

Goethe und die (Post-)Moderne: Dekonstruktion der Weimarer Klassizität

Claudia Keller
**Lebendiger Abglanz. Goethes
 Italien-Projekt als Kulturanalyse.**
 (Ästhetik um 1800, Bd. 11).
 Göttingen, Wallstein
 Verlag 2018. 472 S., 27 Abb.
 ISBN 978-3-8353-1989-9. € 39,90

Goethes Verhältnis zu Italien ist das bevorzugte Thema, wenn die Kunstgeschichte sich mit dessen Werk befasst. Zumal die verschiedenen Editionen seiner *Italienischen Reise*, über Generationen hinweg, immer wieder Anlass geboten haben, seine lebenslange Beschäftigung mit der Kunst und insbesondere mit den Künstlern der Apenninhalbinsel auf stets neuer Grundlage und aus jeweils aktueller Perspektive kritisch zu würdigen. Vielleicht ist die *Italienische Reise* – in der bekanntlich von Kunst konkret nur selten die Rede ist – aber ein zu autobiographisch geprägtes Buch, das die Person des Autors ins Zentrum stellt und dabei bewusst historisiert, als dass es Aufschluss über allgemeinere Konzepte hinsichtlich einer morphologischen Darstellung der italienischen Kunst- und Kulturtopographie in ihrer Entwicklung geben könnte.

Bei nahezu allen bisherigen Analysen von Goethes hesperischer Lebenssehnsucht und deren literarischem Niederschlag fand diesbezüglich ein anderes „Werk“ Erwähnung, wenngleich kaum vertiefende Beachtung. Und das aus naheliegendem Grund. Denn dieses Buch ist nie geschrieben worden – auch wird man die *Italienische Reise*, anders als Claudia Keller, nicht als dessen „Ersatz“ gelten lassen wollen (361). Dieses „Werk“ konnte, das lehrt die Lektüre der vorliegenden Studie, gar nicht durch eine Publikation „ersetzt“

werden, weil es als „Prozess“, als Projekt nur die Wirkung hat entfalten können, die ihm hier, zu Recht, attestiert wird. Es handelt sich um die von Goethe gemeinsam mit Johann Heinrich Meyer von 1795 bis 1797 vorbereitete geographische, naturkundliche und (kunst-)historische Kulturanalyse Italiens, die, auf den vielfältigen Italienerfahrungen Beider im vorangegangenen Jahrzehnt aufbauend und, angereichert durch neue Studien, bis in die gegenwärtigen Verhältnisse reichen sollte. Bekannt ist das Vorhaben, seit Goethes Skizzen zur *Vorbereitung einer zweiten Reise nach Italien* im 1904 erschienenen 34. Band der Weimarer Sophien-Ausgabe ediert wurden.

Zum Zwecke der empirischen Datenerhebung brach Meyer im Oktober 1795 nach Italien auf; Goethe beabsichtigte, ihm bald zu folgen. Der seit 1792 anhaltende Koalitionskrieg gegen das revolutionäre Frankreich und die andauernden Kriegswirren in Süddeutschland und Oberitalien aber vereitelten diesen Plan. Auch Meyer war gezwungen, seinen Italienaufenthalt frühzeitig abzubrechen; Goethe und er trafen einander im Herbst 1797 in der Schweiz. Möglicherweise planten sie, von dort noch einmal einen gemeinsamen Aufbruch in den Süden zu wagen, zu dem es aber nicht kam. Ebenso wenig wie zu dem gemeinsamen Buchprojekt, von dem Goethe in einem Brief an Meyer (von dem er in diesem Vorhaben vor allem die Übernahme der genuin kunsthistorischen Teile erwartete) vom 16.11.1795 noch zuversichtlich schrieb: „Ich habe indessen auch mancherley zu unserm Zweck zusammen getragen und hoffe die Base zu unserm Gebäude breit und hoch und dauerhaft genug aufzuführen. Ich sehe schon die Möglichkeit vor mir, eine Darstellung der physicalischen Lage [zu geben], im allgemeinen und besonders, des Bodens und der Cultur, von der ältesten bis zur neuesten Zeit, und des Menschen in seinem nächsten Verhältnisse zu diesen Naturumgebungen.“

PRODUKTIVITÄT DES SCHEITERNS

Das anvisierte Buch ist weder von Goethe noch von Meyer je konkret betitelt worden, so wie sich beide in Bezug darauf auch insgesamt merkwürdig verschwiegen verhalten haben und das „gescheiterte“ Vorhaben offenbar gleichsam dem Vergessen anheimgeben wollten. Keller, die es in ihrer Zürcher (germanistischen) Dissertation nun erstmals mit aller wünschenswerten, gleichermaßen philologisch wie theoretisch fundierten Expertise „erschließt“, nennt es kurzerhand das *Italien-Projekt*. Der Umfang dessen, was man als das konkrete Korpus dieses Projekts beschreiben könnte – allerlei Vorarbeiten, Skizzen, Briefe – ist überschaubar und wird von der Verfasserin im Anhang zusammengestellt (429–442; ein diesbezüglicher Forschungsbericht verbirgt sich rätselhafterweise auf S. 142f. in Anm. 4). Besonders deutlich wird dabei der erhebliche Anteil, der Meyer zukommt, dem zu oft als Goethes kunsthistorische Hilfskraft herabgewürdigten Künstler und Gelehrten, dem dieses Buch, wie so manch andere jüngere Publikation, endlich Gerechtigkeit widerfahren lässt (vgl. dazu auch die Ausführungen S. 51–53). Zumal dessen „Kartographierung der Kulturtopographie“, also das berühmte „Rubrikenschema“, und überhaupt dessen diagrammatische Gedankenfiguren, erfahren hier in ihrer durchaus manifesten Anerkennung der oft widersprüchlichen, aber dynamischen Kräfteverhältnisse eine neue kritische Würdigung und werden, nicht ohne Überredungskraft, in ein methodisches Verhältnis zu Aby Warburgs „Nachlebens“-Paradigma gesetzt (236–265).

Tatsächlich weitet die Autorin das „Korpus“ erheblich, indem sie nämlich im vordergründigen Scheitern des Projekts, in seinem „Aufschub“, eine epistemologische und ästhetische Produktivität sich entfalten sieht, die für sie Goethes und Meyers Weimarer Schaffen in der Folgezeit und zumal Goethes Spätwerk folgenreich bestimmte: das *Italien-Projekt* gleichsam als Subtext, auch als subversiver Text, über dem sich die Klassik auftürmt. Deren Substrukturen erweisen sich damit freilich als prekärer, als es das gemeinhin gültige Bild von deren statischer Solidität suggeriert – mit nicht

unerheblichen Folgen auch für die vermeintliche „Autonomieästhetik“.

Die Zweifel an der Durchführbarkeit des Projekts – jenseits der widrigen äußeren Umstände, die die Reise verhinderten – rühren nach Kellers Überzeugung nämlich auch aus dem Bewusstsein des unerfüllbaren enzyklopädischen Vollständigkeitsanspruchs, dem eine grundsätzliche, methodische Unmöglichkeit zugrunde liege, nämlich die Überwindung der „Spannung zwischen dem kontingenten Einzelnen und dem Ideal der großen Einheit“ (13). Das vor allem habe Goethe und Meyer, so die zentrale These des Buches, veranlasst zu einer anhaltenden Reflexion über die Beschreibbarkeit oder die integrale Definition von Kultur schlechthin, zu einer explorativen Haltung, die der Vorläufigkeit, der Revision, der Kontingenz, der Offenheit aller Urteile Priorität vor einer „Klassizität“ einräumt, die ihrerseits nach Versöhnung von Form und Inhalt strebt, auch hin zur Versöhnung von Besonderem und Allgemeinem, von Empirie und Theorie. Das *Italien-Projekt* charakterisiert die Autorin daher als „das unbeachtet gebliebene Beispiel für die Problematik der Klassik innerhalb der Weimarer Klassik selbst“. (16) Sein offener, sein laborhafter Status korrespondiere vielmehr mit der zu jener Zeit sich unübersehbar regenden Unruhe der Moderne, mit jener von Reinhart Koselleck als „Sattelzeit“ apostrophierten Phase um 1800, welche sämtliche Ideale erschütterte und in welcher sich die Frage von Scheitern oder Nicht-Scheitern gar nicht mehr stellte.

HETEROTOPIE UND RHIZOM

Vor dem Hintergrund des Fragment gebliebenen Projekts, das gleichsam als beweglicher Schatten Goethes und Meyers nachfolgende Arbeiten begleitet, verwandelt sich Italien insgesamt zu einem „komplexen psychisch, topologisch, wissenschaftlich, ästhetisch und utopisch besetzten Raum“ (23), zu einer sehnsüchtig begehrten Landschaft und idealisierten Kulturidee, um deren Gefährdung, ja Verlust durch die Begehrlichkeiten einer unruhig werdenden Moderne zugleich gewusst wird. Selten ist der von Michel Foucault geprägte Begriff der „Heterotopie“ wohl treffender einge-

setzt worden als in diesem Zusammenhang. Und noch ein weiterer, sonst oft überstrapazierter Begriff des poststrukturalistischen Begriffsinstrumentariums findet hier eine recht taugliche Verwendung, nämlich jener von Deleuze und Guattari in die Wissenswelt gesetzte Terminus vom Rhizom, also der unhierarchischen, die vielfachen Verflechtungen, Divergenz und Kontingenz anerkennenden Weltbeschreibung.

Als ein solches Rhizom nämlich bezeichnet Keller, deren Prosa übrigens angenehm frei ist von jedem Jargon, das *Italien-Projekt* und zielt damit darauf ab, „gegen den ministeriellen Nationaldichter und Einheitsfanatiker einen anderen Goethe ins Feld zu führen und das Rhizom auch für seine Denkweise als Beschreibungsförmigkeit produktiv zu machen“. (54) Eben weil das enzyklopädische Buch zur Kulturgeschichte Italiens nicht gelungen ist, sondern sich in mannigfaltigen Brechungen und Formvariationen in dem verbirgt, was wir gemeinhin immer noch die „Weimarer Klassik“ nennen, weist Keller den von Deleuze und Guattari gegen Goethe erhobenen Vorwurf zurück, dessen „beamtetes Denken“ sei gänzlich auf den streng hierarchisch geordneten „Staatsbaum“ gerichtet, und rettet ihn damit sozusagen mit deren eigenen Mitteln – eine der vielen schönen Volten des Buches (ibid.).

Auch das Goethes „Kulturbegriff“ gewidmete Kapitel zählt zu den „Methodischen Kontextualisierungen“. Dieser erweist sich als untrennbar gebunden an die eigentliche Grundfrage seines Denkens, jener nach dem *Lebendigen* nämlich, womit er, und da folgt man der Autorin ohne Zögern, mithin auch die Formentstehung und Formaflöfung in unausgesetzter Dynamik begreift, in einander sich ablösender Bewegung und Ruhe. In einer Notiz im Konvolut *Vorbereitung zur zweiten Reise nach Italien* hat Goethe in einer Liste das Panorama dessen entworfen, was er mit diesem Begriff verbindet. Die „Lemmata“ reichen von der „Cultur des Bodens“ (was nicht nur die Herleitung des Begriffs aus der Agrikultur anerkennt, sondern diese tatsächlich auch meint) über jene der Künste, der Handwerker, der Religion, der Moral, der Politik, der „Charakteristick der Provinzen und Städte“,

der Berge, Flächen, Küsten und Bewohner bis zu „Urkarackter“ und „Vermischung von Alters“. (59) Darin artikuliert sich die von Goethe vorgenommene Engführung von Kultur und Zivilisation, wobei er erstere begreift als zivilisatorischen Entwicklungsprozess, als transformative Dynamik, als Leerstelle gewissermaßen, die weder Natur noch Kunst meint, sondern etwas dazwischenliegendes Drittes umschreibt. Dieser Kulturbegriff korrespondiert auffallend mit unserer heutigen Definition; und auch wünschte man sich, Henri Bergson, der unerbittliche Apologet einer fatalen Unterscheidung von (französischer) Zivilisation und (deutscher) Kultur, hätte sich davon bereits inspirieren lassen.

SCHNITTSTELLEN ZWISCHEN NATUR UND KULTUR

Wie sehr Goethes Italien-Erfahrung von seinen Studien zu den Bedingungen und Transformationen der Naturerscheinungen geprägt ist und wie diese wiederum zurückwirken auf sein Verständnis aller Manifestationen von „Kultur“, wie also die Überlegungen zur Metamorphose der Pflanze auf die Kunst- und Kulturbetrachtung rückübertragen werden (und wie produktiv das geworden ist für die Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert), ist länger schon Gegenstand der Forschung, wird hier aber noch einmal in der nötigen Einlassung auf das *Italien-Projekt* bezogen. Denn Goethes „Morphologie“ als Verfahren (mit einem „offenen, potentiell unendlichen Projektcharakter“, wie Keller mit Rekurs auf Eva Geulen schreibt) spiegelt sich tatsächlich in der Verschiebung vom Italien-Werk zum *Italien-Projekt*: „Die Fragmentarizität des Italien-Projekts steht auch im Verhältnis zu einer Morphologie, die sich zwar um die Gestalt dreht, der jedoch die Gestalt zunehmend abhanden kommt [...]“. (69)

In einzelnen „Fallbeispielen“ erörtert die Autorin dann die Ausformungen einiger durch das *Italien-Projekt* nachhaltig geprägter „Themen“. Allen voran gilt das für die besondere Konzentration auf Florenz (ein Ort, der in der *Italienischen Reise* bekanntlich noch regelrecht „geflohen“ wird). Nun aber erkennen Goethe und Meyer in der tos-

kanischen Hauptstadt und ihrem Umland eine entscheidende Schnittstelle zwischen Natur, Kultur und Kunst; für Goethe stellt Florenz in seiner Dichte gleichsam den „Puppenschanck“ der Kulturzusammenhänge dar. Während seines gut einjährigen Aufenthalts muss Meyer dort aber zugleich erleben, wie die durch die Kriegswirren ausgelösten politischen und sozioökonomischen Erschütterungen die vermeintlich intakte Beständigkeit der Tradition nachhaltig gefährden und Diskontinuität an deren Stelle tritt (266–276). Die ganze kontradiktorische Faszination, die Florenz spät erst auf Goethe ausgeübt hat, manifestiert sich noch einmal in seiner Hinwendung zu Benvenuto Cellini und dessen *Vita* (vgl. hierzu 384–391).

Als weitere bedeutende Schnittstelle erkennt Keller zurecht die Architektur, die, als regelrecht physisches Verbindungsglied von Kunst und umgebender „Natur“, in besonderem Maße geeignet ist, die Vielschichtigkeit von Goethes und Meyers Kulturanalyse zu veranschaulichen. Am „Römischen Haus“ in Weimar exemplifiziert sie (305–317), wie hier der Versuch unternommen wird, eine Italien vergleichbare Heterotopie zu errichten. Das unter maßgeblicher Beteiligung Goethes entstandene, von der Autorin als „gebaute Fiktion“ charakterisierte „Lusthaus“ des Großherzogs im Park an der Ilm wird ihr zu einem anschaulichen (durchaus hybriden) Lehrgebäude der sich ablösenden und auch überlagernden Baukunst-„Theorien“ Goethes, Schaustück der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und „plastische Gestaltung von Naturzeit, historischer Zeit und subjektiver Zeit, die prozessual in der Bewegung wahrgenommen und aufeinander bezogen werden“ (317). Ohne die grundlegenden „Verunsicherungen“ des *Italien-Projekts* wäre ein solches Amalgam tatsächlich nicht denkbar, und die seit einigen Jahren in Gang gekommene Beschäftigung mit diesem lange Zeit sträflich übersehenen Bauwerk findet in diesen Ausführungen eine ebenso komplexe wie konzis vorgetragene Deutung, die vorläufig durchaus Gültigkeit beanspruchen darf.

Abschließend werden auch Theorie und Praxis der Farbe als Modellfälle für eine Kulturbetrachtung in den Blick genommen, die grundsätzlich auf

die *Lebendigkeit* zielt (317–339). Schon Norbert Miller hat ja die *Farbenlehre* als das Pendant zur *Italienischen Reise* bezeichnet; hier nun wird namentlich wieder Meyers besonderer Anteil an der zwischen Goethe und ihm sich über lange Zeiträume hin entfaltenden Debatte gewürdigt und zugleich auch der erhebliche Part, der hierbei den vorgängigen Reflexionen von Winckelmann und Anton Raphael Mengs zukommt. Indem sie mit „Kultur“ eine Beobachtungsposition zweiter Ordnung verbindet, erkennt Keller auch hinsichtlich der Farbe eine Verschiebung hin zu einem ständigen Werden des Lebendigen, das auf keinen eindeutigen Begriff gebracht wird und allenfalls eine Vielzahl von konkreten, jeweils sehr spezifisch bedingten Konstellationen beobachten lässt. Indem sie auch im Hinblick auf die *Farbenlehre* (und alle sonstigen diesbezüglichen Schriften) einen genuin nicht abschließbaren Prozess konstatiert, der wiederum mit der Vorstellung von Leben als Kategorie korrespondiert, stellt dies eine nicht undankbar entgegengenommene Handreichung dar, um aus den Aporien, in welche Goethes *Farbenlehre* viele Leser, auch schon unter den Zeitgenossen, geführt hat, herauszufinden.

METHODISCHE ANSCHLUSSFÄHIGKEIT

Es ist überaus konstruktiv, dass mit dieser Studie, wie mit manch anderer aus dem Kreis einer sich erfreulich zahlreich und kompetent rekrutierenden jüngeren Generation von „Goethe-Forschern“, das Bild des monolithischen „Klassikers“ weiter revidiert wird und ein Goethe, ein Weimar insgesamt, aufscheint, das so viel enger mit der Moderne verbunden war, als es die von der Klassizität beseelte *Academia* lange Zeit hat wahrhaben wollen. Und auch wenn dabei die methodischen und theoretischen Instrumente des aktuellen Diskurswesens benutzt werden, muss diese Forschung doch nicht (fach-)geschichtsvergessen bleiben. Ein schönes Beispiel dafür ist der Exkurs, den die Autorin auf S. 165ff. einfügt. Hier würdigt sie den 1989 verstorbenen Kunsthistoriker Harald Keller, den langjährigen Ordinarius an der Universität Frankfurt a. M. Dessen Buch *Die Kunstlandschaften Italiens*, erstmals 1960 erschienen, stellte

sich mit seiner Suche nach dem „Ingenium des Lokalen“ tatsächlich methodisch ganz bewusst in die Tradition von Goethes *Italien-Projekt*, auch und gerade im Bewusstsein der Schwierigkeit solcher landschaftlicher „Lokalisierungen“, und verfolgte eine pluralistische, elastische Definition dessen, was als *Italienisch* gelten könne.

Das Buch, ein publizistischer Erfolg, hat in Fachkreisen nicht die Anerkennung gefunden, die es verdient hätte. Schuld daran war gewiss die im Nachkriegsdeutschland problematische, weil unweigerlich an „Blut und Boden“ gemahnende Verwendung des kontaminierten Begriffs der „Kunstlandschaft“. Dabei war es Keller mitnichten um eine identitäre Kunstgeschichte gegangen; vielmehr war er mit dem beschäftigt, was er zuvor schon, im Jahr 1950, zum Thema *Kunstgeschichte und Milieutheorie* erörtert hatte; eine Schrift, die sich allenfalls an Hippolyte Taines milieutheoretischer Philosophie orientierte und die, als ein historischer Überblick, zudem die erste kunsthistorische Würdigung von Goethes und Meyers kulturalistischem *Italien-Projekt* enthält. „Auch hier zeigt sich“, so Claudia Keller resümierend, „wie das Rhizom des Italien-Projekts in seinem größeren Kontext in ganz unterschiedliche Richtungen weiterwuchert. Im Gegensatz zur klassischen Literaturgeschichtsschreibung, die diese Fluchtlinien nicht weiterverfolgt hat, wird bei Keller die Weimarer Klassik, auch im Gebiet der Kulturgeschichtsschreibung, zu einer Autorität, die dabei jedoch den klassizistischen Impetus tendenziell unterläuft.“ (167) Wobei, um der Wahrheit Genüge zu tun, hinzuzufügen ist, dass nicht Harald Keller, sondern sein Bonner Amtskollege Herbert von Einem, ein feierlicher Goethe-Verehrer mit einer strikt klassizistischen Kunstauffassung, das Fach und ein großes Publikum darüber hinaus erfolgreich bestimmt hat. Und so gehört zu den vielen erfreulichen Resultaten dieses Buches auch, dass Harald Keller eine späte und gerechte Würdigung erfährt.

Claudia Kellers höchst anregende, in Teilen durchaus selbst als Projekt verstandene Studie,

welche unser Verständnis der „Weimarer Klassik“ durch die „Rekonstruktion“ eines ungeschriebenen gebliebenen Buches immens bereichert, indem diese so manche Sicherheit „dekonstruiert“, wird die kulturwissenschaftlich operierende Germanistik und Kunstgeschichte länger noch beschäftigen; methodisch, theoretisch und natürlich, was ihren Gegenstand betrifft. Bedauerlich und einer gezielten Recherche hinderlich bleibt, dass das Buch von immerhin 470 Seiten kein Register enthält. An irgendeiner Stelle etwa wird auch Jacob Burckhardts *Cicerone* in einen sinnfälligen Bezug zum *Italien-Projekt* gebracht; gerne hätte ich das kommentierend erwähnt, ich habe die Stelle aber, bei allem guten Willen, leider nicht wiedergefunden. Auch die Tatsache, dass die Autorin unter den jüngeren Goethe-Gesamtausgaben allein die „Frankfurter“ und nicht auch die (nahezu zeitgleich erarbeitete) „Münchner“ Ausgabe zu Rate gezogen hat, irritiert. Nicht wenige Nachrichten im Detail und mancher Deutungsansatz hätten da durchaus relativierende Einschätzungen bereitgehalten. Was aber nichts gegen ein Buch insgesamt verspricht, dem man als exemplarische Denk- und Forschungsarbeit zwischen der Literaturwissenschaft und der Kunstgeschichte eine ebenso nachdenkliche wie zahlreiche Leserschaft wünscht.

PROF. DR. ANDREAS BEYER
Kunsthistorisches Seminar der Universität
Basel, St. Alban-Graben 8, CH-4051 Basel,
andreas.beyer@unibas.ch