit, vgl. Peter J. Burgard, *Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay*, University Park (Pennsylvania) 1992.

³ Schon Wanda Kampmann attestierte dem Schema über die Zeichnung eine „Ausnahmestellung“ innerhalb des Dilettantismus-Projekts; vgl. Wanda Kampmann, „Goethes ‚Propyläen‘ in ihrer theoretischen und didaktischen Grundlage“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), 31–48, bes. 40f. – Für eine Lektüre der fraglichen Passage in klassizistischen Bahnen vgl. Bitzer (Anm. 1), 57–61.

⁴ MA VI.2, 154. Die zitierten Stichpunkte werden teilweise nochmals in einer anderen Vorarbeit zum Aufsatz über den Dilettantismus aufgegriffen, vgl. MA VI.2, 1039.

in nuce ein phänomenologisches Programm angedeutet: Das Zeichnen des Laien dient der Ausbildung seiner visuellen Wahrnehmung im umfassenden Sinn und führt ihn zugleich zu einer Reflexion dieser Wahrnehmung. In nur zwei Stichpunkten ist auf diese Weise der Anspruch des Gedankengangs klar umrissen. Mit dem dilettantischen Zeichnen, das ein Nachdenken über die Gesetze unserer Wahrnehmung ermöglicht, vollzieht sich eine Beobachtung des eigenen Sehens, mit anderen Worten: eine Beobachtung zweiter Ordnung. Indem die dem Dilettantismus-Schema eingeschriebene ästhetische Theorie diese Selbstbeobachtung zum Gegenstand ihrer eigenen Beobachtung macht, nimmt sie selbst den Status einer Beobachtung dritter Ordnung ein.⁵ Aisthesis und Ästhetik scheinen schon hier aufeinander verwiesen.⁶

Zu der ersten, durchaus nicht selbstverständlichen Koppelung von Zeichnen und Sehen tritt die Etablierung eines zweiten vergleichbar grundlegenden Bezugs: die Verknüpfung von Sehen und Unterscheiden. Bereits in der einleitenden, alle Kunstgattungen übergreifenden Tabelle ist die „Ausbildung des Sehorgans die komplizierten Formen zu bemerken“ als wesentlicher Nutzen des dilettantischen Zeichnens hervorgehoben. Entsprechend folgen im Schema über die Zeichnung dem ersten, übergreifenden Eintrag „Sehen lernen“ Stichpunkte, die dieses Sehen erläutern als eine Unterscheidung von „Totaleindrücken“ in „Formen“ und „Erscheinungen“, die sich in „Begriffe“ fassen oder aber als „Gestalten“ reproduzieren lassen. Damit scheint zunächst vornehmlich ein wiedererkennendes Sehen beschrieben zu sein, das diskrete Sinnesdaten gewinnt und analytisch verarbeitet.

Doch erschöpfen sich die Stichworte nicht in diesem Wahrnehmungsbegriff, vielmehr heißt es bereits im dritten Eintrag: „Den Gegenstand in ein Bild verwandeln“. Mit diesem Hinweis deutet sich an, warum im Schema eine enge Koppelung von Zeichnen und Sehen vorgenommen werden kann. Das „Bild“ erweist sich als Leitbegriff, der die Engführung von Zeichnen und Sehen rechtfertigt. Sehen ist für Goethe und Schiller grundlegend bildlich konstituiert. Im Zeichnen – so dürfen wir schließen – materialisiert sich nicht nur die dem Sehen selbst eigene Bildlichkeit, vielmehr wird mit dem zeichnerischen Vollzug auch erfahrbar, was diese Bildlichkeit ausmacht und wie sie geformt wird.

Bemerkenswert ist, wie dieser Begriff des „Bildes“ im Verhältnis zum Sehen und zum Unterscheiden entfaltet wird. Über die einzelne Form hinaus – die als „Raumerfüllung“ bezeichnet wird, „insofern sie bedeutend ist“ – wird das Bild

⁵ Zur Differenzierung der Beobachtungen erster, zweiter und dritter Ordnung vgl. etwa Niklas Luhmann, „Weltkunst“, in: Ders., Frederick D. Bunsen, Dirk Baecker, *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, 7–45, bes. 23–33.

⁶ In eine ähnliche Richtung weist Peter Hofmanns Charakterisierung von Goethes Zeichnen als „angewandter Erkenntnistheorie“; Peter Hofmann, „Erkenne jedes Dinges Gestalt“. Goethes Zeichnen als angewandte Erkenntnistheorie“, *DVjs* 77 (2003), 242–273.

durch eine „sichtbare Raumerfüllung“ charakterisiert, „in sofern sie gleichgültig ist“. Neben die repräsentationale Funktion von Bildern tritt damit eine Qualität des Ikonischen, die für eine Übermittlung von Bedeutung „gleichgültig“ bleibt; das Bild geht mithin nicht in einer Referentialität auf. Genau darin scheint es sich nach Goethes und Schillers Überzeugung von der „Gestalt“ und vom „Begriff“ zu unterscheiden. Zumindest legt es das Schema nahe, die Spannung zwischen „gleichgültiger“ Bildgestaltung und „bedeutender“ Fremdreferenz des Bildes analog zum Verhältnis von „Totaleindruck“ und „Unterscheidung“ zu verstehen. Ganz im Sinne des zeitgenössischen Begriffsverständnisses bedarf der „Totaleindruck“ einer ihn auflösenden Differenzierung, um einzelne Bestandteile in die von Goethe und Schiller genannten „Begriffe“ und „Gestalten“ fassen zu können.⁷ Das bildliche Sehen jedoch zerfällt nicht einfach in diesen „Totaleindruck“ und das jeweils begrifflich fassbare Diskrete, sondern bildet sich erst in einer Dialektik von Bildganzem und Bildteilen aus: „Mit dem Totaleindruck (ohne Unterscheidung) fangen alle an. Dann kommt die Unterscheidung, und der dritte Grad ist die Rückkehr von der Unterscheidung zum Gefühl des Ganzen, welches das ästhetische ist“.⁸ Mit dieser Dialektik von Dif-

⁷ Der „Totaleindruck“ darf als – immer noch unterschätzter – Schlüsselbegriff der ästhetischen Theorien um 1800 gelten. Er bezeichnet das Andere der Unterscheidung und des Begriffs und fügt sich auf diese Weise in zahlreiche Versuche der Zeit, die zunehmend disparaten Formen ästhetischer Erfahrung mit einem Ideal der Ganzheit zu vermitteln. Auffällig sind die vielfältigen Parallelisierungen von „Totaleindruck“ und Bild. Für einen ersten Überblick über die Konjunktur des „Totaleindrucks“ um 1800 vgl. die Belege bei Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854ff., XXI, Sp. 909; sowie Gerhard Hard, „Der ‚Totalcharakter der Landschaft‘. Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt“, in: Herbert Wilhelm, Gerhard Engelmann, Gerhard Hard, *Alexander von Humboldt. Eigene und neue Wertungen der Reisen, Arbeit und Gedankenwelt*, Wiesbaden 1970, 49–73. Die im Grimmschen Wörterbuch und bei Hard zusammengestellten Belege ließen sich – vor allem für das 18. Jahrhundert – vielfach ergänzen, hingewiesen sei insbesondere auf die Verbindung von Totaleindruck und Schönheit in Wielands *Aristipp* (Christoph Martin Wieland, *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*, hrsg. Klaus Manger [Christoph Martin Wieland, *Werke in zwölf Bänden*], Frankfurt a.M. 1988, IV, 402) sowie auf Johann Heinrich Merck, der den „Totalindruck“ auf bezeichnende Weise mit den in der zeitgenössischen Kunsttheorie ebenfalls zentralen Begriffen „Haltung“, „Medium“ und „Schleyer“ koppelt (Johann Heinrich Merck, „Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunst-Literatur“, *Der Teutsche Merkur* 1780, III, 3–14, hier: 6).

⁸ Ursula Wertheim wies darauf hin, dass diese triadische Gedankenfigur einer Überlegung Schillers ähnelt; vgl. Wertheim 1960 (Anm. 1), 969. Zu einer Passage von Wilhelm von Humboldts Aufsatz *Über das Studium des Altertums und des Griechischen insbesondere* (1793) hatte Schiller angemerkt: „Sollte nicht von dem Fortschritt der menschlichen Kultur ohngefähr eben das gelten, was wir bei jeder Erfahrung zu bemerken Gelegenheit haben. Hier aber bemerkt man 3 Momente. 1. Der Gegenstand steht ganz vor uns, aber verworren und ineinanderfließend. 2. Wir trennen einzelne Merkmale und unterscheiden. Unsere Erkenntnis ist deutlich, aber vereinzelt und borniert. 3. Wir verbinden das Getrennte, und das Ganze steht abermals vor uns, aber jetzt nicht mehr verwor-

ferenzierungen und „Totaleindruck“ ist der bildlichen Wahrnehmung immer schon eine Prozessualität eigen, sie ist nicht einfach da, sondern vollzieht sich, ereignet sich. Auf ein bloß wiedererkennendes Sehen, das zunächst gemeint schien, kann die so beschriebene Wahrnehmung nicht reduziert werden.⁹ Im Ereignis des Sehens zeigt sich vielmehr eine produktive Leistung, ein „sehendes Sehen“.¹⁰

Auch wenn Goethe und Schiller von einer „Rückkehr“ zum „Gefühl des Ganzen“ sprechen, kann angesichts der Bedeutung, die zuvor dem Unterscheiden beigemessen wurde, keine bloße Pendelbewegung der Bildkonstitution im Akt der Wahrnehmung gemeint sein, die ihr Ende wieder in dem anfänglichen undifferenzierten Totaleindruck fände. Vielmehr wird das „Gefühl des Ganzen“, das am Ende dieser dialektischen Bewegung steht, ausdrücklich als „ästhetisch“ bezeichnet. Die Bedeutung dieser Charakterisierung muss in der dem Schema auferlegten Kürze zwar unklar bleiben, mit Blick auf den skizzierten Gedankengang aber scheint es sinnvoll, den als „ästhetisch“ ausgezeichneten Endpunkt der bildlichen Wahrnehmung als ein qualifiziertes Sehen zu verstehen, dem die Spannung zwischen den „Unterscheidungen“ und dem „Gefühl des Ganzen“ inhärent ist.¹¹ Mit dem „Gefühl des Ganzen“ findet die dialek-

ren, sondern von allen Seiten beleuchtet.“ (Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke, Erzählungen, Theoretische Schriften*, hrsg. Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert, 9. durchgesehene Aufl., München 1993, V, 1042). – Der von Schiller im März 1793 niedergeschriebene Gedanke wurde freilich im Dilettantismus-Schema in entscheidenden Details weiterentwickelt. Im Schema wird nicht mehr von einem „Gegenstand“ ausgegangen, der – streng genommen – bereits eine Unterscheidung gegenüber seiner Umwelt voraussetzt. Vielmehr wird der „Totaleindruck“ als erste Stufe bestimmt, so dass der Gedanke erst bildtheoretische Relevanz erhält und nicht mehr allein die Analyse und Synthese eines Gegenstands beschreibt. Am Schluss der triadischen Figur des Dilettantismus-Schemas steht – anders als in Schillers Anmerkungen zu Humboldt – ein „Gefühl des Ganzen“, und nicht wiederum „das Ganze“ selbst.

⁹ Entsprechend heißt es im Dilettantismus-Schema „Unterscheiden lernen“; es ist offenkundig nicht gemeint, das Erkennen in der Sache vorgegebener Unterscheidungen zu lernen.

¹⁰ Zu wiedererkennendem und sehendem Sehen vgl. Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik*, 3. Aufl., München 1996, bes. 95; sowie Bernhard Waldenfels, „Ordnungen des Sichtbaren“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 233–252.

¹¹ Das „Gefühl des Ganzen“ ließe sich mit dem im Schema kurz zuvor genannten Begriff als eine „Reproduktion“ des sinnlich Wahrgenommenen durch das Subjekt verstehen. Was zunächst mit den Augen sukzessiv erfasst wird, kann durch das Vorstellungsvermögen simultan als ein Ganzes angeeignet werden. Ein solches Verständnis des letzten Schrittes der Dialektik von Totaleindruck, Unterscheidung und „Gefühl des Ganzen“ entspräche der von Goethe rezipierten Ästhetik von Frans Hemsterhuis; vgl. dazu Waltraud Loos, „Der Gesichtssinn als Organ der Weltaneignung bei Frans Hemsterhuis“, in: Marcel F. Fresco, Loek Geeraedts, Klaus Hammacher (Hrsg.), *Frans Hemsterhuis (1721–1790). Quellen, Philosophie und Rezeption*, Münster 1995, 321–344, bes. 339f.

tische Bewegung zwar einen Abschluss in einer Art ‚höheren Synthese‘, diese ist jedoch offenkundig nicht ohne den vorgängigen Prozess denkbar.

Die Pointe des in den Stichworten angedeuteten Gedankengangs liegt darin, dass die dem Sehen eigene Prozessualität und die das Sehen überhaupt erst konstituierenden Markierungen von Differenzen durch das Subjekt in besonderer Weise im Bild bzw. bei der dilettantischen Arbeit am Bild erfahrbar werden. Denn bereits am mutmaßlichen Ausgangspunkt der Bildgenese, bei der Wahl eines Gegenstands, der damit von seiner Umwelt unterschieden wird, muss dem dilettantischen Zeichner die Unzugänglichkeit des Totaleindrucks bewusst werden, dem er nur durch eigene Setzungen von Differenz beikommen kann.¹² Dem Bild liegt daher notwendig eine Unterscheidung zugrunde. Indem es aber auch eine „sichtbare Raumerfüllung in sofern sie gleichgültig ist“ vor Augen führt, zeichnet es sich selbst wiederum durch eine Grundstruktur aus, die Differenz *und* ein Ganzes aufweist.

Im Schema über den Dilettantismus mag diese bildtheoretische Skizze überraschen, abwegig ist sie keinesfalls. Zentrale Spezifika des Bildes, die auch die Diskussionen um neuere bildwissenschaftliche Theorieentwürfe prägen, sind in einen durchaus konzisen Zusammenhang gebracht: Das Bild, so wie es hier eingeführt wird, erschöpft sich nicht in der Repräsentation, in seiner Referenz auf Gegenstände und Bedeutungszuweisungen. Was die bildliche Wahrnehmungsform kennzeichnet, ist eine ganz eigene Dialektik von Simultaneität und Sukzession, von „Totaleindruck“ und „Unterscheidungen“, die eine Reflexion über das Sehen selbst, eben eine Beobachtung zweiter Ordnung, anstoßen kann. Da es Goethe und Schiller nicht nur um eine Entgegensetzung von Ganzem und Teilen, sondern um die dialektische Ausformung eines Sehprozesses geht, scheinen sie der Sache nach durchaus schon erkannt zu haben, was heute als „ikonische Differenz“ oder „visueller Grundkontrast“ des Bildes bezeichnet wird, mit anderen Worten: die dialektische Verschränkung von überschaubarer Bildfläche und einzelnen Bilddetails, von repräsentationaler Transparenz und pikturnaler Opazität.¹³ Implizit ist mit den ersten Stichworten des Schemas

¹² Bemerkenswert ist die Nähe von Goethes starkem Begriff einer grundlegenden, im Sehakt vollzogenen „Unterscheidung“ zu Luhmanns Auffassung vom Beobachten als „Produktion von Unterscheidungen“ (Luhmann [Anm. 5], 10). In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, dass Goethe vom „Gefühl des Ganzen“ und nicht vom Ganzen selbst spricht. Was hinter der „Unterscheidung“ erscheint, ist an das Subjekt gebunden, bleibt gewissermaßen dessen Konstruktion und ist nur als „Gefühl“ erfahrbar. Mit der Unterscheidung des ersten undifferenzierten „Totaleindrucks“ – so darf man Goethe an dieser Stelle vielleicht versuchsweise unter Rückgriff auf Niklas Luhmann deuten – wird das „Ganze“, mithin die Einheit, die der Differenzierung zugrunde liegt, verdeckt. Gesehen wird nur jeweils eine der zwei mit der Unterscheidung konstituierten Seiten. Indem sich aber das Subjekt selbst bei seiner Differenzmarkierung beobachtet, kann es wahrnehmen, dass seine Unterscheidung eine Einheit verbirgt, die sie selbst voraussetzt.

¹³ Zum Begriff der „ikonischen Differenz“ vgl. Gottfried Boehm, „Bildsinn und Sin-

zum zeichnerischen Dilettantismus aber noch eine weitere Bestimmung des Bildes gegeben: Jede engere Verknüpfung von Bild- und Kunstbegriff wird bewusst vermieden. Während es dem Dilettanten gerade zum Vorteil gereicht, sich seiner genuin bildlichen Wahrnehmung bewusst zu werden, bleibt ihm als Zeichner prinzipiell – zumindest solange er im Dilettantismus verharrt – die Stufe der Kunst verwehrt. Bild und Kunst werden mithin unabhängig voneinander gedacht.

Doch warum derartige bildtheoretische Überlegungen im Kontext einer Dilettantismus-Kritik, die ganz anderen, nicht zuletzt kunstpolitischen und -pädagogischen Zwecken dienen soll? Um sich dieser Frage zu nähern, ist die „praktische Liebhaberei“¹⁴ des Dilettanten, sein Drang zur Produktion, genauer in den Blick zu nehmen. Gerade die eigenwillige dilettantische Verschränkung von Rezeption und Produktion, von Reflexion und Performanz scheint für Goethes und Schillers Bestimmung der bildlichen Wahrnehmung von Bedeutung zu sein. Anhand einiger Beispiele, Nachzeichnungen Goethes aus den Jahren um 1780, soll daher gefragt werden, inwiefern dilettantische Kunstpraxis und Bildtheorie zusammenhängen könnten. Indirekt mag so auch Goethes Beitrag zum gemeinsamen Gedankengang klarere Konturen erhalten.

II.

In den Jahren 1780 und 1781 versuchte sich Goethe gleich mehrfach daran, ausgearbeitete bildmäßige Zeichnungen und Druckgraphiken anderer Künstler in eigenen Zeichnungen möglichst detailgetreu zu kopieren. Ein erster Blick auf eine Zeichnung nach einer Radierung Allart van Everdingens (Abb. 1 und Abb. 2)¹⁵ mag exemplarisch vor Augen führen, wie weit sein Anspruch auf Genauigkeit in der Wiedergabe reichte. Goethe beschränkte sich keinesfalls auf die wesentlichen Elemente der Darstellung, sondern folgte dem Vorbild auch in scheinbar belanglosen Details. Dieses Vorgehen setzt eine äußerst weitgehende Disziplinierung des Zeichners und seiner Motorik voraus und lässt daher umso mehr nach der Motivation Goethes fragen.

Die Experimente mit einer forcierten Form der Nachzeichnung verdienen schon deswegen besonderes Interesse, weil sie in die Zeit einer umfassenden ästhetischen Neuorientierung fallen: Angeregt durch Johann Heinrich Merck erschloss sich Goethe rasch und umfassend kennerschaftliches Grundlagenwissen, soweit es den Umgang mit Zeichnungen und Druckgraphiken betraf, und

nesorgane“, *Neue Hefte für Philosophie* 18/19 (1980), 118–132, bes. 128–132; sowie Ders., „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Anm. 10), 11–38, hier: 29f.

¹⁴ MA VI.2, 1036.

¹⁵ Vgl. Gerhard Fimmel, *Corpus der Goethezeichnungen*, 7 in 10 Bden., Leipzig 1958–1973, VI B, Nr. 47; sowie Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, verb. u. erg. Aufl., Stuttgart 2001, 108f., Nr. 71.

in der intensiven Beschäftigung mit Johann Kaspar Lavaters Dürer-Sammlung wurde ihm der Wert der „ganz goldene[n] Ausführung“¹⁶ in der Druckgraphik bewusst. Die neuen Erfahrungen mündeten schließlich in das Vorhaben, eine eigene graphische Sammlung anzulegen.¹⁷ Bei aller ‚Professionalisierung‘ seiner Kunstrezeption ließ Goethe aber zunächst nicht von seiner gewohnten dilettantischen Kunstpraxis ab. Vielmehr hoffte er offenkundig, aus der kenner-schaftlich qualifizierten Beschäftigung mit Druckgraphiken und Zeichnungen Erkenntnisse für seine eigenen zeichnerischen Bemühungen ableiten zu können.

Goethes Nachzeichnungen nach Landschaften Allart van Everdingens, Anthonie Waterloos, Lambert Doomers, Ferdinand Kobells und Christian Wilhelm Ernst Dietrichs bieten einen einzigartigen Einblick in diese bewusst angestrebte neuartige Verschränkung von Rezeption und Produktion.¹⁸ Mit den Usancen der zeitgenössischen Zeichenpädagogik lassen sie sich nicht befriedigend erklären. Der akademische Zeichenunterricht setzte auf eine geordnete Abfolge erprobter Lernschritte: Dem Zeichnen nach eigens für den Unterricht entwickelten Vorlagen, etwa nach Johann Daniel Preißlers Lehrbuch *Die durch Theorie erfundene Practic* (Nürnberg 1721)¹⁹, folgte das Zeichnen nach Gipsabgüssen sowie schließlich das Aktzeichnen. Dem Kopieren kam dabei zwar elementare Bedeutung zu, doch zielte die Zeichenpädagogik des 18. Jahrhunderts gerade darauf, der Überforderung beim Nachzeichnen vollständiger, detailliert ausgearbeiteter bildmäßiger Kompositionen durch Zwischenschritte und eingeübte Kürzel zu begegnen. Preißler entwickelte zu diesem Zweck abstrahierende Linienzeichnungen, die es zunächst zu kopieren galt, bevor der Schüler zu den Details der Darstellung übergehen sollte. Die graphischen Vorlagen in seinem Lehrwerk *Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten bedienen kan* (Nürnberg

¹⁶ So Goethe in einem Schreiben an Johann Heinrich Merck, 7. April 1780, *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. I bis V, Weimar 1887–1919, IV.4 [1889], 201 (fortan zitiert als WA); vgl. Markus Bertsch, Johannes Grave, „Deine Albrecht Dürer sind nunmehr schön geordnet.“ Lavaters Dürer-Sammlung in Goethes Händen“, erscheint in: Benno Schubiger (Hrsg.), *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz*, Genf 2006 [in Drucklegung].

¹⁷ Vgl. Johannes Grave, *Der „ideale Kunstkörper“. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006 [in Drucklegung].

¹⁸ Zu Goethes Nachzeichnungen vgl. Petra Maisak (Anm. 15), 108f.

¹⁹ Vgl. Hans Dickel, *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim 1987, 192–206. – Den anfänglichen Übungen im Nachzeichnen konnten auch andere Druckgraphiken zugrunde gelegt werden; so konzentrierten sich etwa die französischen *livres à dessiner* nicht so sehr auf klar umrissene lineare Formen, sondern machten stärker mit den spezifischen Erscheinungsweisen verschiedener Zeichenmittel vertraut; dazu Charlotte Guichard, „Les ‚livres à dessiner‘ à l’usage des amateurs à Paris au XVIII^e siècle“, *Revue de l’art* 143 (2004), 49–58.

1734) sind entsprechend paarweise arrangiert. Jede Vorlage zu einer Studie oder Landschaftskomposition erscheint zunächst auf ihre Grundlinien reduziert, um dann mit allen Details, Schraffuren etc. abgebildet zu werden.²⁰ Goethes Entscheidung, komplette bildmäßige Kompositionen ohne vermittelnde Zwischenschritte detailgetreu zu kopieren und dabei weit über das Nachzeichnen eines die Darstellung abstrahierenden Liniengerüsts hinauszugehen, findet im zeitgenössischen Zeichenunterricht jedoch keine Entsprechung. Seine eigenwillige Ausprägung des Nachzeichnens erfolgt nicht nur erstaunlich spät, nämlich Jahrzehnte, nachdem er ersten Zeichenunterricht erhalten hatte, sondern auch außerhalb des konventionellen Curriculums.

Auf den ersten Blick weist dieser individuelle Weg autodidaktischen Zeichenunterrichts Parallelen zum Werdegang Salomon Geßners auf. Geßner selbst hatte 1770 in seinem *Brief über die Landschaftsmahlerey* beschrieben, wie er sich ab seinem 30. Lebensjahr im Landschaftszeichnen geübt hatte. Da sein „Auge“ zunächst nicht daran gewöhnt gewesen sei, „die Natur wie ein Gemälde zu betrachten“²¹, habe er auf vorbildliche Werke früherer Landschaftler zurückgegriffen. Bemerkenswert ist, dass sich Geßner dabei zunächst ein differenziertes Gegenstandsrepertoire erschloss: Bäume nach Anthonie Waterloo, Herman van Swanevelt und Nicolaes Berchem, Felsen nach Salvator Rosa und, wiederum, Berchem, die Staffelung von Wiesen und Gründen nach Claude Lorrain und Philips Wouwerman. Mit einer auf diese Weise sensibilisierten Wahrnehmung habe er sich schließlich wieder dem direkten Naturstudium zugewandt, das nun nicht mehr „ängstlich“ oder „flüchtig“²² geblieben sei. Eine letzte Hürde stellte sich Geßner freilich noch mit der bildmäßigen Integration der verschiedenen Bestandteile der Landschaft in „ein mahlerisches Ganzes“²³. Um zu studieren, wie sich die Landschaftsdarstellung auf eine „Hauptwürkung“²⁴ hin stimmen ließ, griff Geßner nochmals auf Vorbilder zurück: „Aus allen suchte ich diejenigen Künstler aus, die in Absicht auf Ideen, und Wahl, und Anordnung ihrer Gegenstände, mir vorzüglich schienen. Ich fand in den

²⁰ Vgl. Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989, 29–31; Gerlind Werner, *Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst. Illustrierte Lehr- und Vorlagenbücher aus den Beständen der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums* (Kat. zur Ausst. in Nürnberg, 26.6.-7.9. 1980), Nürnberg 1980, 84, Nr. 62. – Zur eigenständigen englischen Tradition der dilettantischen Landschaftszeichnung und des Landschaftsaquarells vgl. Kemp (Anm. 1), 134–142.

²¹ Salomon Geßner, „Brief über die Landschaftsmahlerey“, in: Ders., *Sämtliche Schriften in drei Bänden*, hrsg. Martin Bircher, Zürich 1972–1974, III [1974], 229–273, hier: 239. – Im Druck erschien Geßners an Johann Caspar Füssli adressierter Brief erstmals 1770 in der Vorrede zum dritten Band von Füsslis *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* (Zürich 1770).

²² Geßner (Anm. 21), 247.

²³ Geßner (Anm. 21), 248.

²⁴ Geßner (Anm. 21), 248.

Landschaften des *von Everdingen* das einfältige Ländliche, in Gegenden, wo doch die gröste Mannigfaltigkeit herrschet [...].²⁵

Dass Goethe Geßners *Brief über die Landschaftsmahlerey* kannte, belegt nicht zuletzt seine 1772 in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* erschienene ausführliche, wenn auch zwiespältige Rezension.²⁶ In Geßners Rekurs auf das Vorbild Everdingens scheinen Goethes Nachzeichnungen von 1780/81 daher auf den ersten Blick eine Erklärung zu finden, waren es doch auch in seinem Fall Landschaften Everdingens, denen das besondere Interesse galt.²⁷ Doch unterscheidet sich Geßners Vorgehen grundlegend von Goethes detaillierten Everdingen-Kopien. Als es ihm um die Formung eines kompositionellen Ganzen gegangen sei, so Geßner, habe er zunächst lange und aufmerksam vorbildliche Werke betrachtet, um dann „die Hauptzüge derselben“ aus dem Gedächtnis zu zeichnen. Zur Bereicherung seiner Sammlung landschaftlicher Ideen habe er außerdem „mehr flüchtige als genaue Copien“²⁸ angefertigt. Von ausgearbeiteten Nachzeichnungen, wie sie Goethe um 1780/81 schuf, ist gerade nicht die Rede.

Wenn sich diese Nachzeichnungen nicht restlos durch den Verweis auf zeitgenössische Praktiken des Zeichnens und des Zeichenunterrichts erklären lassen, so bleibt nur der Blick auf die Blätter selbst und auf Äußerungen Goethes, um zu Vermutungen über die Intentionen ihres Zeichners zu gelangen. Goethes Zeichnung nach Everdingens Radierung *Wassermühle am Berg* (Abb. 3 und Abb. 4)²⁹ bietet ein weiteres Beispiel für die Exaktheit, mit der er die spontan und frei wirkenden Züge von Everdingens Radierfeder in die Federzeichnung zu übertragen suchte. Um die Striche der Feder kontrolliert, aber dennoch halbwegs rasch setzen zu können, unterlegte Goethe seine Zeichnung mit einem in Bleistift ausgeführten Liniengerüst. Die eigentliche Federzeichnung folgt der Radierung bis in nahezu jedes gegenständliche Detail – jeder noch so zufällig von Everdingen eingefügte Ast oder Zweig findet sein Pendant –, doch verließ Goethe das Vorbild dort, wo die Linien als Schraffen primär der Verteilung von Licht und Schatten dienen. Für diese Binnenzeichnung entwickelte er einen eigenen Duktus, der Griff zum lavierenden Pinsel half ihm zusätzlich, sich den Hell-Dunkel-Werten von Everdingens Radierung gewissermaßen auf einem

²⁵ Geßner (Anm. 21), 248f.

²⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Der junge Goethe 1757–1775*, hrsg. Gerhard Sauder, München 1987, I.2, 346–349 (fortan zitiert als MA I.2).

²⁷ Als weitere Vorbilder für die kompositorische Integration von Landschaftselementen nennt Geßner mit Dietrich und Claude Lorrain zwei weitere Künstler, deren Werke Goethe später als Vorlagen für Nachzeichnungen nutzen sollte (Geßner [Anm. 21], 249f.).

²⁸ Geßner (Anm. 21), 252.

²⁹ Femmel (Anm. 15), I, Nr. 254.

Umweg anzunähern. Eine wohl zum Schluss vorgenommene markante Rahmung weist die Zeichnung als vollendetes Bild aus.³⁰

Was die so entstandene Zeichnung auszeichnet, sieht man ihr jedoch paradoxerweise kaum an. In ihr verschränkt sich auf ungewöhnliche Weise die dem Zeichnen eigene Performativität, also der Vollzug des motorischen Zeichenakts, der als Strich, als Spur dieses Vollzugs sichtbar bleibt, mit einer Reflexion des Zeichnens, denn als Nach-Zeichnung ist dieser Zeichenakt unvermeidlich eine Operation der Nachträglichkeit. Der Nachzeichner Goethe musste sich mit jedem Strich fragen, warum die jeweilige Linie im Vor-Bild nicht anders gezogen worden war, warum mithin eine Variante des Strichs weniger plausibel oder wirkungsvoll wäre. Der Ertrag dieses Vorgehens für die Rezeption der Vorlage liegt auf der Hand: Jede Linie Everdingens durchlief auf diese Weise einen Prozess der gezielten Reflexion in der Wahrnehmung Goethes. Dessen Werkbetrachtung wurde zudem um eine genuin taktile Komponente erweitert, indem er einzelnen Linien nicht nur mit dem Blick folgte, sondern auf den „Spuren“ der Vorlagenzeichnung den Widerstand von Papier und Feder spürte. Doch musste dem eigenen produktiven zeichnerischen Vermögen auf diese Weise keineswegs geholfen sein. Die strenge Verpflichtung auf das Original erforderte eine extreme Disziplinierung und Kontrolle der Zeichenhand, sie verlangsamte den Duktus, statt seine virtuose Beweglichkeit zu befördern. Es drohte daher die schon von Geßner befürchtete „Ängstlichkeit“ der Linienführung.

Es ist wichtig, sich diese handfesten zeichenmotorischen Aspekte von Goethes Nachzeichnungen vor Augen zu halten, um die Äußerungen, mit denen er diese Bemühungen kommentierte, nicht vorschnell allzu einfach zu erklären. Eine Bemerkung in einem Brief an Johann Heinrich Merck vom 7. April 1780 scheint es zunächst nahe zu legen, in der Verbesserung der eigenen Zeichentechnik Goethes eigentliches Anliegen zu vermuten: „Gezeichnet wird nicht viel, doch immer auch etwas, auch neulich einmal nach dem Nackten. Bald such' ich mich in dem geschwinden Abschreiben der Formen zu üben, bald in der richtigern Zeichnung, bald such' ich mich an den mannigfaltigern Ausdruck der Haltung theils nach der Natur, theils nach Zeichnungen und

³⁰ Zum Zusammenhang von Bildlichkeit und Rahmung vgl. Goethes Bericht im sechsten Buch von *Dichtung und Wahrheit* (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hrsg. Peter Sprengel, München 1985, XVI, 247–249); dazu Frank Fehrenbach, „Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht“. Goethe und das Zeichnen“, in: Peter Matussek (Hrsg.), *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, München 1998, 128–156 u. 486–489, bes. 140–144, sowie Frank Fehrenbach, „... ich fühle und sehe was ihnen fehlt“. Goethe e l'arte del disegno“, in: Gian Franco Frigo u.a. (Hrsg.), *Arte, scienza e natura in Goethe*, Turin 2005, 127–169, bes. 135–137.

Kupfern auch aus der Imagination zu gewöhnen und so immer mehr aus der Unbestimmtheit und Dämmerung heraus zu arbeiten.“³¹

Die Tendenz weg von der noch wenige Jahre zuvor sehr positiv konnotierten „Dämmerung“³² hin zu mehr „Bestimmtheit“ – geradezu eine Parole Goethes in den Jahren um 1780 – bezog er etwa ein Jahr später explizit auch auf seine Nachzeichnungen. Als er im März 1781 zwei Everdingen-Zeichnungen des Grafen Jakob Friedemann von Werthern zu kopieren versuchte, schrieb er an Charlotte von Stein: „Was gehen mir über den Ewerdingen für neue Lichter auf, warum muß man so lange im Dunckeln tappen und in der Dämmerung schleichen.“³³

Doch was für Lichter sind Goethe hier aufgegangen? Profitierte er als Zeichner oder als Betrachter der Werke Everdingens? Nicht ohne Grund scheint er einer Klarstellung ausgewichen zu sein, denn die Nachzeichnungen (Abb.5)³⁴ selbst verraten seine anhaltenden praktischen Probleme bei der Bewältigung der gestellten Aufgabe. Zeichnerisch sind keine Fortschritte erkennbar, die den Vergleich mit dem Heraustreten aus der Dämmerung in die Klarheit des Lichts erlauben. Vielmehr suggeriert schon die Wahl der Metaphorik, dass die mühsame Übung vor allem Goethes Sehen zugute kam. Bereits vier Tage zuvor, am 8. März, hatte er Charlotte von Stein gegenüber von den Landschaften Everdingens geschwärmt: „[...] es ist eine Gröse und Krafft drinne an der man sich ewig erlaben kan.“ Die Nachzeichnungen jedoch, von denen er im gleichen Schreiben berichtete, bereiteten Verdruss: „Im Zeichnen war ich heute wieder recht unzufrieden mit mir, es wird eben nichts draus und kan nichts werden.“³⁵ Zwei Tage später ergänzt er: „Ich habe einen Everdingen angefangen, nach meiner gewöhnlichen Art, auf schlecht Papier und nun dauert mich die Arbeit da ich ans Ausmachen komme.“³⁶ Schon diese wenigen kurzen Bemerkungen deuten den Kern von Goethes Problem an: Unmittelbar fasziniert ist er von der bildhaften Wirkung der Landschaften Everdingens, von ihrer „Gröse und Krafft“, doch die Hinwendung zu Einzelheiten und Details führt den Nachzeichner an seine Grenzen. Dass ihm dennoch „Lichter“ aufgehen können, dürfte daher auf eine Schärfung seiner Wahrnehmung verweisen. Gerade in seinem Scheitern konnte Goethe erfahren, dass sich die Bildwirkung einer Dialek-

³¹ WA IV.4, 203 (Goethe an Johann Heinrich Merck, 7. April 1780).

³² Vgl. Ernst Osterkamp, „Dämmerung. Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe“, in: Waltraud Wiethölter (Hrsg.), *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, Tübingen 2001, 145–161.

³³ WA IV.5, 80 (Goethe an Charlotte von Stein, 12. März 1781).

³⁴ Femmel (Anm. 15), I, Nr. 252. In ihrem unvollendeten Zustand zeugt die Zeichnung von Goethes Einsicht, dass sich die flächige Pinsellavierung nicht zur Wiedergabe von Everdingens Radierung eignet.

³⁵ WA IV.5, 70 (Goethe an Charlotte von Stein, 8. März 1781).

³⁶ WA IV.5, 72 (Goethe an Charlotte von Stein, 10. März 1781).

tik von simultanem „Totaleindruck“ und differenzierten gegenständlichen Details verdankte. Denn die „Gröse und Krafft“, die ihn veranlasst hatte, die Landschaften Everdingens als Vorlage zu wählen, bezieht sich – um einen Begriff Geßners aufzugreifen – auf das „mahlerische Ganze“. Goethes Klagen über die Mühen des „Ausmachens“, also über die langwierige Arbeit an den Details, zeigt unmissverständlich, dass dem Dilettanten durch seine zeichnerische Konzentration auf die Einzelheiten diese „Gröse und Krafft“ zu verschwinden drohte. Ohne die Fülle der Details war die von Everdingen erzielte Bildwirkung nicht denkbar, doch eine tendenziell mechanische Addition dieser Singularitäten garantierte noch nicht ein gelungenes „mahlerisches Ganzes“. Goethe hatte die dem Bild eigene Verbindung von Simultaneität und Sukzession im Akt der Nachzeichnung in eine Sukzession anderer Art überführt, durch die dabei zu Tage getretenen Probleme jedoch gerade die eminente Bedeutung der spannungsvollen Verbindung von Gesamtschau und Detailwahrnehmung erfahren.³⁷

Bereits einen Monat vor seiner Beschäftigung mit den Landschaften Everdingens hatte Goethe den gezielten Einsatz der Nachzeichnung zur Schärfung des eigenen Blicks in einem Brief an Ferdinand Kobell kurz beschrieben. Seinem Dank für einige von Kobell übersandte Zeichnungen – darunter vermutlich Blätter von Ferdinands Bruder Franz – fügte Goethe folgende Bemerkung hinzu: „Mir scheint unmöglich, die Virtuosität höher zu treiben. Ich habe mich sogleich hingesetzt und eines [der Blätter] nachgekritzelt; man sieht die Höhe, die der Künstler erreicht hat, nicht lebhafter, als wenn man versucht, ihm einige Stufen nachzuklettern.“³⁸ Der Versuch einer zeichnerischen Kopie ist in diesem Fall klar auf einen hermeneutischen Zweck abgestimmt. Unausgesprochene Alternative zu dieser Form der produktiven Aneignung des Kunstwerks ist die Bildbeschreibung, die Goethe vor allem in seinen frühen Graphikrezensionen für die *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* genutzt hatte, um Qualitäten der jeweiligen Werke herauszuarbeiten und im besten Falle das „empfundenste“³⁹ Kunstwerk nachzuempfinden. Doch bereits 1772 war er auch auf die Grenzen dieser Annäherung an Werke mittels ihrer Beschreibung gestoßen. Seine Würdigung eines Reproduktionsstichs nach einer Darstellung dreier Apostel, die damals Caravaggio zugeschrieben wurde, hatte Goethe, wie er schrieb, nur

³⁷ Ein vergleichbares Scheitern, aus dem sich eine tiefere Einsicht in die Spezifik des Bildes ergibt, kennzeichnet auch die Zeichenversuche Werthers; vgl. dazu Achim Aurnhammer, „Maler Werther. Zur Bedeutung der bildenden Kunst in Goethes Roman“, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* NF 36 (1995), 83–104; zu Werthers „trauma of dilettantism“: Hans Rudolf Vaget, „The ‚Augenmensch‘ and the Failure of Vision. Goethe and the Trauma of Dilettantism“, *DVjs* 75 (2001), 15–26.

³⁸ WA IV.5, 47 (Goethe an Ferdinand Kobell, 5. Februar 1781).

³⁹ MA I.2, 324 (Frankfurter Gelehrte Anzeigen, 12. Mai 1772, unter dem Titel „Kupferstiche“).

noch „lallen“⁴⁰ können, da die Kompetenz der Sprache vor der Wirkung des Bildes versagte. Angesichts von Goethes Einsicht in die Unmöglichkeit einer erschöpfenden sprachlichen Wiedergabe von bildlich Gegebenem kommt seinen Nachzeichnungen eine weitere Funktion zu. Die sprachliche Reproduktion des Bildes wird nun durch die Duplizierung der Werkgenese substituiert. Während der Transfer des Bildes in Sprache in einem zwar enthusiastierten, aber undifferenzierten „Lallen“ endet, kann das Nachzeichnen dem Vorbild helfen, „sich selbst auszusprechen“⁴¹. Die Wahrnehmung der Zeichnung wird im zeichnerischen Nachvollzug um eine Zeiterfahrung ergänzt, ohne dass auf den Umweg der Versprachlichung zurückgegriffen werden müsste.

Verständlich wird diese Option vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Auffassung von Handzeichnungen und insbesondere Skizzen, die einen engen Zusammenhang zwischen dem Genie des Künstlers und seinem motorischen Ausdruck in der Zeichnung etablierte. Johann Georg Sulzer etwa konstatierte: „Die Handzeichnungen großer Meister werden von Kennern und Künstlern sehr hoch geschätzt, und nicht selten zum Studium der Kunst, den nach diesen Zeichnungen vollendeten Werken selbst vorgezogen. Denn da sie insgemein in dem vollen Feuer der Begeisterung verfertigt werden, [...] so ist auch das größte Feuer und Leben darin.“⁴² Sulzer fasste mit diesen Worten zusammen, was in

⁴⁰ MA I.2, 324; vgl. Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991, 16f.

⁴¹ Vgl. Heinrich Meyer in seinem Aufsatz „Gegenstände der bildenden Kunst“: „Man fordert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche.“ (MA VI.2, 28; vgl. ebd., 32) – Meyers Aufsatz rekurriert auf Vorarbeiten Goethes, in denen bezeichnenderweise die Metapher des Aussprechens vermieden worden war; Goethe hatte notiert: „Die vorteilhaftesten Gegenstände sind die sich durch ihr sinnliches Dasein selbst bestimmen.“ (Johann Wolfgang Goethe, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797*, hrsg. Klaus H. Kiefer u.a., München 1986, IV.2, 121–124, hier: 121); vgl. auch Martin Dönike, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*, Berlin 2005, 132–150. Die Überlegungen Meyers und Goethes variieren letztlich die Idee eines „natürlichen Zeichens“, die schon bei Winckelmann und Moritz verhandelt wird; dazu Bernhard Fischer, „Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winckelmanns, Moritz‘ und Goethes Kunsttheorie“, *DVjs* 64 (1990), 247–277. Kaum zufällig erfahren das Konzept eines natürlichen Zeichens und – in dessen Gefolge – die Idee des sich selbst aussprechenden Kunstwerks ihre besondere Konjunktur in einer Zeit, in der die Botanik von Debatten um ein natürliches System der Pflanzen bestimmt wird; vgl. etwa Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974, bes. 279–287.

⁴² Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, neue vermehrte zweyte Auflage, 4 Bde., Leipzig 1792–1794 [reprographischer Nachdruck Hildesheim 1994], IV, 756 (s. v. „Zeichnung; Handzeichnung“). – Ganz im Sinne

der französischen und englischen Kunsttheorie deutlich früher und bisweilen noch entschiedener formuliert worden war. Bereits Anne-Claude-Philippe de Caylus und Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville hatten den besonderen Wert von Skizzen darin gesehen, dass sie einen unmittelbaren Einblick in Einbildungskraft und Genie des Künstlers gewährten.⁴³ Jonathan Richardson hatte erste zeichnerische Entwürfe gar als die eigentlichen Originale von Gemälden abgesetzt.⁴⁴ Die zunehmende Wertschätzung nicht nur für ausgearbeitete, bildmäßige Zeichnungen, sondern gerade auch für Skizzen zielte darauf, dem Genie und seinem Schaffensprozess möglichst nahe zu kommen. Kunstkenner, deren Interesse besonders der Druckgraphik galt, übertrugen diese genialische Aufladung der Skizze auf die vergleichbar freizügige Radierung.⁴⁵ Die im Verlauf des 18. Jahrhunderts technisch gänzlich neu fundierten und enorm verbreiteten Formen der Faksimilierung von Handzeichnungen zeugen davon, dass das Erlebnis des Genies in der Skizze nicht an die ‚Aura‘ des Originals gebunden war. Die nahezu alle Details der zeichnerischen Erscheinungsweise reproduzierenden druckgraphischen Kopien, die oftmals analog zu Originalzeichnungen montiert und inszeniert wurden, konnten als Ersatz für die meist unzugänglichen Unikate dienen.⁴⁶

Mit seinen Nachzeichnungen nach Landschaftszeichnungen und Radierungen anderer Künstler kombinierte Goethe gewissermaßen die genaue Werkbetrachtung und eine Annäherung an den Vorgang der Faksimilierung. Möglicherweise versuchte er auf diesem Weg gleichsam zum Seismographen des jeweiligen künstlerischen Genies zu werden. Paradoxerweise bedurfte es jedoch

dieser Auffassung vom genialischen Charakter der Skizze äußerte Goethe gegenüber Lavater sein Interesse an Zeichnungen, die „die erste schnellste unmittelbarste Äusserung des Künstler Geistes“ vor Augen führen (WA IV.4, 191).

⁴³ Vgl. Caylus' *Conférence inaugurale* vor der Académie Royale de Peinture et de Sculpture vom 7. Juni 1732 (in Auszügen zit. bei Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger [Hrsg.], *Art in Theory 1648–1815. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2000, 353f.); Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *Leben der berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Character, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Anleitung, die Zeichnungen und Gemälde großer Meister zu kennen. Aus dem Französischen übersetzt, verbessert und mit Anmerkungen versehen* [von Johann Jakob Volkmann]. *Erster Theil: Von den Malern der Italienischen Schule*, Leipzig 1767, 2f.

⁴⁴ Jonathan Richardson sen. und Jonathan Richardson jun., *Traité de la peinture et de la sculpture*, Amsterdam 1728, I, 121.

⁴⁵ Vgl. z.B. Johann Caspar Füssli, *Raisonirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke. Zum Gebrauche der Sammler und Liebhaber*, Zürich 1771, 7f.

⁴⁶ Zu den Rückwirkungen der Faksimile-Mode des 18. Jahrhunderts auf die Kunstproduktion vgl. Johannes Grave, „Medien der Reflexion. Die graphischen Künste im Zeitalter von Klassizismus und Romantik“, in: Andreas Beyer (Hrsg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 6: *Klassik und Romantik*, München 2006, 439–455, bes. 445–447.

einer äußerst disziplinierten, durch den ständigen Blick auf das Original gebremsten Form der Zeichnung, um das Bild in seiner nochmaligen Entstehung wiederzubeleben. Das „volle Feuer“ der ersten künstlerischen „Begeisterung“ ließ sich auf diese Weise nicht nochmals entfachen. Doch entfaltete die Bildreflexion im Akt des Nachzeichnens eine ganz eigene, verzögerte Dynamik – bildlich gesprochen: die Dynamik eines Spurenlesers, der eben nicht so rasch vorankommen kann, wie der, dessen Spuren er folgt.⁴⁷

III.

Resümiert man die möglichen Motivationen, die Goethe zu seinen Nachzeichnungen veranlasst haben könnten, sowie die Schlussfolgerungen, die er bei seinen Versuchen gezogen haben dürfte, so erweisen sich seine Bemühungen, Landschaften anderer Künstler detailgetreu nachzuzeichnen, als Ausdruck seiner Auseinandersetzung mit zwei grundlegenden Bestimmungen des Bildes überhaupt: Zum einen erschloss er sich mit der ikonischen Differenz ein wesentliches Spezifikum des Bildes. In seinem Bemühen, alle gegenständlichen Einzelheiten der Darstellung exakt in die Zeichnung zu übertragen, ohne den kompositorischen Zusammenhang aus den Augen zu verlieren, wurde für Goethe die dem Bild eigene dialektische Spannung zwischen Bildganzem und einzelnen dargestellten Gegenständen, zwischen einer simultanen Schau und einem sukzessiven Sehen des Bildes erfahrbar. Zum anderen verweist die Praxis des Nachzeichnens darauf, dass sich das Bild begrifflich nicht vollständig einholen lässt. Als Ersatz für die Bildbeschreibung und als Versuch, das Werk „sich selbst aussprechen“ zu lassen, konnten die Nachzeichnungen zu der Einsicht führen, dass gerade in der ikonischen Opazität, die sich einer repräsentationalen Transparenz entgegenstellt, eine entscheidende Qualität begründet liegt.

Die zunächst überraschend anmutende Verknüpfung von Goethes und Schillers Analyse des Dilettantismus mit bildtheoretischen Überlegungen erweist sich vor diesem Hintergrund als konsequent. Die eigene dilettantische Zeichenpraxis hatte Goethe auf eine spezifische Widerständigkeit des Bildes aufmerksam gemacht, die ihm eine Sensibilisierung seiner Wahrnehmung ermöglicht hatte. Zumindest für ihn war es tatsächlich der eigene Dilettantismus, der eine reflektierte Bilderfahrung beförderte.

⁴⁷ Zur Auffassung der Zeichnung als Spur, die ein Gespür des Betrachters anspricht, vgl. Gottfried Boehm, „Spur und Gespür. Zur Archäologie der Zeichnung“, erscheint in: Friedrich Teja Bach (Hrsg.), *Die Zeichnung. Grenz- und Fließfigur anschaulichen Denkens* [in Drucklegung]. Zum Zusammenhang von Zeichenakt und Wahrnehmungsakt vgl. auch David Rosand, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002, bes. 1–23.

Doch noch in einem weiteren Sinne erweist sich der enge Konnex zwischen Dilettantismus und Bildreflexion als folgerichtig. Als emotionale Grunderfahrung des Dilettanten in Goethes Sinne kann ein Widerstreit zwischen Begehren und Entzug gelten. Schon der Etymologie nach ist es ein besonderer *diletto*, eine außergewöhnliche Vorliebe, die den Dilettanten dazu veranlasst, sich an einer Kunstpraxis zu versuchen, deren Ansprüchen er letztlich nicht genügen kann. Gerade das, was er erstrebt, das Kunstwerk, entzieht sich seinen praktischen Bemühungen. Aus dieser Grunddisposition des Dilettanten erklärt sich, warum Goethe seine Zeichenbemühungen im ersten Weimarer Jahrzehnt so auffällig eng mit seiner Liebe zu Charlotte von Stein verknüpfen konnte. Folgt man zahlreichen, in den Briefwechsel zwischen Charlotte von Stein und Goethe eingestreuten Bemerkungen, so ist das Zeichnen beider in den Jahren um 1780 immer ein Zeichnen für den jeweils anderen. In Goethes selbstkritischen Kommentaren, mit dem eigenen Zeichnen den jeweiligen Gegenstand nicht gänzlich erfassen zu können, hallt auf diese Weise auch sein prekäres Verhältnis zur verheirateten Charlotte von Stein nach. Exemplarisch zeigt sich diese enge Verknüpfung von Zeichenpraxis und Liebe in einer seiner Bemerkungen über zeichnerische Probleme: „Ich bin immer so nah und so weit wie einer der vor einer verschlossenen Thüre steht.“⁴⁸ Vordergründig bezieht sich diese Klage nur auf die Grenzen der eigenen künstlerischen Fähigkeiten. Gerade aber die Metapher der verschlossenen Tür ruft unweigerlich Assoziationen auf, die an Goethes Liebe zu der Weimarer Hofdame denken lassen. Dass dem Dilettanten der Eintritt in den Tempel der Kunst verwehrt ist, erweist sich aus dieser Warte als schlagende Analogie zu der letztlich unerfüllten Liebe zwischen Goethe und Charlotte.

Für den Zeichner Goethe bleibt es jedoch nicht bei bloßer Frustration. Seinen kurzen Bericht über die verzweifelten Versuche, Landschaften Everdingens zu kopieren, hatte er 1781 ausdrücklich mit dem schon zitierten Hinweis auf neue Einsichten geschlossen: „Was gehen mir über den Ewerdingen für neue Lichter auf, warum muß man so lange im Dunckeln tappen und in der Dämmerung schleichen.“⁴⁹ Man mag die unspezifische Bemerkung zunächst auf eher technische Schwierigkeiten der zeichnerischen bzw. graphischen Darstellung beziehen wollen, sie lässt sich aber ebenso schlüssig als ein Staunen über Potentiale des Bildes lesen, die Goethe bisher verborgen geblieben waren. Das Scheitern der zeichnerischen Duplizierung konnte ihn an einer Auffassung des Bildes als rein duplizierender Abbildung zweifeln lassen und zugleich auf die Opazität des Bildes selbst aufmerksam machen. Die dilettantische Spannung zwischen Begehren und Scheitern oder Entzug könnte Goethe dafür sensibilisiert haben,

⁴⁸ WA IV.5, 70 (Goethe an Charlotte von Stein, 8. März 1781). Vgl. auch die weiteren Belege bei Bitzer (Anm. 1), 13–15; sowie Fehrenbach 2005 (Anm. 30), bes. 133ff.

⁴⁹ WA IV.5, 80 (Goethe an Charlotte von Stein, 12. März 1781).

dass diese Spannung auch schon der Bildwahrnehmung selbst eingeschrieben ist.⁵⁰ Bei dem „Licht“, das Goethe 1781 aufging, scheint es sich um die Einsicht gehandelt zu haben, dass sich das Bild nicht gänzlich durch den Blick des Betrachters beherrschen lässt, dass es mithin zum Bild selbst gehört, den Betrachter „im Dunkeln tappen“ und „vor einer [...] Thüre“ stehen zu lassen, die ihn dennoch immer wieder anzieht.

⁵⁰ Vgl. etwa Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992. – Indem das Bild eine Reflexion über das Begehren des Betrachters, aber auch über die unzugängliche Präsenz des Begehrten im Bild ermöglicht, kann es auf eine vergleichbare dialektische Grundstruktur des Sehens überhaupt aufmerksam machen: „Jedes Gesehene begleitet der Schatten des Ungesehenen, das Sichtbare erscheint im Hof des Unsichtbaren.“ (Gottfried Boehm, „Sehen. Hermeneutische Reflexionen“, in: Ralf Konersmann [Hrsg.], *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, 272–298, hier: 286f.)



Abb. 1: Johann Wolfgang Goethe, Der Wasserfall bei der Wassermühle auf der Höhe, nach Allart van Everdingen, 1781, schwarze Kreide und Pinsel in Grau, 24 x 33,1 cm, Frankfurt a.M., Freies Deutsches Hochstift.



Abb. 2: Allart van Everdingen, Wasserfall bei der Wassermühle auf der Höhe, um 1659/60, Radierung, 13,8 x 19,8 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.

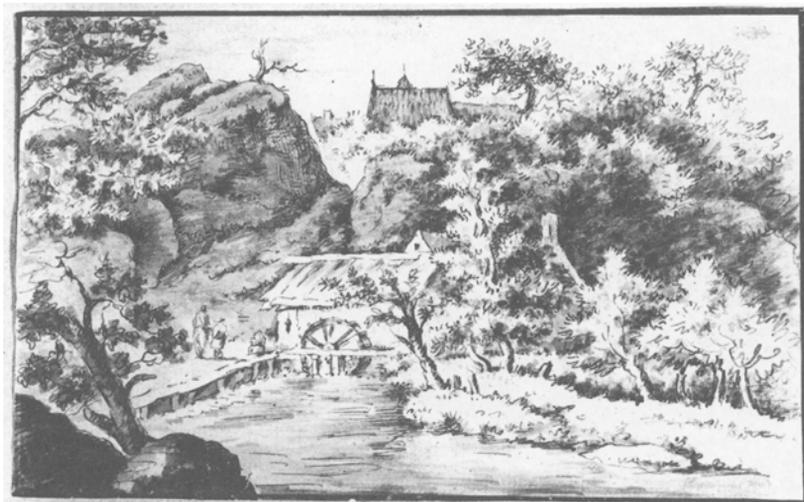


Abb. 3: Johann Wolfgang Goethe, Wassermühle am Berg, nach Allart van Everdingen, um 1780/82, Feder über Bleistift, laviert, 18 x 19,2cm, Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

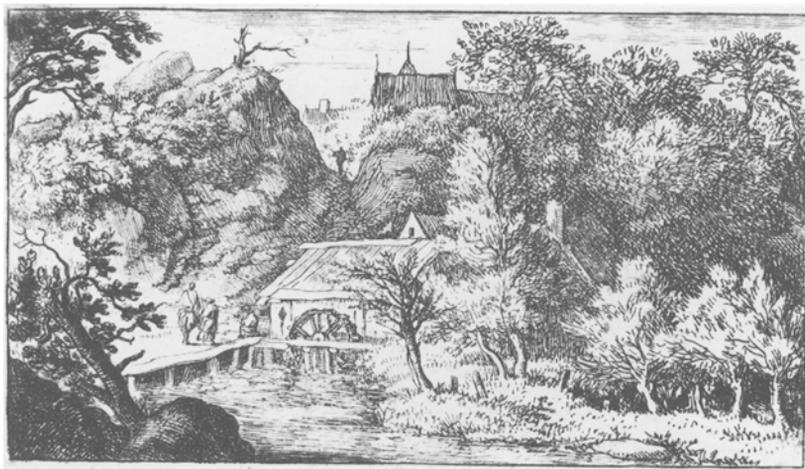


Abb. 4: Allart van Everdingen, Wassermühle am Berg, Radierung und Kaltnadel, 8,5 x 14,7 cm, Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

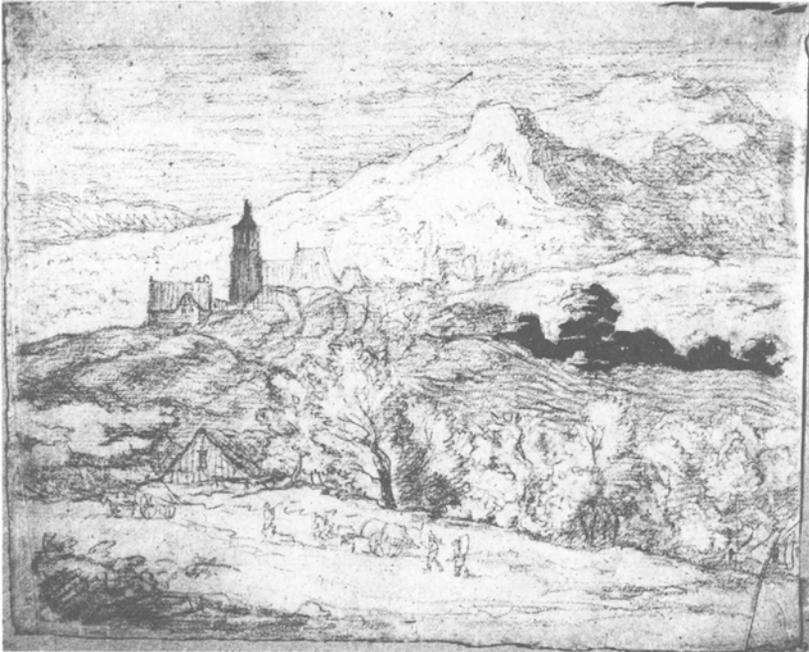


Abb. 5: Johann Wolfgang Goethe, Zwei Leiterwagen, nach Allart van Everdingen, 1780/82, Bleistift, laviert, 22,1 x 27cm, Weimar, Goethe-Nationalmuseum.