

Ausstellungen

GOETHE UND DIE KUNST

Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, 21. Mai–7. August 1994. Kunstsammlungen zu Weimar, 1. September–30. Oktober 1994. Katalog, herausgegeben von Sabine Schulze, Ostfildern 1994 (644 Seiten mit 500 Abbildungen).

Die Veranstalter der Ausstellung haben gewußt, daß sie ein riesiges Gebiet erfassen müßten, wollten sie das Thema ihres Unternehmens sachgerecht dem Publikum vermitteln. Deshalb haben sie auf Quantität gesetzt. Nicht weniger als 380 Nummern umfaßt der Katalog, wobei die Ausstellung gegliedert ist in 12 Abteilungen, für die jeweils ein eigener Verantwortlicher zeichnet.

Man betritt die Räume der Schirn Kunsthalle in dem „Goethes Ideal“ gewidmeten Saal, in dem zunächst die Bologneser „Heilige Cäcilie“ Raffaels den Blickpunkt bildet. Konfrontiert ist ihr ein Claude Lorrain aus St. Petersburg, während die Antike mit dem Abguß des Laokoon, mit Büsten des Apoll und des Homer, der Juno Ludovisi und einer Medusa sowie einer Replik der Ildefonsogruppe (die man außerhalb des Hauses aufgestellt hat) stark vertreten ist. Etwas erstaunt ist man, daß außer Ruisdaels Dresdner Klosterbild die Antikenfälschung des Ganymed von Mengs, das Weimarer Bild des Cranach-Sohns (mit „Christus und der Ehebrecherin“) sowie von Schinkel ein Entwurf für den Weiterbau des Kölner Doms zum Kontingent des „Ideals“ gerechnet werden.

Um dieses Zentrum hat man die Abteilung „Goethe als Sammler“ gelegt, die kurioserweise mit vier Zeichnungen Daniel Hopfers eröffnet wird. Ihnen folgen Bossis Blätter nach Leonardos „Abendmahl“ und Zeichnungen Rembrandts, Dughets und Watteaus, während Mantegna, Poussin und Rubens mit Holzschnitten und Stichen nach ihren Werken vertreten sind. Hier hätte man sich einen Hinweis gewünscht, daß die Nummern 53 (nach Rubens) und 56 (nach Poussin) seitenverkehrt zum Original gestochen sind. Langers Kopien nach Raimondis Apostelzyklus und Radierungen Claude Lorrains vervollständigen die Gruppe.

Nun erwartet uns, schon in der Galerie, das Herzstück dieses Unternehmens, „Goethe im Porträt“. Allein zehn Büsten sind versammelt, die von 19 weiteren Porträts des Dichters und von Zeichnungen aus dem Besitz von Lavater begleitet werden. Doch die Masse macht nicht recht das Fehlen des bekanntesten Porträts, des Tischbein aus dem Städel, wett. Weil man, hübsch antiquiert, nur Geistesgröße gelten läßt, wird Goethe von den Büsten Schillers, Herders und natürlich Wielands assistiert, während man den Großherzog von dieser Ehrung ausgeschlossen hat.

Nachdem man so massiv von der Bedeutung Goethes Kenntnis nehmen durfte, wirkt die im Rotundengang ein wenig lieblos aufgehängte Gruppe „Goethe als Zeichner“ sehr bescheiden. Doch darf man diese Auswahl (es sind 41 Blätter, denen in späteren Abteilungen noch ein paar andere zuzurechnen sind) durchaus gelungen nennen, denn den Landschaften sind auch Porträts und Bühnenbilder

zugeordnet. Im nächsten Kabinett sind (mit dem Titel „Weimarer Kunstpolitik“) die Preisaufgaben angesprochen, allerdings nur mit dem Jahrgang 1801. Auf diese Weise konnte man die Runge-Blätter zeigen, die den Kampf Skamanders mit Achill, wie in der Ausschreibung gefordert, illustrieren. Daneben hängen Runges „Zeiten“, wie in Goethes Haus als Stiche. Einen eigenen Raum erhielten Carstens' Zeichnungen, die ihren Weg nach Weimar durch Vermittlung seines Freundes Fernow fanden. Hier ist selbstverständlich „Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod“ das Hauptstück, während leider das Blatt zum *Faust* von 1796 fehlt.

Man kehrt zurück zur Galerie, wo sich im Westen die Abteilung „Natur-Gefühl-Genie“ befindet. Im Katalog erklärt uns Petra Maisak diese etwas kryptische Zusammenstellung. Es seien für den jungen Goethe „Schlüsselbegriffe“ der Begegnung mit der Kunst: ‚Natur‘ bleibt der ständige Bezugspunkt für ihn, ‚Gefühl‘ ist der Faktor der Wahrnehmung und Aneignung, ‚Genie‘ der teleologische Richtwert, der in der Ästhetik des Sturm und Drang seine höchste Steigerung erfährt.“ Dementsprechend sieht man hier zunächst die Maler aus dem heimatischen Frankfurt, dann die Leipziger mit Oeser und, ein wenig unvermittelt, Bilder Caspar Wolfs mit Ansichten der Alpen. Die Stirnwand prahlt mit Füllis „Schwur der Eidgenossen auf dem Rütli“, einem Bild, das Goethe zwar gesehen, aber sicher nicht geschätzt hat. Um den tumben Ausstellungsbesucher noch mehr aufzurütteln, hängen links und rechts davon die „Hexen“ (aus Stratford-upon-Avon) und „Titantias Erwachen“ (aus Winterthur), also zwei Shakespeare-Füllis. Um diesen Maler dem Betrachter auch ganz unvergeßlich zu vermitteln, folgt sogar noch Füllis „Nachtmahr“ (aus dem Freien Deutschen Hochstift).

Der Rundgang setzt sich fort im Ostteil dieser Galerie. Mit Sicherheit für jeden, der den Weg nach Oldenburg noch nicht geschafft hat, sehr erfreulich ist die Ausstellung der Tischbeinschen Idyllen in kompletter Folge. Goethe hat den Zyklus nicht gesehen, wäre auch vermutlich von der Qualität der Bilder nicht sehr angetan gewesen. Immerhin verlockte ihn das Thema zu einer späten dichterischen Auseinandersetzung.

„Neue Energie unter David“ verspricht die nächste Reihe und beginnt tatsächlich mit dem „Belisar“ von 1784 (der kleineren Fassung des Gemäldes von 1781) und einer Skizze zum „Schwur der Horatier“ (beide aus dem Louvre). Der Titel der Abteilung stammt von Goethe, steht jedoch nur als Notiz in den Parapomona zur *Italienischen Reise*. Offenbar war hier beabsichtigt, das römische Milieu der 1780er Jahre zu präsentieren, das sich Goethe aber, wie bekannt, nur ausschnittsweise zeigte. Hier dominieren Tischbeins Werke, unter denen dankenswerterweise das berühmte „Conradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil“ aus Gotha und ein von Zürich neuerworbenes Werk („Brutus entdeckt die Namen seiner Söhne auf der Liste der Verschwörer und verurteilt sie zum Tode“) zu sehen sind. Ihnen korrespondieren Bilder der Angelika Kauffmann, darunter „Iphigenie und Orest“ von 1788 (aus Privatbesitz).

Warum man keine eigene Abteilung für die „Italienische Reise“ eingerichtet hat, bleibt das Geheimnis der Ausstellungsmacher. Jedenfalls ist die Serie „Südtaliesische Landschaft“ kein Ersatz, vielmehr ein Sammelsurium von hübschen Bildern, so von Hackert und einigen Engländern, die allesamt bemüht sind, die Schönheit der Landschaft wiederzugeben. Besonders der Ausbruch des Vesuv scheint hier wichtig genommen zu sein. Wenn ich richtig gezählt habe, kann man ihn achtmal bestaunen, sogar bei Nacht. Man würde sich nicht wundern, wenn naive Besucher der Schirn Kunsthalle glauben könnten, Goethe habe in Italien nur Neapel und Sizilien besucht. Jedenfalls suggeriert dies die Auswahl der Bilder. Die Tempel von Paestum scheint er nie gesehen zu haben (keine Abbildung ist ihnen gewidmet), während er auf Sizilien in Hinsicht auf antike Bauten reiche Ausbeute fand. Daß Goethe weder Selinunt noch Syrakus noch das „Ohr des Dionysos“ besucht hat, stört nicht weiter, denn die Bilder dienen nur dem Augenschmaus.

Ein Zwitter ist die nächste Gruppe („Romantische Landschaft“), denn einerseits soll hier die Auseinandersetzung mit Caspar David Friedrich dokumentiert werden, andererseits die Ablehnung der Nazarener. Leider standen die Berliner Bilder „Mönch am Meer“ und „Abtei im Eichwald“, die Goethe 1810 in Dresden auf der Staffelei gesehen hat, nicht zur Verfügung. So müssen andere Werke Friedrichs die Lücke füllen, zum Beispiel „Huttens Grab“ aus Weimar, das nun bestimmt nicht Goethes Beifall fand. Auch Schinkels „Mittelalterliche Stadt an einem Fluß“ von 1815, Kochs Bilder mit Heiligen und Oliviers Werke wären zweifellos von Goethe nicht bewundert worden.

Wenn man schon in einer Ausstellung über „Goethe und die Kunst“ auf jede Auseinandersetzung mit der Farbenlehre verzichtet, ist es umso unverständlicher, daß man stattdessen nicht weniger als zwei Abteilungen für „Kunst und Wissenschaft“ eröffnet. Die erste behandelt die Geologie, die zweite die Meteorologie. Felsen und Höhlen bilden den Auftakt, gezeichnet von Goethe selbst und Friedrich, Hackert und Carus. Im zweiten Abschnitt sind Wolken das Thema, das von Goethe und Howard, Friedrich, Constable (!), Dahl und Blechen erfüllt wird. Den Schlußpunkt an der Frontwand im Osten setzt Turners Bildpaar von „Schatten und Dunkelheit“ – „Licht und Farbe“ (1843) aus der Tate Gallery. Sind diese Turners schon nur schwach mit „Goethes Theorie“ zu verbinden, so fallen sie vollends aus dem Rahmen der Ausstellung, weil sie eindeutig zur Rezeption Goethes gehören, die ja sonst auch nirgends thematisiert wird.

Der Katalog enthält außer den Notizen zu den einzelnen Ausstellungsstücken Texte, die jeweils eine Abteilung zu charakterisieren haben. Solide Informationen bieten hier Detlev Kreikenbom („Verstreute Bemerkungen zu Goethes Anschauung antiker Kunst“), Petra Maisak („Der Zeichner Goethe oder die 'Practische Liebhaberey in den Künsten'“ und „Natur-Gefühl-Genie. Die frühe Begegnung mit der Kunst“), Ilsebill Barta Fliedl („Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft“), Hermann Mildenerberger („Die neue Energie unter David“ und „Die Oldenburger Idyllen“), Ernst Osterkamp („'Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit'. Goethes

Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805“) und Frank Büttner („Abwehr der Romantik“). Ergänzend wäre darauf hinzuweisen, daß die Preisaufgaben 1793 und 1794 in Paris bereits ihre Vorläufer hatten, bei denen ebenfalls das „fürstliche durch das bürgerliche Mäzenatentum abgelöst“ wurde. 1793 ging es um den allgemeinen Kunstwettbewerb, 1794 um eine Ausschreibung für Plastiken zur Verherrlichung der französischen Revolution.

Zum Kapitel „David“, in dem auch Madame de Staëls Roman *Corinna* (von 1807) eine Rolle spielt, ist nachzutragen, daß zum „Brutus“ die Autorin fragt: „Wie aber soll man nun ohne Erklärung erfahren, daß dies der alte Brutus ist, der seine Söhne hat hinrichten lassen... Ist diese Ungewißheit bei fast allen historischen Gemälden nicht eine Art von Rätsel, das uns störend wird beim Genuß der Kunstwerke, die immer deutlich und verständlich sein sollen?“ Die Französin zeigt sich hier von Goethe infiziert, der zur Verständlichkeit von Bildern die Forderung erhoben hatte, daß sie sich selber „aussprechen“ müßten.

Der Aufsatz Norbert Millers („Der Dichter ein Landschaftsmaler“) ist zwar sehr schön zu lesen, erfüllt jedoch nicht recht seine Funktion, weil er auf die Abteilung „Süditalienische Landschaft“ vorbereiten soll, tatsächlich jedoch eher als Einführung in Goethes „Italienische Reise“ allgemein geeignet ist.

Helmut Börsch-Supan orientiert den Leser in einem originellen Beitrag über „Goethes Kenntnis von der Kunst der Goethezeit“. Sehr fair wird hier berichtet, was der Dichter sich an Kenntnissen über die bildende Kunst seiner Zeit angeeignet und wo er sich verweigert hat. Zu den von ihm nicht anerkannten Künstlern gehört vor allem Graff, den er erstaunlich kritisch abgefertigt hat. Daß allerdings der alte Goethe „das Aufstreben der Düsseldorfer Malerschule...nicht mehr kommentiert“ habe, stimmt nicht. Außer Karl Friedrich Lessing hat er auch Wilhelm von Schadow sehr kritisch angesehen, so im Tagebuch vom 17. 1. 1831 (nach Eingang Düsseldorfer Stiche): „Fortdauernde Betrübniß über die jammervollen kunstzerstörenden frommen Blätter... Betrachtungen über den frömmelnden Kunstwahnsinn im Besonderen, wo es ganz unbegreiflich wird, wie ein Direktor dergleichen in seinem Sprengel dulden, durch Ankauf honorieren und durch Nachbildung die Kenntnisse eines so gräßlichen Mißbrauchs noch über die übrige Welt verbreiten möchte.“ Auch hat der alte Goethe sich noch intensiv mit Rodolphe Töpffer beschäftigt, der unbedingt hätte erwähnt werden müssen. Im Tagebuch heißt es z. B. am 27. 12. 1830: „Herr Hofrat Soret. Brachte einiges von Genf. Einen sehr geistreichen, fratzenhaften Roman in Karikaturen.“

Die Beiträge von Werner Busch („Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff“ und „Die Ordnung im Flüchtigen-Wolkenstudien der Goethezeit“) leiden darunter, daß sie zwar sehr gut in eine Ausstellung über „Goethe und die Wissenschaften“ gepaßt hätten, hier aber fehl am Platze sind. Man erfährt daraus, daß Goethes „Neptunismus“ mit seinem Evolutionsgedanken ihm zeitlebens nicht ganz auszutreiben war, weil ihm das Gegenmodell des „Vulkanismus“ zu revolutionär erschienen. Busch kann sogar beweisen, daß schon Burnet (1681) zur Stützung seines „Neptunismus“ den 2. Petrusbrief 3 zitiert hat („Die Erde war aus dem

Wasser aufgestiegen, und auf dem Wasser ruhte sie. Und durch Wasser wurde sie auch zerstört: durch die große Flut.“), womit die Bibel zum Bundesgenossen wurde.

Wenn Busch in seinem Wolken-Aufsatz rein naturwissenschaftlich vorgeht, wundert man sich, daß er für Goethe gar nicht die künstlerische Ahnenreihe nachweist. In dem Gedicht *Howards Ehrengedächtnis*, erschienen 1822, heißt es: „da droht ein Leu, dort wogt ein Elefant,/Kamele Hals, zum Drachen umgewandt,/ein Heer zieht aus, doch triumphiert es nicht,/da es die Macht am steilen Felsen bricht“, so basiert er auf Shakespeare, der im *Hamlet* (III,2) und in *Antonius und Kleopatra* (IV,14) ganz ähnliche Figurationen in die Wolken deutet. Auch werden weder Heinse (*Ardinghello*, 1787) noch Tieck (*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798) erwähnt, die in ihren Romanen ausdrücklich Wolkenbilder fordern.

Daß Busch sogar die Wolkenbilder Blechens einbezieht, verleitet ihn dann selbst zu dieser Äußerung: „Es steht zu fürchten, daß auch Goethe diesen Bildern nicht hätte folgen können.“ Da muß man fragen: Sollte man beim Thema Goethe nicht von diesem seinen Maßstab nehmen? Und wenn schließlich „die Bemühungen des klassischen Goethe, des romantischen Friedrich und des realistischen Constable um Identisches“ kreisen sollen, nämlich um „die schmerzlich empfundene Divergenz von Kunst und Wissenschaft“, versteht man wirklich nicht, warum denn alle auf dasselbe Streckbett festgenagelt werden müssen.

Der Beitrag Gudrun Körners („Über die Schwierigkeiten der Porträtkunst. Goethes Verhältnis zu Bildnissen“) ist zwar konfus geschrieben, betont jedoch zu Recht, daß jeder Künstler Goethe so erscheinen ließ, wie sich der Maler selber sah. Man braucht das nicht „den Tatbestand der Enteignung“ zu nennen.

Im Einzelnen ist an den Katalognotizen wenig auszusetzen. Leider gilt dies nicht für das Hauptwerk (Nr. 1 des Katalogs), die „Heilige Cäcilie“ Raffaels. Denn Andreas Beyer zitiert an Literatur bloß Emiliani, 1983. Tatsächlich ist jedoch von Hammerstein 1993 ein wichtiger Aufsatz zu dem Bild geschrieben worden. Danach ist schon das Portativ der Heiligen ein Instrument der Tanz- und nicht der Kirchenmusik, ist Cäcilie noch keineswegs Patronin der Musik, ja ergibt sich aus der *Passio*, daß sie allein „in ihrem Herzen singt“, wie Paulus schon (Kolosser 3,16) gefordert hatte.

Zu der Nr. 4, der Cranachschen „Ehebrecherin“, die Anja Petz vorzüglich kommentiert, ist zu ergänzen, daß das Protestantische sich noch viel deutlicher akzentuiert, als sie ausgeführt hat. Denn nicht nur lehnt die Sünderin vertrauensvoll den Kopf auf Christi Schulter, sondern dieser gibt ihr auch die Linke, womit offenbar die „Ehe zur linken Hand“ vollzogen wird. An die Stelle der katholisch fixierten Figuren von Sponsus und Sponsa, also von Christus und Maria, treten Christus und die Ehebrecherin.

Nicht ganz verständlich ist, daß bei den Bildern Caspar David Friedrichs (Nrn. 316, 324 und 354) christliche Deutungen ausgesprochen werden, die sich aus dem anschaulichen Befund keineswegs ergeben.

Damit kommen wir zum problematischen Teil des Ganzen: der Auswahl von Exponaten. So ist ja nicht ganz einzusehen, warum ein Cranach zu Goethes „Ideal“ gerechnet wird, wenn kein einziger Dürer vertreten ist. Man hätte doch leicht das Leipziger Selbstbildnis (wenn es auch nur eine Kopie ist) beschaffen können, das Goethe 1805 in Helmstedt bei Beireis gesehen und „dieses preiswürdige, durchaus unschätzbare Bild“ genannt hat. Zu Dürer heißt es in der *Italienischen Reise*: „In München hab ich ein paar Stücke von ihm von unglauublicher Großheit gesehen.“ Und schon 1781 schreibt er an Friedrich Müller, daß „Raphael und Albrecht Dürer auf dem höchsten Gipfel stehen.“ Jedenfalls von Johann Nepomuk Strixners Lithographien nach Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians hätte man doch ein Blatt zeigen können, weil Goethe sich 1809 begeistert dazu geäußert hat: „Hier erschien sein herrliches Naturell völlig heiter und humoristisch; es war das schönste Geschenk des aufkeimenden Steindrucks.“

Außer der „Italienischen Reise“, deren fehlende Thematisierung schon erwähnt worden ist, sind weitere gravierende Lücken zu bemängeln, zunächst die Aussparung der Beziehung von Goethe zur Architektur. Der einschlägige Aufsatz von Hanno-Walter Kruft (1982) ist nicht einmal in der Bibliographie verzeichnet. Weder das Straßburger Münster, über dessen Erbauer Erwin von Steinbach sich Goethe 1772 enthusiastisch äußert („Heiliger Erwin“), noch ein einziger Bau von Palladio sind in Stichen zu sehen (zu Recht erörtert Andreas Beyer in seinem Beitrag „Kunstfahrt und Kunstgebilde“ die schwankende Einstellung Goethes zu Palladio, was aber noch kein Grund sein sollte, den Architekten ganz zu eliminieren). Auch Goethes Tätigkeit für die Baukunst in Weimar hätte berührt werden müssen.

Ebenso unverständlich ist der Verzicht auf Illustrationen nach Dichtungen Goethes. Hier hätte man doch wenigstens die zu Lebzeiten des Dichters erschienenen Werke, über die er selbst sich geäußert hat, aufnehmen können. Dazu gehören natürlich vor allem Cornelius' Zeichnungen zum *Faust* (über die Goethe 1811 schreibt: „der junge Mann... hat sehr geistreiche, gut gedachte, ja oft unübertrefflich glückliche Einfälle zu Tage gefördert“) und die Lithographien Delacroix' zum selben Thema (Goethe 1826 zu Eckermann: „Und wenn ich nun gestehen muß, daß Herr Delacroix meine eigene Vorstellung bei Szenen übertroffen hat, die ich selber gemacht habe, um wieviel mehr werden nicht die Leser alles lebendig und über ihre Imagination hinausgehend finden!“). Auch reserviertere Urteile Goethes hätten nicht davon abhalten sollen, die betroffenen Werke zu zeigen, wie zum Beispiel Pforrs Zeichnungen zum „Götz“ (wozu der Dichter 1810 diplomatisch vermerkt: „Die Zeichnungen des Herrn Pforr leisten viel, indem sie zugleich viel versprechen“) oder Neureuthers Arabesken, über die Goethe 1830 an Zelter berichtet: „Unschätzbar, in einem mindern Genre, aber innerhalb dieses Kreises auf das liebenswürdigste gelungen, sind die zwei Hefte Neureuthers bildlich-musikalischer Kompositionen, zur Seite meiner Balladen.“

Völlig unbegreiflich ist schließlich die totale Eliminierung der Sammlung Boisserée. Anstelle der Füßlis und Turners wäre Rogiers Columbaaltar aus

München unvergleichlich viel bezeichnender für Goethes Kunstverständnis gewesen. In Heidelberg sah er 1815 bei den Boissérées diesen „großen Eyck“, und Wilhelm Grimm berichtet darüber: „Vor dem großen Bild Eycks hat Göthe lange schweigend gesessen, den ganzen Tag nichts darüber geredet, aber nachmittags beim Spaziergang gesagt: 'Da habe ich nun in meinem Leben viele Verse gemacht, darunter sind ein paar gute und viele mittelmäßige, da macht der Eyck ein solches Bild, das mehr wert ist als alles, was ich gemacht habe.'“ Wenn dieses oder andere Bilder dieser Sammlung nicht verfügbar gewesen wären, hätte man doch auf jeden Fall die Lithographien Strixners nach einigen Gemälden präsentieren können. Daß Goethe schließlich auch Lochners Dombild in Köln gesehen und Stiche Martin Schöns (=Schongauers) bewundert hat, wäre dem Ausstellungsbesucher (und nicht nur dem Katalogbenutzer) doch auch zu vermitteln gewesen.

Daß dies aber letztlich gar nicht gewünscht war, verrät das groteske Einleitungskapitel des Katalogs von Sabine Schulze. Danach sind nämlich „kunsthistorische Entwicklungslinien“ wichtiger als ein „philologisch orientierter Ansatz“, ja Goethe darf nicht „als Kassenmagnet und Stichwortgeber mißbraucht werden“. Da wir heute gegenüber Goethe einen verbesserten „Kenntnisstand“ der Kunstgeschichte besitzen, darf „der authentische Bezug zu seiner Person kein vordringliches Auswahlkriterium sein.“ „Damit ist jeder Reverenz vor dem Olympier deutlich Einhalt geboten.“ Wie das damit vereinbar ist, daß man in der Abteilung „Goethe im Porträt“ den „Olympier“ reihenweise auf den Sockel hebt, bleibt das Geheimnis von Sabine Schulze. Doch es kommt noch schöner. Denn sie fragt: „Würde ihm diese Ausstellung gefallen?“, und gibt dann selbst die herrliche Antwort: „er muß die hier zusammengekommenen Werke als Angebot zum Erkenntnisgewinn begeistert aufnehmen!“ Nachdem man Goethe so zum Lehrling ernannt hat, der von der heutigen Kunstgeschichte Anweisungen entgegenzunehmen hat, wundert man sich nicht mehr über gönnerhafte Sprüche wie den, daß Goethe „der letzten Abteilung dieser Ausstellung nicht mehr folgen“ könne, ja daß er die Turners „nicht verstanden“ hätte: „gnadenlos sprengt diese Entwicklung Goethes Kunstverständnis.“ Da kann man nur sagen: Weiter so!

Donat de Chapeaurouge

DAS IRONISCHE GESAMTKUNSTWERK

Zur *Richter-Retrospektive* in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 10. Dezember 1993–13. Februar 1994

(mit neun Abbildungen)

Seit den frühen sechziger Jahren frappt Gerhard Richters fast ausschließliches Arbeiten mit Ölfarbe auf Leinwand. Über altmeisterliche Virtuosität verfügend, ist er mit seiner Anhänglichkeit an dieses geradezu archai-