

**Erik Forssman: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.** Goethes kunstgeschichtliche Grundbegriffe (*Quellen zur Kunst*, 24); Freiburg im Breisgau: Rombach 2005; 94 S., 10 SW-Abb.; ISBN 5-7950-9424-5; € 16,-

Sich als renommierter Kenner der Goethezeit im neunten Dezennium seines Lebens noch einmal mit jenem Geist zu befassen, den Friedrich Nietzsche den „Ausnahme-Deutschen“ nannte<sup>1</sup>, ist an sich schon bemerkenswert innerhalb einer Zunft, die gern so tut, als habe es vormals Gedachtes in Sachen Kunst nie gegeben. Daß diese späte Begegnung mit Goethe so eigentümlich unspektakulär daherkommt, in Form eines schmalen, glatt gebundenen Buches und bescheiden als „Quellen-Edition“ vorgestellt, läßt doppelt aufhorchen.

Das nur 94 Seiten umfassende Bändchen gliedert sich seinem inhaltlichen Gewicht nach in zwei Teile, deren erster zwischen „Vorbemerkung: Goethes Erfahrung mit bildender Kunst“ und „Erläuterung der Grundbegriffe“ samt dem folgenden Abschnitt „Eintritt Goethes in die Kunstgeschichte“ den Goethe-Text mit hervorgehobenem Titel einbettet (S. 25–51). Im zweiten Teil versucht der Autor die „Nachwirkung Goethes in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts“ aufzuzeigen, das heißt, Goethes Grundbegriffe auf bestimmte Werke verschiedener Künstler dieses Jahrhunderts anzuwenden. Von Adolf Menzel und Anselm Feuerbach wird ein Bogen gespannt über Hans Thoma und Max Liebermann bis zu Wassily Kandinsky, der – längst nicht mehr so nahe an Goethe heranrückend wie Liebermann – immerhin „öfter Goethe zitiert“ (S. 86).

Die hier von Erik Forssman kommentierte „Quelle“ gehört zu einer Reihe von Aufsätzen, in denen Goethe unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien (im Juni 1788) die in Rom gewonnenen Kunsterfahrungen und -Studien zusammenzufassen suchte. Bereits ab September 1788 erschienen diese Schriften „Zur Theorie der bildenden Kunst“ in knappen Abständen in der von Christoph Martin Wieland herausgegebenen literarischen Zeitschrift „Der Teutsche Merkur“, wobei der Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ im Februar 1789 den dritten Beitrag dieser Art darstellt. Gerade ihm ist in Aufbau und Wortwahl eine Knappheit und Dichte eigen, die auch den heutigen Leser, ist er denn wirklich aufnahmebereit, in seinen Bann zu schlagen vermag.

Der Untertitel der vorliegenden Edition spricht bereits aus, worauf es Forssman in seiner Interpretation dieser Kunstschrift entscheidend ankommt: er versteht die drei Begriffe als fest umrissene *kunstgeschichtliche* Grundbegriffe, mithilfe derer – so seine Intention – auch an Kunstwerke nachgoethischer Zeiten entsprechend Maß angelegt werden könne. Dabei liegt der Ausgangspunkt für eine neuerliche intensive Auseinandersetzung mit diesen Grundbegriffen für den Kunsthistoriker Forssman in dem beunruhigenden Phänomen, daß sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „das Erscheinungsbild der Kunst bis zur Unkenntlichkeit“ „veränderte“ (S. 7). Kunstwerke seitdem – so der Verfasser – seien nicht mehr als solche, geschweige

1 FRIEDRICH NIETZSCHE: Die Fröhliche Wissenschaft, 2. Buch, 105.

denn mit den von Goethe gesetzten Begriffen, zu erkennen und zu beurteilen. Wenn also am Ende dieses Jahrhunderts vom „Ende der Kunstgeschichte“ die Rede ist (zit. S. 8), so stellt sich Forssman selbst zu Beginn seines Kommentars gewissenhaft die Frage, „ob denn der Rückblick auf einen Goethe-Text gerade jetzt opportun“ sei. Sein Gegenargument (trotz aller Vorbehalte, die auch goethefreundliche Kunsthistoriker angesichts der „verzweifelten Parteinahme“ für die Klassiker und gegen die Romantiker vonseiten des Vorsitzenden der Weimarer Kunstfreunde hegen könnten): „Man muß seine Schriften zur bildenden Kunst jeweils zur Gänze lesen und sie neu zu erfassen suchen“ (S. 11). Zudem seien Goethes Vorstellungen über bildende Kunst „nicht bloß beiläufige Spekulationen eines Dichters, abgehoben von der künstlerischen Praxis, sondern gründete auf Denkmälerkenntnis und Kompetenz“ (S. 12). Schon allein das sei Grund genug, „weshalb die Kunstgeschichte Goethe wenigstens in ihre Wissenschaftsgeschichte einbeziehen sollte“ (S. 15); eine Feststellung, die nur zu unterschreiben ist, die aber innerhalb der Zunft Seltenheitswert haben dürfte.

Dem unmittelbaren Verständnis der Goethe-Lektüre steht allerdings, gerade auch im Bereich der Kunst, eine Ganzheitssicht entgegen, die der heutigen, zerteilenden Blickweise zunächst befremdlich erscheinen muß; „selbst bei der Betrachtung einzelner Kunstwerke“ – so Forssman – sei es unumgänglich, „daß die drei von uns getrennten Ansätze des Verstehens – Kunstphilosophie, Kunsttheorie und Kunstgeschichte – zusammen angewendet werden müssen“ (S. 16).

Entsprechend heißt es bei Goethe: „Wenn man von einem trefflichen Kunstwerk sprechen will, so ist es fast nötig von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann [...] auch das Allgemeine aus einem solchen besonderen Fall entwickeln“ (zit. S. 17, aus: Über Laokoon, 1798). Schwierig also für den heutigen Kunsthistoriker, innerhalb solcher Gesamtschau zu begreifen, daß für Goethe Kunstgeschichte „nur auf dem höchsten und genauesten Begriff von Kunst“ – nämlich im kunstphilosophischen Sinne – auf dem, was Kunst überhaupt sei, „beruhen“ könne (zit. S. 15, aus: Einleitung in die Propyläen, 1798); daß alsdann die Fragen der Kunsttheorie anstünden, „wie Kunstwerke zustandekommen“ (S. 16), woraus „Regeln und Grundsätze für die künstlerische Praxis“ zu entwickeln seien, um sich schließlich der Geschichte der Kunst zuzuwenden, ihren verschiedenen Epochen, Phänomenen, einzelnen Künstlern wie Raffael, Benvenuto Cellini, Jakob Philipp Hackert, aber auch Johann Joachim Winckelmann. Und wie Kunstphilosophie – Kunsttheorie – Kunstgeschichte bei Goethe eine Art Stufenfolge darstellen, vom höchsten Allgemeinen zum Einzelnen, so bilden seine Grundbegriffe eine Stufenfolge im umgekehrten Sinne, in aufsteigender Linie: von der „einfachen Nachahmung der Natur“ über die „Manier“ zum höchsten Begriff, dem „Stil“.

Den ersten dieser im vorliegenden Text erstmals formulierten Begriffe kannte schon die antike Kunstlehre, die Renaissance erneuerte ihn. Jedoch: Nachahmung im Sinne der Antike – eine Art Trompe-l'oeil, wie sie sich in der von Plinius überlieferten Anekdote von den gemalten Trauben des Zeuxis manifestiert, mit denen der Künstler die lebenden Vögel getäuscht haben soll, hat Goethe nicht gemeint. Vielmehr soll Nachahmung der Natur keine „bloße Verdoppelung der Natur durch Kunst“ sein

(S. 34), sondern es sei ihrer inneren, nicht ihrer äußeren Wahrheit nachzuspüren. Diese gelte es in der Darstellung der Gegenstände – denn gerade sie, so Goethe, eigneten sich am besten für solche Nachahmung ebenso wie Blumen – durchscheinend zu machen. Auch Goethes Vorstellung, daß botanische Studien, wie sie offensichtlich den Blumengebinden der Rachel Ruysch zugrunde lägen, einer treffenden Wiedergabe dieser Naturgebilde nützlich seien, geht in dieselbe Richtung: Man erinnere sich an „Die Metamorphose der Pflanzen“, in der es heißt: „Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern;/ Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz,/ Auf ein heiliges Rätsel“.

In seiner „Erläuterung“ des ersten goethischen Grundbegriffs zitiert Erik Forssman eine wichtige Stelle zu diesem Thema, nachzulesen in der von ihm benutzten Züricher Gedenkausgabe (Bd. 13, S. 73): „Der geborene Künstler begnügt sich nicht, die Natur anzuschauen, er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben“ (zit. S. 34). Um diese seine spezielle Vorstellung von Nachahmung, die eben keinen „seelenlosen Naturalismus“ meine, ganz deutlich zu machen, verwende hier Goethe – so der Verfasser – die Form des Dativs: „er muß *ihr* nachahmen“. Sicher ist, daß dieser Dativ im Strahlungsfeld des jungen Goethe anzusiedeln ist; er findet sich aber nicht bei Goethe selbst, sondern in der Abhandlung von Karl Philipp Moritz: „Über die bildende Nachahmung des Schönen“<sup>2</sup>, die Goethe 1789 in seine Aufsatzreihe übernahm, die jedoch als Einzelpublikation von Moritz bereits 1788, also ein Jahr vor Goethes hier besprochener Kunstschrift, erschienen war. Damit soll beileibe nicht gesagt werden, daß dieser Dativ ‚un-goethisch‘ sei. Er gehört sozusagen einem ‚Moment‘ an, in dem zwei noch jugendliche Geister, deren einer der überragendere war, sich in ihren Gesprächen, als sie in Rom aufeinandertrafen, so aneinander entzündeten, daß am Ende nicht auszumachen ist, welche Gedanken dieser kleinen, außerordentlichen Schrift von Goethe herrühren und welche von seinem Freund, der sie schließlich ausformulierte.

Interessant in dem hier besprochenen Zusammenhang ist Forssmans Vorausschau auf Heinrich Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ (S. 42). Bei ihm begegne man im Gegensatz zu Goethe „einer großen Skepsis in bezug auf die Nachahmung“. Der Künstler habe, so Wölfflin, immer schon einen vorgefaßten „Darstellungsbegriff“, „wenn er die Natur anschaut“. Das heißt, „unserem Sehen und folglich unserem Naturstudium“ sind, diesem „Darstellungsbegriff“ entsprechend, Grenzen gesetzt (S. 43). Dem gegenüber sei – so Forssman – Goethes Grundbegriff der „einfachen Nachahmung der Natur“ „grenzenlos“. Goethes immer umfassender Blick auf alle sichtbaren Erscheinungen ist ein total anderer: es geht ihm, wie Forssman treffend sagt, „nicht um stilhistorische Stimmigkeit, sondern um geistige Aus-

2 KARL PHILIPP MORITZ: Über die bildende Nachahmung des Schönen, in: Karl Philipp Moritz: Werke, hrsg. von Horst Günther; Frankfurt/Main 1981, S. 549–608; S. 560. Nach der hier abgedruckten Original-Ausgabe von 1788 lautet die betreffende Stelle ungekürzt: „Wem also von der Natur selbst, der Sinn für ihre Schöpfungskraft in sein ganzes Wesen, und das Maß des Schönen in Aug’ und Seele gedrückt ward, der begnügt sich nicht, sie anzuschauen, er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben [...]“.

einandersetzung mit dem Gegenstand, um Erkenntnis“ (S. 43). Mit diesem Satz gibt Forssman selbst zu erkennen, daß sich Goethes Grundbegriffe, vor allem der der Nachahmung, nicht festnageln lassen, denn ob „nur“ Stilleben oder Historienbild (etwa das Interieur eines Adriaen van Ostade!) – immer wird dies Stück „Natur“, das da „nachgeahmt“ wird, unendlich mehr als Nachahmung – wenn es solcher „geistigen Auseinandersetzung“ teilhaftig wird – und stößt damit durch bis zum höchsten Begriff, dem des „Stils“. Das heißt, gerade dem Begriff Nachahmung ist im goethischen Sinne eine Offenheit eigen, die Möglichkeit nämlich, wie ein organisches Gebilde weiter wachsen und über sich hinauswachsen zu können. Diesen Gedanken drückt Goethe noch konziser aus in seinem Kommentar zu Diderots „Essai sur la peinture“ (in: Diderots Versuch über die Malerei, 2. Über die Zeichnung, 1799): „so gibt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur“ (zit. S. 40), was ja heißt, daß der Künstler die Natur noch einmal schafft. Wie radikal das gemeint ist, kann man zehn Jahre später nachlesen in der Kunstnovelle „Der Sammler und die Seinigen“, wo sogar von der Porträtmalerei solche Neuschöpfung verlangt wird, einer Gattung also, die doch möglichst große Ähnlichkeit des Modells auf die Leinwand bringen sollte: „kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft“<sup>3</sup>.

Der zweite Grundbegriff, Manier, scheint auf den ersten Blick leichter faßbar, als eine Art Bindeglied zwischen unten und oben, zwischen Nachahmung und Stil. Abgesehen „von jener kunsthistorischen Epoche, die wir mit guten Gründen Manierismus nennen“ und von der die „Goethe-Zeit noch keine Vorstellung hatte“ (S. 44), sind jedoch auch diesem Begriff verschiedene Facetten eigen. Goethe in seiner Straßburger Zeit versteht unter Manier etwas eigentümlich Individuelles, das allen Zwang, „Schule und Principium“, die das künstlerische Genie verbiegen könnten, vehement ablehnt (zit. S. 47, aus: Von deutscher Baukunst, 1772). Anders liest es sich nach seinem Italienaufenthalt. Nun wird die persönliche Ausdrucksweise des Künstlers, seine ihm eigene charakteristische Art, Natur in Kunst umzusetzen, ihr ‚Form‘ zu verleihen, „Manier“ genannt. Dazu gehört auch die Kunstfertigkeit, nicht im Angesicht der Natur diese wiedergeben zu können. Er vermag das sozusagen ‚aus dem Handgelenk‘, was wieder die Gefahr mit sich bringt, daß er sich von dem Studium vor der Natur zu weit entfernt und im Formelhaften erstarrt. Dann wohl ist er, wie es in „Der Sammler und die Seinigen“ geschieht, in durchaus humoriger Weise den „Undulisten“ zuzuordnen<sup>4</sup>. Hält er sich aber in der richtigen Balance zwischen Nachahmung und Stil, so ist an ihm „die geistreiche Hand zu bewundern (ebendort, zit. S. 47), mit der er Welt und Dinge erfaßt, „eben seine Manier, die ihm zur zweiten Natur geworden ist“. Mit dieser Formulierung des Verfassers wird aber noch einmal deutlich, daß keiner der Grundbegriffe für sich allein steht, vielmehr verbinden sie sich untereinander: Erst wenn sich Manier rückbindet an die Nachahmung, kann „das Wort Manier in einem

3 Zitiert nach der Hamburger Ausgabe: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen, Bd. 12, 8. überarb. Aufl., München 1978, S. 85.

4 Zitiert nach der Hamburger Ausgabe (wie. Anm. 3), S. 92.

hohen und respektablen Sinne“ genommen werden (Goethe, zit. S. 50). Etwa, wie Einzelheiten, bei denen man sich nicht „ängstlich aufhalten“ dürfe, in einer bestimmten Manier zu einem Ganzen zusammengerafft werden müssten „wie zum Exempel bei Landschaften“ (Goethe, zit. S. 26).

Die höchste Stufe der Kunst, der „höchste Grad“, „welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann“, ist „Stil“ (zit. S. 51). Übergeordnet den Begriffen Nachahmung und Manier, stellt er bei Goethe keineswegs eine Synthese aus beiden dar. Er allein „ruht“ – so heißt es – „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“ (zit. S. 27). Diese Formulierung ist ein Kernsatz goethischen Denkens überhaupt. Er muß metaphysisch verstanden werden in der Weise, daß hier bereits ausgesagt wird – unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Rom –, wie alleine und einzigartig Kunst in ihrer höchsten Vollendung ist, nämlich indem sie, wie Forssman treffsicher interpretiert, „Stil hat“ (nicht irgendeinen Zeitstil verkörpert, S. 51), „in sichtbaren und greiflichen Gestalten“ Wesenhaftes durchscheinen läßt, das direkt nicht ausdrückbar ist. Dies ist Goethes zentrale Aussage in puncto Kunst, die er in den folgenden Jahren in vielerlei Schriften immer wieder zur Sprache bringt, im buchstäblichen Sinne des Wortes. So ist schon zuvor seine in Bologna abgefaßte Beschreibung und Deutung von Raffaels ‚Hl. Cäcilie‘ (Abb. S. 53) zu begreifen. An dieser Sichtweise wird sich bis ins hohe Alter nichts ändern, nur wird sie immer differenzierter und dabei in oft ganz verblüffend rarer Form ausgesprochen; und da, so will es der Rezensentin scheinen, am großartigsten in der schon mehrmals zitierten Kunstnovelle. Was „Stil“ für Goethe bedeutet, wird dort in einem Gespräch zwischen einem „Gast“, dem „Oheim“ und dem „Sammler“, der das Gespräch in einem Brief wiedergibt, an der Darstellung eines Bronzeadlers exemplifiziert.

Oheim: „Nehmen wir an, daß jener Künstler einen Adler in Erz gebildet habe, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte; nun wollte er ihn aber auf den Szepter Jupiters setzen. Glauben Sie, daß er dahin vollkommen passen würde?“

Gast: Es käme darauf an.

Oheim: Ich sage nein! Der Künstler müßte ihm vielmehr noch etwas geben.

Gast: Was denn?

Oheim: Das ist freilich schwer auszudrücken.

Gast: Ich vermute.

Ich (der Sammler): Und doch ließe sich vielleicht durch Annäherung etwas tun.

Gast: Nur immer zu.

Ich: Er müßte dem Adler geben, was er dem Jupiter gab, um diesen zu einem Gott zu machen.

Gast: Und das wäre?

Ich: Das Göttliche, das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrächte“<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Zitiert nach der Hamburger Ausgabe (wie. Anm. 3), S. 85–84.

Das genau ist es, was Goethe unter „Erkenntnis“ versteht. Sie hat niemals jenen Grad von Abstraktion, den er für uns ‚Moderne‘ hat. Bei Goethe ist Erkenntnis immer als „Schau“ zu begreifen, Schau des Augenmenschen, der sich Schiller gegenüber weigerte, seine „Urpflanze“ als „Idee“ zu verstehen (da er sie doch *sehen* könne!). Nur wenn man „Erkenntnis“ bei ihm in dieser Weise akzeptiert, wird verständlich, daß er ihr am Ende seines Aufsatzes das Gefühl „einer großen Glückseligkeit“ zuordnet.

Im zweiten Teil seiner kommentierten Quellen-Edition unternimmt Erik Forssman den Versuch, die „Stufen-Methode“ der goethischen Grundbegriffe zunächst bestimmten Kunstwerken des 19. Jahrhunderts, die sich ja allesamt noch durch Gegenständlichkeit auszeichnen, vorsichtig anzupassen. Das kann nicht ohne eine gewisse Simplifizierung der Begriffe abgehen. Um sie „passend“ zu machen, muß ihnen in solchem Zusammenhang mehr Statik unterstellt werden, als ihnen in Wahrheit inneohnt. Dennoch liest man auch diesen Teil mit Sympathie, da er in vielerlei Hinsicht Bedenkenswertes zur Sprache bringt, und sei es dies: daß dem goethischen Geist eine Sinnlichkeit eignet, die der aktuellen Ausdrucksweise unserer Wissenschaft förderlich sein könnte.

Am ehesten gelingt eine Anpassung der Grundbegriffe am Beispiel des 1852 entstandenen ‚Flötenkonzerts‘ von Adolf Menzel (Abb. S. 69). Tatsächlich hatte sich der Maler in seinen Studien „so vollkommen in die Welt des friderizianischen Preußens eingelebt, daß die ‚Naturwirklichkeit‘ sich in seinen Bildern auf das Niveau der ‚Kunstwahrheit‘ erhob“ (S. 67). Dabei habe Menzel eine höchst persönliche Sprache (= Manier) entwickelt: „Sie nimmt impressionistische Effekte voraus, die aber nicht wie später Selbstzweck sind, sondern der ‚Kunstwahrheit‘ seiner Bilder dienen sollen“ (S. 68). Damit – so Forssman – gelingt es dem Maler, „das Wesen jenes Zeitalters“ überzeugend zu evozieren; in goethischer Diktion: es „greiflich“ zu machen. Hier kommt man in der Tat mittels der goethischen Grundbegriffe „zu einer positiven Würdigung von Menzels Bild, während es durch eine stilgeschichtliche Vorgehensweise eher als typisches Beispiel des wenig geschätzten Historismus charakterisiert werden müßte“ (S. 68).

Angesichts des „Feldblumenstraußes“ von Hans Thoma (Abb. S. 77) wird eine Akzentverschiebung deutlich: die Manier, die Art, wie dieses gar nicht prunkende Blumengebinde leicht und duftig erfaßt ist, fällt zuerst ins Auge. Erst einen ‚Moment‘ später nimmt es das *noch* botanisch Getreue der Darstellung wahr, das jedoch längst nicht mehr mit jener Dringlichkeit in Szene gesetzt wird, wie es bei Rachel Ruysch der Fall war. „Nachahmung der Natur“ (und sei es in Einzelstudien, die später ‚arrangiert‘ werden) wird hier zurückgenommen zugunsten eines wahr erscheinenden Gesamteindrucks.

Max Liebermann allerdings, der sich ja zeit seines Lebens mit Goethe beschäftigt hat, scheint dessen Grundbegriffen noch sehr nahezustehen: „Aus dem Maler, der die Natur nachahmt, wird der Künstler, der eine neue Technik schafft“ (zit. S. 85). Vorbedingung für seine „malerische Technik“, seine „Pinselschrift“ (bei Goethe: „die geistreiche Hand“) bleibt aber die Begegnung mit der Natur: „Immer wieder muß in

der Natur selbst das Echte und Ursprüngliche neu und ursprünglich geschaut und gefunden werden“ (zit. S. 80); das ist sehr goethisch formuliert, allein schon in der Wendung, daß das „Echte und Ursprüngliche“ „geschaut“ werden müsse! Unter den von Forssman vorgeführten Malern des 19. Jahrhunderts wird anscheinend nur in Liebermanns Vorstellungen von Kunst noch einmal der Begriff „Nachahmung der Natur“ in seiner ganzen goethischen Dimension faßbar: als eine unterste Stufe künstlerischen Schaffens, die, richtig verstanden, als „Geschautes“, mittels der allein dem jeweiligen Künstler eigenen „Pinselschrift“ zur obersten Stufe, zu „Stil“ werden kann. Es ist darum schlüssig, wenn Erik Forssman die Tatsache, daß sich Liebermann „auf den meisten seiner unzähligen Selbstbildnisse mit dem Pinsel in der Hand darstellte“ (S. 85), als „seine künstlerische Sprache, d. h. seine Manier“ interpretiert. Der Pinsel ist hier kein bloßes Akzessoire seines Berufes, es ist seine „geistreiche Hand“.

Auf den letzten Seiten der Forssmannschen Lektüre fesselt am meisten seine Sicht auf Wassily Kandinsky, dessen kunsttheoretische Gedanken zunächst „mit irgendwelchen hergebrachten Grundbegriffen“ nichts gemein zu haben scheinen (S. 85f.). Die Erwähnung des Verfassers, Kandinsky habe „merkwürdigerweise“ „öfter Goethe zitiert“ (S. 86), wird leider durch kein diesbezügliches Zitat, etwa aus der Korrespondenz des Künstlers, erhärtet. Es läßt sich aber, darin ist Forssmann zu folgen, eine innere Verwandtschaft zwischen Goethe und Kandinsky insofern feststellen, als beide ‚Naturen‘, obwohl durch gut ein Jahrhundert voneinander getrennt, die Kunst gleichermaßen als Sichtbarwerdung von Erkenntnis ansehen: „Das geistige Leben, zu dem auch die Kunst gehört“ – so Kandinsky (in: Über das Geistige in der Kunst, zit. S. 86) – „ist eine komplizierte aber bestimmte und ins Einfache übersetzbare Bewegung vor- und aufwärts. Diese Bewegung ist die der Erkenntnis“. Also gibt es auch bei Kandinsky eine Stufenfolge der Begriffe. Ebenso ist eine Verwandtschaft in bezug auf Goethes Manier-Begriff festzustellen, gerade auch im Hinblick auf Gefahren, die sich mit ihm verbinden können: „so stürzt sich eine große Menge äußerlich begabter, gewandter Menschen auf die Kunst, die scheinbar so leicht zu erobern ist“ (zit. S. 87). „Nachahmung“ im Sinne Goethes findet sich allerdings bei Kandinsky nirgendwo mehr; sie wird stattdessen „zum Ausgangspunkt für eine totale Kehrtwende“ (S. 88), hin zur Abstraktion. Aber ist dieser Kandinsky wirklich so „abstrakt“ in seiner Malerei? Interessant bleibt doch, daß er einem Phänomen der Natur, den Farben, einen solchen Grad von Sinnlichkeit beimischt, daß sie sich goethischen Vorstellungen verblüffend annähern: „Das grelle Zitronengelb tut dem Auge nach längerer Zeit weh, wie dem Ohr eine hochklingende Trompete“, so Kandinsky (zit. S. 89). Goethe charakterisiert in seiner „Farbenlehre“ beispielsweise das „Gelbrot“ mit folgenden Worten: „Das angenehme, heitere Gefühl, das uns das Rotgelbe noch gewährt, steigert sich bis zum unerträglich Gewaltsamen im höhen Gelbroten“<sup>6</sup>. Geradezu wie ein dem Abstrakten sich näherndes Gemälde erscheint jedoch ein

6 Zitiert nach der Hamburger Ausgabe, Bd. 15, Naturwissenschaftliche Schriften I, München<sup>9</sup>1982, S. XXX.

„Experiment“, das sich Goethe in einem Gespräch Eckermann gegenüber anlässlich eines Passus' aus Byrons „Childe Harold“ ausmalt. Byron hatte, als er sich am Genfer See aufhielt, auch die Farbe der Rhone „bemerkt“ und erzählt davon im 5. Gesang: „The colour of the Rhone at Geneva is *blue*, to a depth of tint“. Goethe, der sich die Stelle ebenso genau angeschaut hat, ergänzt jedoch, daß das Wasser des einen Armes wohl blau, „das des andern aber *grün*“ sei. Daran anschließend entwickelt er seine Vorstellungen, auf welche Weise sich die Farbe des Wassers ändern ließe, und fährt dann fort: „Wäre ich nun, wie Byron, zu tollen Streichen aufgelegt und hätte ich die Mittel, sie auszuführen, so würde ich folgendes Experiment machen. Ich würde in dem grünen Arm der Rhone, in der Nähe der Brücke, wo täglich Tausende von Menschen passieren, ein großes schwarzes Brett oder so etwas so tief befestigen lassen, daß ein reines Blau entstände, und nicht weit davon ein sehr großes Stück weißes glänzendes Blech in solcher Tiefe des Wassers, daß im Schein der Sonne ein entschiedenes Gelb erglänzte. Wenn nun die Menschen vorbeigingen und in dem grünen Wasser den gelben und blauen Fleck erblickten, so würde ihnen das ein Rätsel sein, das sie neckte und das sie nicht lösen könnten“<sup>7</sup>.

Mit einer bemerkenswerten Schonungslosigkeit seinem eigenen Wissenschaftsverständnis gegenüber, läßt Forssman seine Betrachtung in die zeitgenössische Kunst münden, wo „Stil“, wie ihn Goethe verstand, nicht nur irrelevant wird, vielmehr ergibt sich gar kein Ansatz mehr, diesen Begriff an irgendeiner Stelle der Gegenwarts-kunst annähern zu können. So weit zu gehen, mit seinen eigenen lebenslangen Erfahrungen auf dem Gebiet der Kunst, und sich am Ende die Frage zu stellen, ob nicht auch die digitalen Bilder der neuen Medien, falls sie denn als Kunst gesehen werden wollen, irgendwann in der Zukunft einer Methode bedürfen, die vielleicht wieder danach fragen müßte, wo denn „ihre Vor-Bilder in der Natur oder der Kunst“ seien (S. 94), – dazu gehört ein hohes Quantum an Mut und Vorbehaltlosigkeit. Allein das zu verfolgen von S. 1 bis S. 94 wäre die Lektüre wert, wert ist sie es aber auch, dem Nachwuchs unserer Wissenschaft als eine Art Vademekum in die Tasche praktiziert zu werden. Im Grunde gehört nur eine Form rückhaltloser Neugier dazu, sich auf die Sprengkraft dieser goethischen Grundbegriffe einzulassen. Täte das einer, die Lektüre wie ihr Kommentar bliebe ihm möglicherweise in seiner wissenschaftlichen Entwicklung kein „Zwischenfall ohne Folgen“, wie Friedrich Nietzsche Goethe selbst in seinem deutschen „Kontext“ einst so treffend bezeichnet hat<sup>8</sup>.

MONIKA CÄMMERER  
Karlsruhe

7 JOHANN PETER ECKERMAN: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens; München<sup>3</sup> 1988, S. 369; unter „Genf, 14. September 1830“.

8 FRIEDRICH NIETZSCHE: Menschliches, Allzumenschliches, 1886; zit. nach Peter Boerner, Goethe (wohlwits monographien); Reinbek 1982, S. 160.